

04984001225

ХАРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Г.С. СКОВОРОДЫ

На правах рукописи

УДК 882.09-7

Бахмач Виктор Иванович



СМЕХ ВЫСОЦКОГО

10.01.02 - русская литература

Диссертация
на соискание научной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
Фризман Леонид Генрихович -
доктор филологических наук, профессор

Харьков - 1998

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1	
ПРОБЛЕМА СМЕХА В ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО	16
ГЛАВА 2	
ПАРОДИЯ У ВЫСОЦКОГО	55
ГЛАВА 3	
ПРАВДА СМЕХА ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО	97
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	154
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	158

В В Е Д Е Н И Е

Стремительные изменения в нашей общественной жизни вызвали острую необходимость обогатить представление о творчестве отдельных художников слова, без которых история русской литературы второй половины XX века будет представлена неполно.

По ряду причин одной из мало изученных областей в литературе оказалась "устная" поэзия 60-х - 70-х годов - "авторская песня", уходившая корнями в народную смеховую культуру и явившая собой своеобразную оппозицию официальному искусству. Из ее недр вышел самобытный художник слова Владимир Семенович Высоцкий, о художественном смехе которого и пойдет речь в данной работе.

Актуальность проблемы обусловлена как материалом, так и аспектами его освоения. Настоящая работа посвящена изучению смеха в поэтическом наследии В.С. Высоцкого с точки зрения его природы, назначения и функционирования. Под смехом в данном исследовании понимается нравственно-эстетическая категория, проявляющаяся в художественном произведении как комическая реакция на отрицательную ценность с позиций здравого суждения народа.

Имя Владимира Высоцкого прочно связано с жанром "авторской песни", суть которого он определял так: "Я занимаюсь авторской песней - сам пишу тексты, мелодии, сам исполняю. Это неумирающее искусство, оно началось очень давно, много-много веков назад. у нас - среди акынов, а у них среди всяких Гомеров. У нас тоже с гуслями ходили и пели песни. Короче говоря, у авторской песни есть и история, и традиции, потому я и предпочитаю заниматься именно

ею... [41] ¹⁾". Данный комментарий был вызван естественным желанием барда разъяснить всем несведущим или демонстративно не замечающим современникам, что искусство, которому он служит, не менее значимо, чем иное, т. к. имеет глубокие корни в мировой культуре.

К сожалению, теоретики литературы долгое время исключали стихи поющих поэтов из большой поэзии. Подобная позиция противостояла опыту мирового художественного процесса, где первоначально именно поющее слово считалось поэтическим. Об этом свидетельствует общепринятый в европейских культурах символ поэзии в форме лиры. Однако даже маститые поэты-современники В. Высоцкого отказывали в художественной значимости поющимся стихам, считая это любительской забавой. Об их высокомерном отношении к "устному" стихосложению бард свидетельствовал так:

И мне давали добрые советы,
Чуть свысока похлопав по плечу,
Мои друзья - известные поэты:
Не стоит рифмовать "кричу - торчу" [38] ²⁾.

Остановимся кратко на предыстории авторской песни, поскольку это поможет решить вопрос о происхождении сочинительской самобытности В. Высоцкого.

Древность песенной поэзии подтверждает народная память о русских гуслярах и украинских кобзарях, богатые традиции которых

¹⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути.- М.: Физкультура и спорт, 1990. С. 11.

²⁾ [38] Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 7 т. - Вельтон: Б. Б. Е, 1994. Т. 5. С. 227. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

были продолжены оригинальными кантами Григория Сковороды в XVIII веке. Но если в этом столетии "авторская песня" в основном бытует в "низах", зачастую становясь народной, то уже в XIX веке она частая гостья салонов и гостиных, куда ее ввели В. Даль, Н. Языков, Д. Давыдов, А. Апухтин, А. Григорьев и другие. И лишь в начале XX века поэты-символисты и эстрадные исполнители, вплоть до Петра Лещенко и Александра Вертинского, утвердили мощь воздействия стихов-песен.

В силу устойчивости жанра авторской песни и приоритетности в нем слова над музыкой предлагаем ввести в обиход новый термин, дающий возможность кратко обозначить **стихотворение, исполняемое песней – СТИП.**

Возникает закономерный вопрос: чем было вызвано обращение к стилям широких слоев населения в те годы ? Во-первых, Великая Отечественная война вместе с чувством патриотизма породила самоосознание народом своего величия, что привело к поиску эстетических и нравственных ценностей, активному участию масс в художественном самовыражении. Во-вторых, после войны назрела необходимость воссоздать вытесненные тоталитарным "искусством" забытые культурные традиции и противопоставить их существующим поделкам. В-третьих, падение сталинского режима усилило социальную активность населения, что нашло свое отражение в песенной публицистике А. Галича и гражданской лирике В. Высоцкого. Стипы входили в сознание людей без участия печати и цензуры и вызывали живой отклик, тем более, что так называемая "оттепель" минула быстро, сменившись долгим безвременьем.

По мнению доктора филологических наук Ю. Андреева, "авторская песня, как правило, заполняла те пустоты, которые возникали в про-

фессиональной, так сказать, официальной культуре [8] ¹⁾". В то время, когда с окончанием "оттепели" цензурой пресекалось вольно-мыслие, именно поэты-барды продолжали петь о праве человека на свободу, о необходимости преодоления собственных человеческих слабостей и страхов, об ответственности каждого за участие во всеобщей лжи, о величии в своей миссии "маленького человека", об истинной цене благородства и легкости участия в подлости, о настоящей любви и дружбе. Однако исполнять стили было небезопасно: в 1974 году из СССР навсегда изгоняют А. Галича, многократным журнальным и газетным нападкам подвергается творчество Б. Окуджавы и В. Высоцкого. Именно эти три художника вписали неповторимые страницы в "устную" поэзию 60-х - 70-х годов, надолго став духовными ориентирами для многих людей.

Давно назрела необходимость внимательно отнестись к поэтическому наследию В.С. Высоцкого, тем более, что с Украиной он был тесно связан судьбой родных и близких: в Киеве жила и похоронена бабушка поэта, здесь родился и вырос его отец, а в Театре имени Леси Украинки в течение двух лет работала актрисой его первая жена. Украина сыграла не последнюю роль в киносудьбе художника: на Одесской киностудии были сняты фильмы "Вертикаль", "Короткие встречи", "Опасные гастроли", "Белый взрыв", "Место встречи изменить нельзя", в трех из которых прозвучали написанные им песни. Первый из них принес всенародную славу поэту Высоцкому, последний - посмертную государственную награду актеру Высоцкому. Помимо этого, Украина стала местом творческой реализации барда: здесь им неодно-

¹⁾ [8] Андреев Ю.А. Наша авторская... - М.: Мол. гвардия, 1991. С. 79.

торами. С одной стороны, в песнях Высоцкого нашли убедительное выражение мысли и чувства демократических слоев общества. С другой стороны, поэтика Высоцкого - закономерное звено в цепи литературной эволюции, кульминация исторического взаимодействия поэзии и прозы, сопоставимая по своей сути и по своей роли с "прозаизированной" поэтикой Некрасова: Высоцкий обогатил поэзию элементами живой разговорной речи, колоритными персонажами, острой сюжетностью и новелличностью повествования [134] ¹⁾.

В опубликованных после смерти поэта исследованиях наблюдается значительный крен в сторону анализа трагического мироощущения его творчества по сравнению со смеховым, хотя "веселый манер" (выражение Высоцкого) составляет не менее существенную сторону его поэтики. И это закономерно, поскольку авторская песня уходит корнями в народную смеховую культуру.

Подход к произведениям художника с точки зрения комического позволит решить вопрос о вкладе поэта в смеховую культуру и его месте в историко-литературном процессе 60-х - 70-х годов.

Изучение природы смехового мира поэта требует привлечения материала, позволяющего установить ее истоки и тип: работы М. Бахтина [13-15], Д. Лихачева [111], Ю. Борева [28; 30], Л. Пинского [141-142], А. Макаряна [114], Л. Карабасева [81-87] и других.

Существует обширная литература, посвященная категории комического. В нашу задачу не входит необходимость изложения бесчисленных точек зрения на данную проблему. Ведь представление о комическом многократно менялось от Аристотеля, утверждавшего, что комическим

¹⁾ [134] Новиков Вл. Писатель Владимир Высоцкий // Вагант. 1995. № 9-10. С. 3.

является "нечто безобразное и искаженное, но без боли [11] ¹⁾ ", то есть не причиняющее значительного вреда и не вызывающее страданий, до Бергсона, считавшего, что механичность, автоматизм, недостаток гибкости [18], наблюдаемые в людях, наказываются обществом посредством смеха . Для нас главным является то, что смех присущ только человеку, который перенес комическое из жизни в искусство. Однако увидеть комическое в действительности и сделать его всеобщим достоянием посредством создания художественных произведений достигается далеко не каждым, а лишь талантливым художником слова. Несомненно, Владимир Высоцкий принадлежал к их числу.

Нельзя сказать, что литературоведы обошли вниманием проблему комического в поэзии Высоцкого (см. работы Г. Токарева [171], Ю. Карякина [88-89], Вл. Новикова [126-135], Е. Канчукова [80], Е. Сергеева [158], В. Зайцева [71], А. Скобелева и С. Шаулова [160-162], А. Кулагина [103]), но чаще всего они ограничивались установлением факта.

Каждый, кто сталкивался с "веселыми песнями" поэта, поражался меткости его языка, угадываемости ситуаций и глубине мыслей. В течение двух десятилетий он создал несколько сотен поэтических произведений, многие из которых дали критическую оценку окружающему миру. После его преждевременного ухода главная задача литераторов, занимавшихся наследием поэта, состояла в том, чтобы сделать достоянием общественности совершенно не публиковавшиеся при жизни народного барда стихи. Начало этой работе положила комиссия по творческому наследию Высоцкого, выпустившая в 1981 году маленький

¹⁾ [11] Аристотель. Сочинения: В 4 т.: Пер с древнегреч. - М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 650.

сборник его произведений под названием "Нерв", грешащий многими текстологическими неточностями. Тем не менее это издание было встречено с большим интересом, поскольку впервые позволяло читать, а не слушать стихи поэта-барда.

Между первым и последующими сборниками пролегло семь лет. Обильным на публикации стал год пятидесятилетия В. Высоцкого: "Избранное" (1988), "Не вышел из боя" (1988), "Стихи и песни" (1988), "Стихи. Проза" (1988), "Четыре четверти пути" (1988), "Я, конечно, вернусь..." (1988), "Я куплет допою..." (1988). Большинство этих изданий отличало то, что наряду с опубликованием произведений художника они включали его монологи о песнях, о себе, о работе в кино и на сцене, а также воспоминания знатавших его людей. И все же понадобилось десять лет кропотливой работы после смерти поэта, чтобы свет увидел двухтомник его сочинений под редакцией А. Крылова [40], выдержавший уже семь изданий. Комментарии, ссылки, включение вариантов строф сопутствовали успеху этой публикации в кругу литературоведов и читателей. А выпуск четырех томов Б. Чаком и В. Поповым [39] на основании уже упомянутого двухтомника и изданного в Нью-Йорке А. Львовым и А. Сумеркиным трехтомника позволили широкому кругу людей познакомиться с рядом неизвестных прежде произведений поэта, в том числе "на случай" и посвящений.

Благодаря трудоемкой работе текстологов, работников Государственного культурного центра-музея В.С. Высоцкого, некоторым частным архивам появилась возможность опубликования в 1994 году в Германии "Собрания сочинений в семи томах" (ред. С. Жильцов) [38], которое является самым полным и фундаментальным среди выпущенных прежде. Большая текстологическая работа позволила очистить сочинения от прежнего цензурного вмешательства и издательских ошибок, а

приведенные варианты строк – познакомить с творческой лабораторией поэта. Опыты прозы и драматургии, написанные самостоятельно и в соавторстве (т. 6 и т. 7), предоставили возможность составить представление о многомерности таланта Высоцкого, его самобытности, а дневниковые записи, письма и записки (т. 6) впустили в мир мыслей, интересов и духовных исканий художника, актера и человека Владимира Высоцкого. В 1997 году С. Жильцов осуществил четырехтомное отечественное издание, разместив произведения тематическими блоками и дублируя "германский" семитомник, правда, не в полном его объеме [37].

Наряду с выпуском сочинений поэта появилось немало статей о нем и его творчестве (см.: [2; 5; 16; 19-21; 23; 43-44; 48-49; 53-61; 66-71; 73; 76-79; 90-93; 95-105; 144; 150-154; 160-162; 169; 172-175; 177; 183-184; 188-191; 195]). К сожалению, особенно в последнее время, авторы уделяют внимание не анализу произведений Высоцкого, а его приватной жизни, всякого рода "жареным" фактам [110; 148]. Дошло даже до того, что при помощи стихов "всенародного Володи" (выражение А. Вознесенского [34]) некоторые пытаются утвердить свои псевдонаучные взгляды на мироустройство [108].

Многократные выпуски и переиздания сборников произведений Высоцкого являются неоспоримым подтверждением принятия читателем печатного слова поэта, а разбор многочисленных работ приводит к выводу: назрела необходимость осмыслить эстетическую сущность смеха художника с историко-литературных позиций. Как писал во введении к четырехтомнику С. Жильцов: "Вряд ли большинство поклонников В. Высоцкого представляют себе весь объем его стихов и песен. Все они – и самые яркие, самые известные, самые отточенные и незавершенные, оставленные и незначительные – все не только часть жизни поэта, но

и времени, в которое он творил, людей, о которых писал, чьи проблемы старался расширить [68] ¹⁾". Важно выяснить, под влиянием чего сформировалось и проявилось комическое восприятие жизни в мировоззрении поэта. Для этого нужно обратиться как к биографическим обстоятельствам [3; 35; 41; 45; 50; 57; 67; 91; 97; 121; 138-139; 159; 164-166; 176; 180; 192], так и творческой эволюции художника. Чтобы воссоздать духовный климат эпохи, необходимо прибегнуть к мемуарам, дневникам и письмам Высоцкого и его современников. Главным в работе будет исследование поэтического наследия поэта-барда, опирающееся на филологический анализ, который позволит определить специфику проявления смеха в его произведениях.

Связь работы с научными программами, планами, темами.

Изучение поэтического творчества В.С. Высоцкого является важной проблемой в разработке кulturovedческих вопросов взаимодействия славянских и западноевропейских литератур, которыми занимается кафедра всемирной литературы Луганского государственного педагогического института им. Т.Г. Шевченко в течение последних лет. Помимо этого, проблема "Смех Высоцкого" является одним из аспектов "Региональной концепции литературного образования" [149], связанным с пребыванием поэта в 1978 году на Ворошиловградщине (Луганщина).

Цель исследования заключается в том, чтобы на материале поэзии В.С. Высоцкого выяснить основные принципы и своеобразие его художественного смеха.

¹⁾ [68] Жильцов С. Надежда на настоящее // Высоцкий В.С.: Собр. соч.: В 4 кн. - М.: Изд-во "Надежда-1", 1997. Кн. 1: Грустный роман. С. 3.

Осуществление поставленной цели выявило необходимость решения следующих **задач**:

1. Определить место смеха в поэзии В.С. Высоцкого, его природу, основные аспекты эволюции.
2. Проанализировать пародийный подход к изображению действительности и выявить его роль в поэтике В.С. Высоцкого.
3. Дать целостную характеристику смеха поэта, показав на привлеченном материале диапазон охвата, устойчивые мотивы и образы.

Научная новизна.

Диссертация является первой работой, которая содержит целостный идеино-тематический и образный анализ комического в поэзии В.С. Высоцкого, позволяющий расширить и уточнить представление о его творческой индивидуальности. Впервые прослеживается эволюция художественного смеха поэта, определяется значимость его юмористико-сатирического творчества в формировании нравственно-эстетических взглядов современников. Подвергается усовершенствованию взгляд на пародийное творчество В.С.Высоцкого. Оно аргументировано классифицируется и делится на три существующие параллельно группы. Глубоко и подробно рассматривается социальная сатира поэта, что позволяет судить о нем как о художнике и гражданине.

Впервые обоснованно вводится новая дефиниция – СТИП, позволяющая обозначить стихи, исполняемые песней. Это значительно упрощает терминологическое различие "устной" (существующей для устного восприятия) и "письменной" (т. е. публикуемой для прочтения) поэзии, тем более что жанр авторской песни продолжает свое существование и в наши дни (Ю. Ким, В. Егоров, А. Розенбаум и др.).

Практическое значение полученных результатов.

Содержащиеся в работе наблюдения и выводы могут быть использо-

ваны при разработке общих и специальных курсов истории русской и мировой литератур в вузе, гимназии, лицее и школе. Кроме того, введение дефиниции СТИП имеет существенное значение для литературоведения, позволяя более точно обозначить стихотворения, создаваемые в жанре авторской песни.

Апробация результатов диссертации.

Некоторые аспекты исследования были представлены на "Далевских чтениях" (Луганск, 1996), "Вторых Чтениях молодых ученых памяти Л.Я. Лившица" (Харьков, 1997), на научных конференциях профессорско-преподавательского состава Луганского государственного педагогического института им. Т.Г. Шевченко (1995-1997).

Ряд положений диссертации получили отражение в следующих **публикациях:**

1. Бахмач В.И. Авторская песня в школьном изучении (в помощь учителю)//Слобожанщина: Научно-методический сборник. - Вып. 1.- Луганск: ЛПИ, 1994.- С. 71-79.
2. Авторская песня (Вступительный урок-лекция) // Відродження.- 1995.- N 10.- С. 45-47.
3. "Долюшка солдатская" в сказках В.И. Даля и В.С. Высоцкого. К постановке проблемы // Пятые далевские чтения: тезисы, статьи, материалы. - Луганск: Изд-во ВГУ, 1996. - С. 5-7.
4. "Колея эта - только моя..." (тема поэта и поэзии в творчестве В.С. Высоцкого) // Язык. Литература. Методика. Сборник статей. - Луганск: Изд-во ВГУ, 1996. - С. 141-150.
5. К вопросу о драматургии поэзии В.С. Высоцкого // Вторые Чтения молодых ученых памяти Л.Я. Лившица. - Харьков: ХГПУ, 1997.- С. 7-8.
6. О драматургии поэзии В.С. Высоцкого // Наукові записки

ХДПУ. Серія літературознавство. - Випуск 3 (8). - Харків : ХДПУ, 1997. - С. 74-81.

7. Пушкинские мотивы в ранних перепевах Высоцкого // Русская филология. Украинский вестник. - 1997. - N 1-2. - С. 45-47.

Структура и объем исследования. Проблематика диссертации определила ее структуру. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и изложена на 173 страницах. Список использованных литературных источников составил 201 наименование.

ГЛАВА 1

ПРОБЛЕМА СМЕХА В ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО

Сила Высоцкого - в смехе, в знании стремнин жизни, в поразительном владении русским языком. Сотни его произведений составили огромное полотно, достоверно передающее процесс разложения современной ему действительности. Он прошел нелегкий путь от художника нравов до народного поэта, постигшего связь пороков с общественными условиями существования личности.

Бегло остановимся на некоторых сторонах изучения вопроса о комическом в творчестве поэта, т. к. детальной истории вопроса применительно к предмету исследования фактически не существует.

Одной из первых к вопросу о комическом в поэзии В. Высоцкого обратилась Наталья Крымова. Она проницательно подметила, что смех в ответ "песням - явление достаточно новое для нашего художественного опыта и памяти [98] ¹⁾", а именно таким зарядом веселья обладали произведения "шансонье Всея Руси [34]" . В своей статье критик убедительно прослеживает диалектику шутки поэта: от доступной и простой до требовательной, вызывающей у слушателя активное осмысление. Приведя в пример песни Высоцкого к сказке Льюиса Кэрролла "Алиса в стране чудес", Н. Крымова делает выводы, что поэт сумел стать полноправным соавтором писателя, преобразив английский юмор в близкий к русскому, продемонстрировав близкую скоморошеской стихии игру слов и создав монологи-исповеди, с мозаикой ролей, за-

¹⁾ [98] Крымова Н. Мы вместе с ним посмеемся // Дружба народов. 1985. N 8. С. 242.

бавных характеров и голосов, восходящих к традиционному балагану. Ценны замечания критика о том, что "Высоцкий впустил смех туда, куда вход ему по иным современным понятиям, как бы закрыт - в тему смерти [98] ¹⁾".

Статья Н. Крымовой явила существенным вкладом в исследование проблемы комического в поэзии В. Высоцкого, хотя, вероятно, из цензурных соображений, не касалась сатирической заостренности песен барда. Однако уже Ю. Андреев, Е. Сергеев и Д. Кастрель отдали предпочтение сатире художника. Так Ю. Андреев убежденно заявляет, что безвременно ушедший поэт был человеком, богато одаренным чувством юмора, и вряд ли кто сможет забыть его "насмешливых сатир [7] ²⁾". Как бы продолжая его мысль, Е. Сергеев утверждает, что "сатира Высоцкого сугубо русская, "простого человека" он высмеивает резко, но не унижая, не оскорбляя, напротив, сострадая... [158] ³⁾". С этим заключением перекликается мнение Д. Кастреля о том, что в "шуточных песнях Высоцкого мы сталкиваемся с уникальным феноменом доброй сатиры", т.к. в песнях от первого лица автор в "сильнейшей степени переводит сатирический разряд в самоиронию [90] ⁴⁾". В связи с этим примечательно мнение немало писавшей стили поэтессы Н. Матвеевой, которая полагает, что Высоцкий "редко

¹⁾ [98] Крымова Н. Мы вместе с ним посмеемся. С. 253.

²⁾ [7] Андреев Ю. Известность Владимира Высоцкого // Вопросы литературы. 1987. N 4. С. 62.

³⁾ [158] Сергеев Е. Многоборец // Вопросы литературы. 1987. N 4. С. 124.

⁴⁾ [90] Кастрель Д. Из песни слова не выкинешь // Музикальная жизнь. 1990. N 13. С. 11.

умилялся - чаще порицал и высмеивал [116] ¹⁾". Столь разноречивые суждения лишний раз доказывают, что смех поэта требует детального разговора.

В большинстве своем исследователи единодушно отмечают феноменальное художественное зрение Высоцкого, позволявшее ему "видеть смешное в обыденном [95] ²⁾", что проявлялось в его умении "смеяться над самыми уродливыми и страшными явлениями бытия [5] ³⁾", слагать "песни, открыто обращенные в сторону советского быта [150] ⁴⁾". Это неизменно располагало к нему слушателей, желавших слышать о своей жизни правду, а не лицемерный миф.

Расцвет творчества Высоцкого пришелся на эпоху застоя, когда общество было поражено вирусом приспособления. Поэтому выставить на всеобщее обозрение привычный абсурдно-анекдотический ход вещей, по мнению П. Вайля и А. Гениса, - "лучший вид комментария к происходящим событиям [33] ⁵⁾". Острую социальность строк поэта отмечал и В. Толстых: "С иронией и сарказмом выразил он определенное

¹⁾ [116] Матвеева Н. Никого не впряжен // В. Высоцкий: Все не так. С. 16.

²⁾ [95] Коган Л. Мир песни Владимира Высоцкого // Молодой коммунист. 1986. № 6. С. 78.

³⁾ [5] Алмазов Б. Владимир Высоцкий как явление русской национальной культуры // Культ.-просвет. работа. 1990. № 7. С. 9.

⁴⁾ [150] Рубинштейн Н. Народный артист // Нева. 1990. № 3. С. 182.

⁵⁾ [33] Вайль П., Генис А. Шампанское и политура // В. Высоцкий: Все не так. С. 44.

отношение к мещанским радостям и заботам [172] ¹⁾". Говоря о творческом арсенале барда, критики подчеркивают разнообразие форм и приемов, при помощи которых слагались диалоги, монологи и эпико-драматические сочинения художника: остроумие, парадокс, гипербола, контрасты и т. д. При этом в качестве доминирующего приема неизменно называется пародия. Наиболее существенно об этом сказали в "Книге о пародии" Вл. Новиков [126] и в "Поэзии В.С. Высоцкого" А. Кулагин [103].

Рассказывая в своей книге о законах веселого жанра, Владимир Новиков воссоздает творческие портреты русских и советских пародистов: от Александра Сумарокова до Александра Иванова. Впервые в литературоведении автор представляет Высоцкого как талантливого пародиста, которому была присуща характерная манера "мыслить разными, порой взаимоисключающими точками зрения [133] ²⁾". Литературовед не только отмечает "двуголосый" характер песен барда, образовавшийся под воздействием пародийного начала, но и справедливо считает пародийную ironию поэта средством выхода на серьезный разговор "о самых важных, "проклятых" вопросах [131] ³⁾".

Книга А. Кулагина представляет собой первую основательную попытку в высоцковедении дать периодизацию творчества художника. Ведущим качеством поэзии Высоцкого исследователь считает ролевой и историко-культурный протеизм, то есть "способность автора к перевоплощению в героев, различных по типу сознания, социальному положению".

¹⁾ [172] Толстых В. В зеркале творчества (Вл. Высоцкий как явление культуры) // Смена. 1986. N 19. окт. С. 28.

²⁾ [133] Новиков Вл. И. Книга о пародии. - М.: Советский писатель, 1989. С. 519.

³⁾ Там же. С. 519.

жению, образу жизни и т. д. [103]¹⁾" и расширению в произведениях историко-культурного пространства. По мнению А. Кулагина, ирония и пародия были свойственны в большей мере периоду раннего творчества поэта, в дальнейшем комедийный путь уступил место лирико-философскому переосмыслению. Правда, это утверждение проблематично.

Наиболее нам близка позиция Г. Токарева, воспринимающего художественную систему В. Высоцкого с точки зрения народной смеховой культуры. Он пишет: "Воскресла в творчестве Высоцкого прежде всего богатейшая когда-то традиция русского скоморошества. Ведь главное в песнях Высоцкого - это смех! Смех - фундамент и основа, генетический код, если угодно, всей его художественной системы [171]²⁾".

Смех Высоцкого - это смех "на мир", активно включающий этот мир в соучастие, в осмеяние, в том числе и самих смеющихся. Метко схваченный поэтом комизм бытия помогал видеть привычный мир по-иному: свободно осознать эпоху во всех ее негативных проявлениях, подойти с улыбкой к укоренившимся как в отдельных людях, так и во всем обществе изъянам и мысленно проделать путь от смеха к оптимизму прозрения, "когда зло оказывается принципиально преодолимым [85]³⁾". Его шутки не находились в границах официальной

¹⁾ [103] Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого: Творческая эволюция. - Коломна: КПИ, 1996.

²⁾ [171] Токарев Г. Стилистические особенности поэзии Высоцкого: (К вопросу о природе явления) // Индивидуальность авторского стиля в контексте развития литературных форм: Сб. - Алма-Ата, 1986. С. 62.

³⁾ [85] Карасев Л.В. Парадокс о смехе // Вопросы философии. 1989. № 5. С. 56.

культуры, так как сама авторская песня, в рамках которой складывался талант стихотворца, была вне ее.

Послевоенная эпоха быстро нашла в поющихся стихах такую форму, которая сделала возможной предельную вольность и откровенность слова. Подобно Франсуа Вийону, ставшему переходной фигурой от безымянного певца к народному литератору-профессионалу [141], Высоцкий обернулся ярким явлением "магнитофонной литературы" [183] – устной поэзии, столь быстро полюбившейся массами. То, что его не печатали, не смогло повлиять на широкое распространение в записи среди современников острых песен поэта, в которых он своим смехом освобождал людей от всего страшного и пугающего, делая нестрашным и потому веселым. Это было свойством его натуры. По свидетельству матери его детей Людмилы Абрамовой, "Володя, в сущности, действительно был очень веселым человеком. И что-то страшное он просто блокировал [4] ¹⁾". Достаточно поставить любую из сохранившихся магнитофонных записей выступления поэта, чтобы услышать, как частый хохот слушателей в ответ на "веселый манер" прерывает пение кифареда.

Правда смеха Высоцкого захватывала даже тех, кто по воле службы должен был ей противостоять. На это указывал хорошо знавший поэта польский актер Даниэль Ольбрыхский. Он свидетельствовал: "Чекистам записи нравились до такой степени, что в очередную, кажется, пятьдесят пятую годовщину образования ЧК-НКВД-КГБ они обратились к своему тогдашнему руководству с просьбой пригласить на торжественное собрание Высоцкого. И, кстати сказать, предложили ему огромный гонорар. Высоцкий, ясное дело, вызов принял. Как Адам

¹⁾ [4] Абрамова Л.В., Перевозчиков В.К. Факты его биографии. –

М.: Издательский центр "Россия молодая", 1991. С. 41.

Михник, он верил, что каждого можно изменить [138] ¹⁾". Пожалуй, эта беззаветная вера питала и смех Высоцкого, ставший его художественной нормой. Не случайно в одном из произведений поэт признался:

Я не люблю любое время года,

Когда веселых песен не пою. (2, 154)

Художественное мироотношение Высоцкого органически заключало в себе эстетическое, морально-нравственное и мировоззренческое начала, часто реализуемые посредством свободного и правдивого смеха. Такого, о котором в народе говорят: "Плоха та шутка, в которой нет хоть половины правды".

Раньше чем определить, какое место занимал смех в творчестве Владимира Высоцкого, попытаемся установить, что же такое смех? Безусловно, нас будет интересовать прежде всего духовная сторона этого явления.

Если физически смех проявляется в горловых звуках, вызываемых короткими выдохательными движениями при появлении веселья, то этически он связывается со свободой духа и свободой речи, являясь откликом на какую-то "отрицательную ценность [85] ²⁾". Пожалуй, ни в чем не раскрывается человек, как в смехе. Ведь шутка, любое остроСловие рассчитано на то, чтобы быть услышанными. Смех - это не только отклик на общественные и человеческие недостатки, но и реакция на несовершенство мира с надеждой на его преобразование. В этом как раз и заключается великая реформаторская сила смеха. Что же касается его диапазона, то он огромен: от едва заметной улыбки

¹⁾ [138] Ольбрехский Д. Поминая Владимира Высоцкого. - М.: Вахazar, 1992. С. 36.

²⁾ [85] Карасев Л.В. Парадокс о смехе. С. 48.

до гомерического хохота.

Если мы обратимся к истории смеха, то увидим, что вместе с человеком он прошел долгий путь. Начавшись как архаический, передающий реакцию на радость и удовольствия, представляющий собой витальное движение чувств и ритуальное действие, смех подвергся "атаке" со стороны христианства, отдающего предпочтение очищающим душу страданиям. Как писал в своем исследовании Л. Карасев, "на Руси смех вообще становится опознавательным знаком беса - голого, бесстыдного, зовущего к греху, а сама идея связи стыда и смеха, словесно переодевшись, находит свое выражение в древнерусской литературе - в слове "высоком" и "низовом" - особенно в наборе пословиц, на разные лады обыгрывающих связь смеха и греха: "Где грех, там и смех". "Смехи да хи-хи введут в грехи [81] ¹⁾". Понадобилось долгое время, чтобы празднично веселый, жизнерадостный, озорной смех поселился на карнавальных площадях Европы. В средние века (а древнерусский смех принадлежал к типу средневекового смеха [108]) он царил и на площадях во время празднеств, и за пиршественным столом. Это был смех от радостной беспечности, неуемной фантазии, излишка сил - своеобразная демонстрация долгожданного коллективного веселья, рожденного в противовес каждодневному бремени забот, лишений и запретов. Он заключал в себе одновременно разрушительное и созидающее начало, вскрывая и обнажая правду, сближая действительность со смеховым изнаночным миром антикультуры, готовя тем самым фундамент для иной общественной и духовной жизни. Примечательно, что "вся богатейшая народная культура смеха в средние века жила и развивалась вне официальной сферы высокой

¹⁾ [81] Карасев Л.В. Антитеза смеха // Человек. 1993. N 2.

идеологии и литературы [5] ¹⁾". Это особенно ее роднит с авторской песней второй половины XX столетия.

В своем фундаментальном труде о творчестве Рабле и народной культуре средневековья и Ренессанса М. Бахтин подчеркивал, что народ направлял свой хохот на тот же предмет, что и средневековую серьезность. Он писал: "Настоящий смех, амбивалентный и универсальный, не отрицает серьезность, а очищает и восполняет ее. Очищает от догматизма, односторонности, окостенелости, от фанатизма и категоричности, от элементов страха или устрашения, от дидактизма, от наивности и иллюзий, от дурной одноплановости и однозначности, от глупой истощности. Смех не дает серьезности застыть и оторваться от незавершimой целостности бытия. Он восполняет эту амбивалентную целостность [15] ²⁾". Помимо того, что подобный тип человеческой реакции содержал "парадоксальное несоответствие между бросающимся в глаза положительным характером смеха и алом, таявшимся в вещи, которая вызывала улыбку [85] ³⁾", являясь одновременно выражением радости от "узнавания" ала и негодования по поводу его существования (был амбивалентным), он демонстрировал свою направленность на все и всех, в том числе и самого смеющегося (был универсальным), и часто объединял в пересмешнике автора, актера и зрителя (был синкретичным). По словам Л. Пинского, "в этом синкретическом архаическом извечном смехе так или иначе заложены – потенциально или эмбрионально – более развитые ("культурные") позд-

¹⁾ [15] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. С. 83.

²⁾ [15] Там же. С. 137.

³⁾ [85] Карасев Л.В. Парадокс о смехе. С. 49.

нейшие виды комического, обособляющиеся в ходе развития человеческой культуры [142] ¹⁾". Безусловно, эти слова ученого можно отнести к авторской песне, которой свойственен не только синкретизм (т.к. бард олицетворяет в своем лице автора слов, мелодии и текста), но и существование вне официальной идеологии и культуры, а также "погружение" своего слушателя в карнавальную атмосферу праздничного веселья и свободы духа, избавляющих хотя бы на время концерта от запретов и страхов, одолеваемых взрывами коллективного хохота. Однако, если карнавал обезличивал человека, уподобляя каждого всем, превращая и весельчака, и зрителя в однородную смеющуюся массу, то бардовский смех Высоцкого и других авторов стиля выступал убедительной формой самостоятельного постижения жизни художником с позиций здравого суждения народа. Только в отличие от скоморохов средневековья Высоцкий уже не являлся безличным шутом, безымянным пересмешником, а был личностным преемником древнего типа комического, прошедшего "христианский огонь стыда" (Л. Карасев) и с веками все больше тяготеющего к интеллектуальному смысловому пространству. В этом смехе было ярко выражено личностное начало, как в субъекте смеха, так в предмете смеха и критериях оценки. Не случайно поэт подчеркивал творческую автономию: "Все, что я думал об искусстве, о жизни, о людях, - все это заключено в моих песнях. Вот слушайте их и сами смотрите, что я хочу от этой жизни [176] ²⁾". В соответствии со своим мироощущением Высоцкий реагиро-

¹⁾ [142] Пинский Л.Е. Юмор // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. М.: Сов. писатель, 1989. С. 341.

²⁾ [176] Три концерта (Записи выступлений В.С. Высоцкого) С. 312.

вал на безобразное по мере обнаружения его в окружающей действительности, и эта реакция была близка массовому сознанию, в котором тесно сплелись неприятие негативного и надежда на позитивное.

Поэту довелось сформироваться в эпоху правления трех вождей: Сталина, Хрущева и Брежнева. Первый запомнился народу репрессиями, второй - волонтизмом и оттепелью, а третий - застоем.

Высоцкий принадлежал к поколению "детей войны", родившихся на кануне Великой Отечественной. Об этих годах он иронично обмолвился в своей знаменитой "Балладе о детстве" (1975):

Спасибо вам, святители,
Что плонули да дунули,
Что вдруг мои родители
Зачать меня задумали.

В те времена укромные,
Теперь почти былинные,
Когда срока огромные
Брели в этапы длинные. (5, 47)

Ему повезло: родители не были уничтожены ни сталинским, ни гитлеровским режимом. Правда, после войны семья распалась, т. к. отец и мать развелись. Отныне их сыну придется метаться между домами, мечтая о собственном, и спасаться от одиночества в кругу друзей.

Детство научило Высоцкого дворовому братству, построенному на своих законах, среди которых были "очень существенные принципы: держать слово, не трусить, не продавать своих ни при каких обстоятельствах... [67] ¹⁾". Отныне и навсегда он сохранит верность связанным узам товарищества.

¹⁾ [67] Живая жизнь: Сб. - Моск. рабочий, 1988. С. 96.

Шли годы. Жизнь стремительно менялась. После ХХ съезда правящей партии везде заговорили о культе личности и репрессиях; всплыло и часто повторялось слово "справедливость". Позже Высоцкий напишет стихотворение "Банька по-белому", в котором сумеет потрясающе достоверно передать, как трудно освобождались соотечественники от психологической зависимости "времен культа личности" (2, 133). Это было время раскрепощения и надежд. В стране приподнялся "железный занавес", и патриархальный уклад Москвы нарушился VIII Международным фестивалем молодежи и студентов. На улицах города стали появляться диковинно одетые стиляги, в домах на использованных рентгеновских снимках ("на ребрах") зазвучала джазовая музыка, а в библиотеках зачитывались до дыр книги Ремарка и Хемингуэя. Именно в эти годы Высоцкий заканчивает среднюю школу, получает актерское образование в Школе-студии МХАТ им. В.И. Немировича-Данченко и пробует свои силы в ряде театров Москвы: "...начал бродить по разным театрам: работал два месяца в Театре миниатюр - меня оттуда прогнали; поступил в "Современник", мне даже дали там дебют - я играл Глухаря в "Двух цветах", но чего-то там не случилось. Снимался в кино в маленьких ролях, снова вернулся в Театр Пушкина, а потом, когда организовывался Театр на Таганке, я стал в нем работать... [41] ¹⁾". Одновременно будущий поэт усваивал на Большом Картном школу "духовых проектов" в квартире своего старшего друга Левона Качаряна, где собирались интересные собеседники: А. Макаров, В. Акимов, Е. Урбанский, В. Шукшин, А. Утевский, А. Тарковский и многие другие. Память о тех встречах отзывалась в строках поэта:

¹⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 109.

Помнишь ли, товарищ, этот дом?

Нет, не забываешь ты о нем!

Я скажу, что тот полдня потерял,

Кто в Большом Каретном не бывал. (1, 53)

Это общение оказало немалое влияние на формирование личности Высоцкого. Тогда же в его жизни произошло важное событие: однажды он услышал, как исполняет свои песни Булат Окуджава: "Меня поразило, насколько сильнее воздействие его стихов на слушателей, когда он читает их под гитару, и я стал пытаться делать это сам [41]¹⁾". Так начинающий поэт нашел способ самовыражения. Свои первые стихи под гитару Высоцкий исполнял перед близкими друзьями с Большого Каретного переулка, вовсе не рассчитывая на большие аудитории. Жизнь распорядилась по-другому.

Следует отметить, что у Владимира Высоцкого рано проявилась склонность к комическому мировосприятию. Еще со школьной скамьи он полюбил остроумные розыгрыши, смешное копирование в лицах и сочинение веселых устных рассказов, в которых действовали реальные и вымышленные персонажи. Обратимся к свидетельству его друга детства Игоря Кохановского: "...Володя был блестящий, остроумнейший рассказчик историй, которые он либо сам сочинял, либо очень забавно переделывал услышанное от кого-то [97]²⁾". Что касается студенческих лет, то Высоцкий часто был автором юмористических текстов различных капустников, сценок "на злобу дня". Поскольку остроумию нельзя научиться, то становится очевидным, что еще в "допесенный" период у будущего барда наблюдается врожденное чувство комического

¹⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 112.

²⁾ [97] Кохановский И. "Письма Высоцкого" и другие репортажи на радио "Свобода". - М.: Физкультура и спорт, 1993. С. 6.

кого, ставшее основой его художественного самовыражения. Оно никогда не служило мимолетному желанию насмехаться, о чем поэт заявлял открыто: "...мне надо, чтобы во время моих выступлений была нормальная реакция на юмор. Есть места, где люди хотят только зубоскалить. Начинаешь показывать юмор, за которым обязательно есть что-то серьезное (иначе бы я об этом не писал), а люди не хотят - хотят обязательно что-нибудь "эдакое" [41] ¹⁾". Этими словами поэт приоткрывал завесу над сущностью своего смеха: его улыбка рождалась там, где скрывалось "что-то серьезное", т. е. это был смех вместо слез, а вернее, без слез.

К сожалению, после трагического ухода Высоцкого мы практически не располагаем материалами, которые бы впрямую раскрывали его внутренний мир. Что касается воспоминаний людей, знавших художника, то они не могут претендовать на полноту и точность, хотя и заслуживают пристального внимания. Главным представляются немногие откровения самого поэта во время концертных выступлений, редкие интервью, письма, дневниковые записи, а в основном - стихотворные тексты.

Поскольку форму для поэзии - авторскую песню - Высоцкий выбрал сам, то напрашивается вопрос: как он оценивал возможности этого жанра? Во время своих встреч со слушателями поэт объяснял свой выбор так: "Для меня авторская песня - это возможность беседовать, разговаривать с людьми на темы, которые меня волнуют и беспокоят; рассказывать им о том, что меня скребет по нервам, рвет душу и так далее, - в надежде, что их беспокоит то же самое. И если у меня есть собеседник и возможность об этом рассказать, особенно такому большому количеству людей, - это самая большая для меня награда.

¹⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 148.

Авторская песня предполагает непринужденную атмосферу, атмосферу раскованности, дружественности, свободы. В ней нет показухи, приподнятости, зрелищности, отстранения от зрительского зала - нет рампы. Она требует зрителей, требует собеседника [41]¹⁾". Таким образом, бард ратовал за свободу самовыражения, внутреннюю диалогичность, естественность звучания строк и близость поднимаемых проблем слушателям. Если исполнительскими ориентирами для него были Александр Вергинский, Марк Бернес, Луи Армстронг, то духовными оказались художники слова, обладающие недюжинным воображением и ироничным складом мышления. Он говорил : "Все-таки человек должен быть наделен фантазией для того, чтобы творить. Он - творец. Если он, основываясь только на фактах, чего-то там рифмует или пишет, в общем реализм такого рода существует, но это не самое главное. Я больше за Свифта, понимаете? Я больше за Булгакова, за Гоголя... [176]²⁾". Тем самым поэт претендовал на право литературного исследования фактов жизни, не исключая фантазии, не выходящей за рамки достоверности.

В годы становления Высоцкого как поэта социальный климат претерпел значительные изменения, поэтому его смех помогал увидеть истинное лицо окружающего мира, возвращал к здравому смыслу. Ведь в смехе общество всегда находило выход своему отчаянию и тоске. А отчаяться советскому человеку было отчего. Его неустанно вели от очередного "этапа" (это слово хорошо характеризовало путь) к следующему "этапу" построения счастливого общества, не считаясь ни с кем. Находящиеся у власти вожди сами определяли, что нужно оставь-

¹⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 119.

²⁾ [176] Три концерта (Записи выступлений В.С. Высоцкого) С. 314.

ным. А для удушения свободного слова советская администрация располагала широкими возможностями: от ссылки неугодных в исправительно-трудовые лагеря до помещения вольнодумцев в психиатрические лечебницы. Фальшь стала нормой жизни. Искусно продуманные идеологические легенды всячески преувеличивали успехи, достигнутые страной под руководством очередного лидера, и замалчивали недостатки, создавая иллюзию стремительного развития общества. Особенно усилилась бездуховность и ложь в брежневскую эпоху. Сворачивание "оттепели", реабилитация Сталина, бесконечные награждения "дорогого Леонида Ильича", негласные надзоры и доносы вызвали резкий спад общественных настроений. Обнажились родовые пороки системы с культом приспособленчества и карьеризма. Критик Алла Латынина охарактеризовала эту пору так: "Эпоха скверная. Вязкое, топкое время. Безвременье. Расцвела насквозь фальшивая секретарская литература, которой, однако, все знали цену. Выросло целое поколение писателей, научившихся, как в известном аттракционе, прыгать в мешках [109] ¹⁾". Государство, в котором наступила пора заказной поэзии, вынужденно покидают И. Бродский, Н. Коржавин, А. Галич и другие поэты. Именно в эту нелегкую годину обретает размах авторская песня как вид современного городского фольклора и стихийная альтернатива официального искусства. "В стране, где анекдот выполняет функцию газеты, трудно придумать лучший вид комментария к происходящим событиям, чем неподвластная цензору песня [33] ²⁾", - иронично прокомментируют позже этот парадокс опальные критики А. Генис и П. Вайль. В своих высказываниях Высоцкий приоткрыл тайну

¹⁾ [109] Латынина А.Н. За открытым шлагбаумом: Литературная ситуация конца 80-х - М.: Советский писатель, 1991. С. 78.

²⁾ [33] Вайль П., Генис А. Шампанское и политура. С. 44.

的独特性：「Я просто в смысле цензуры счастливый человек, потому что мои произведения никто никогда не разрешал, но никто никогда и не запрещал [39] ¹⁾」。存在感的作者歌曲在官方文化领域之外，导致了他无法加入苏联作家协会或苏联作曲家协会，因为这些组织对他没有任何影响，这使得维索茨基能够成为他自己。他成为了少数几个被需要的普通民众所困扰的人之一。其他诗人也证实了这一点：

Не волнуйтесь – я не уехал,
И не надейтесь – я не уеду! (2, 248)

当然，他明白，在一个没有新闻自由的国家里，他不能像那些神秘的同性恋者一样，对道德规范和公众矛盾做出反应，这些是由普遍的不幸生活造成的。批评文学在那几年还没有准备好面对这种力量。在经历了漫长的沉默之后，当广泛的传播使他有了一个著名的理论——“无冲突论”（参见：[199; 177]），通过这种方式，冲突是被允许的，但要在好与更好的之间。那个时代的审查制度规定了文学家们在报纸和杂志的最后几页上可以开的玩笑和无害的幽默，而维索茨基则在其中夹杂着“传统”，将笑声带到了那个充满邪恶和谨慎的地方，那些地方被那些试图掩盖他的不凡之处的衣物所包围。

¹⁾ [39] Высоцкий В.С. Сочинения: В 4 т. СПб.: АОЗТ Технэкс – Россия, 1992–1993. Т. 1. С. 249.

Смех поэта вырос на почве послевоенной культуры, подвергнувшейся воздействию со стороны бывших фронтовиков, вернувшихся репрессированных, вырвавшихся в город из паспортной неволи жителей деревни, радикально настроенной интеллигенции. Общество самопознавало себя, передавая из уст в уста (такое не могло проникнуть ни в книгу, ни в статью) крупицы правды о пережитом и переживаемом. А поскольку Высоцкий, "как губка, как аккумулятор, все впитывал в себя [67] ¹⁾", то ему было дано выразить свое время в новеллических стихотворениях, превратившихся в обличительный документ советского общества 60-х - 70-х годов.

Дорожа сложившимся в народе представлением о поэтах как людях справедливых, готовых к состраданию и борьбе за народные чаяния, бард следовал этому и в судьбе, и в творчестве. Обратимся к свидетельству его соратника по Театру на Таганке и совместным концертным выступлениям В. Смехову: "Никакие запреты, никакие унижения, годами творимые козни, анонимки, угрозы - ничто не поколебало достоинство поэта, ничто не принудило его озлобиться, изменить своему образу мыслей [166] ²⁾". Поиск лучших сторон человеческой натуры, проявление милосердия к павшим, смех над внутренней несостоительностью сильных мира сего, критическое отношение к "этому" и "тому" свету сделали Высоцкого властителем дум. В считанные годы он стал народным кумиром, и не потому, что, как считает Марк Дейч, "его песни рассчитаны не на разум и даже не на чувства, но более всего на эмоции [56] ³⁾", а потому, что принадлежал к числу людей, кото-

¹⁾ [67] Живая жизнь. С. 45.

²⁾ [166] Смехов В. Скрипка Мастера.- М.: Правда, 1988. С.55-56.

³⁾ [56] Дейч М. Феномен Высоцкого // Я. Журнал субъективных мнений. 1991. N 1. С. 81.

рые всегда дорожат вечными человеческими ценностями: добром, любовью, дружбой, справедливостью, свободой. Тем более, что увлеченность поэзией "серебряного века", знакомство с русской философией, духовная ориентация на Свифта, Пушкина, Гоголя, Достоевского, Чехова, Бабеля, Булгакова, интерес к современной русской литературе укрепили в художнике тягу к высоким человеческим идеалам. И вовсе не на уровне эмоций поэт заверял современников, что

Чистоту, простоту мы у древних берем
Саги, сказки из прошлого тащим,

Потому что добро остается добром
В прошлом, будущем и настоящем. (5, 8)

Стремление к высоким идеалам побуждало песнопевца создавать гражданскую лирику, в которой ставились важные вопросы социального и политического устройства общества. Осмеивая безобразное, Высоцкий вел своего слушателя к пониманию, что мир и люди требуют активных перемен, потому что "все не так". Таким образом, поэт "воспитывал" готовность к изменениям, так как "смех приходит за нами для того, чтобы будущее могло сбыться [84] ¹⁾". Высоцкий видел в комическом одно из главных слагаемых своего художественного метода. Он говорил: "...я пишу о нашем времени, чтобы получалась такая общая картина: в этом времени есть много юмора, и много смешного, и много еще недостатков, о которых тоже стоит писать [41] ²⁾".

Начиная с первого сатирического так называемого "блестящего" цикла (1961-1965), поэт показал, что он намерен обращаться к самым

¹⁾ [84] Карасев Л.В. Опыт несмейания // Человек. 1992. N 5. С. 47.

²⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 118.

глубинным сторонам человеческого существования, которые были вдали от псевдоморалистов, и не намерен изолировать обнаруженные пороки от основного течения жизни. Почему же он выбрал персонажей из среды деклассированных элементов - тех, кого на протяжении истории СССР искусство не жаловало и не стремилось выразить? На это художник отвечал так: "Я не считаю, что мои первые песни были бледными, хотя там я много писал о тюрьмах и заключенных. Мы, дети военных лет, выросли все во дворах в основном. И, конечно, эта тема мимо нас пройти не могла: просто для меня в тот период это был, вероятно, наиболее понятный вид страдания - человек, лишенный свободы, своих близких и друзей [41] ¹⁾". Так начинающий поэт интуитивно обнаружил тщательно скрываемую проблему - несвободу человеческой личности в огромном государстве, где людей принуждали служить утопической идее, культивируемой правящей партией.

Кто бы сейчас стал обвинять А.С. Пушкина в поэтизации вольницы цыганского табора или А.М. Горького в романтизации мира боярков и бродяг, а вот Высоцкому приходилось разъяснять свой художественный интерес к уголовному миру, словно он не имел права его исследовать как служитель муз. Даже не пытаясь подвергнуть критике существующий общественный уклад, поэт выставлял напоказ окружающую заурядность, подвергнув "испытаниям" бытовые, нравственные и социальные условности. Его иронично-пародийный подход к жизни низложил романтику "больших дорог", подтвердив важность истинных человеческих ценностей.

На протяжении жизни поэт не раз вернется к "дворовым" персонажам, но только на другом уровне. И тогда забавные пародии на представителей "дурного общества" сменяются дерзкими пародиями на

¹⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 116.

государственную внешнюю политику. Но это уже будет в пору зрелого мастерства, когда произведения барда станут достоянием огромной аудитории, имя которой народ. Пародийный же подход навсегда войдет в поэтику сатирика.

Справедливости ради требуется сказать, что Высоцкий не преследовал никаких политических целей, когда создавал свои первые стихотворения, поскольку не собирался превращать поэзию в "рупор каких бы то ни было общественных сил и интересов [71] ¹⁾". Просто он был честным и наблюдательным художником, представляющим не какую-то политическую организацию или движение, а самого себя, высказывающего свое отношение к людям и действительности при помощи глубокого драматизма и юмористико-сатирического комизма. Потому-то поэт иронизировал над искателями в его строках запретной крамолы:

... "Во мне Эзоп не воскресал.

В кармане фиги нет - не суетитесь!

А что имел в виду - то написал, -

Вот, вывернул карманы - убедитесь". (З, 106)

И тем не менее, прав Вл. Новиков, подметивший, что "очень многие теперешние ядовитые ягодки описаны Высоцким на уровне цветочков [128] ²⁾". Действительно, строки поэта были столь созвучны времени, что невольно приобретали политический подтекст, тем более в обществе замаскированной несвободы, выдаваемой за демократию.

Остроумная манера выражать мысли и состояние героя "из его шкуры", сказовость, внутренняя диалогичность строк, стиль, исполнение

¹⁾ [71] Зайцев В.Н. Черты эпохи в песне поэта (Жорж Брассенс и Владимир Высоцкий). - М.: Знание, 1990. С. 21.

²⁾ [128] Новиков Вл. Горит Высоцкого эпоха // Вагант. Приложение. 1995. N 51-52. С. 26.

ненный неожиданных ассоциаций и реминисценций, богатая афористичность языка, веселая игра со словом рождали неповторимый смех Высоцкого, сочетающий соверчательно-философскую позицию с озорной улыбкой и дерзкой сатирой. Этот смех вызывали контрасты самой жизни да те или иные "вольные" или "невольные" носители пороков.

В своей книге о творческой эволюции поэта А. Кулагин делит все творчество Владимира Высоцкого на "четыре периода:

- 1) 1961-1964 гг. - обращение к уголовной, уличной тематике; обретение маски лирического персонажа;
- 2) 1964-1971 гг. - движение "вширь", создание поэтической "энциклопедии русской жизни", протеистическое перевоплощение в героев разных профессий, образа жизни и мысли и т. д.;
- 3) 1971-1974 гг. - "гамлетовский" период; некоторое ограничение протеизма, усиление исповедального рефлексивного, философского начала;
- 4) 1975-1980 гг. - эпоха синтеза основных творческих достижений трех предшествующих периодов [103] ¹⁾.

Эта классификация выглядит убедительной, тем более, что сам поэт косвенно указывал на значимость "уголовного", "энциклопедического" и "гамлетовского" периодов, естественно, не называя их так (см.: [41; 176;]). Правда, эволюция смеха художника не совсем укладывается в предложенную А. Кулагиным схему, поскольку в развитии комического творчества Высоцкого мерилом служат отстаиваемые им идеалы, т. е. **что рождало и видоизменяло критический взгляд поэта.**

В первые годы творчества (1961-1965), изображая "уголовнич-

¹⁾ [103] Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого: Творческая эволюция. С. 4.

ков", бард высмеивал человеческие слабости, не увязывая их впрямую с социальными причинами. Его шутки скорей носили нравственно-ди-дактический характер, хотя и вызывали бурную реакцию со стороны спохватившейся официальной критики: "обывательщина, пошлость, безнравственность" (Г. Мушта, А. Бондарюк), "маразм" (Р.Лынев), "антисоветская пошлятина" (Е. Безруков), "злопыхательство" (С. Вла-димиров), "рифмоплетство" (В.Соловьев-Седой) [43] ¹⁾. Хотя в боль-шинстве своем эти отклики носили доносный характер, тем не менее поэт чувствовал, что не все, созданное им в "дворовом" стиле, рав-нозначно, потому в письме заведующему Отделом пропаганды ЦК КПСС В.И. Степакову писал: "В статье говорится, что даже почитатели мои осудили эти песни. Ну что же, мне остается только радоваться, ибо я этих песен никогда не пел с эстрады и не пою даже друзьям уже несколько лет.

Во всех этих выступлениях сквозит одна мысль, что мои песни, повторяю - речь идет о старых, тысячекратно переписанных, исковер-канных, старых записях, что эти песни вредны, особенно молодежи. Почему же ни в одной из статей не говорится о песнях последних 3-х лет? Я получаю огромное количество писем и абсолютно ответственно заявляю, что именно эти последние нравятся и полюбились молодежи" (6, 383-384). Если учесть, что письмо написано в 1968 году, то становится ясно, с какого периода поэт ведет отсчет очередного (после "уличного") этапа творчества. Именно тогда, начиная с 1965 года, Высоцкий все более тяготеет к созданию панорамы русской жиз-ни. Точкой опоры в передаче упадка и разложения действительности художник избирает человеческое "я". Его смех вместо слез рождает

¹⁾ [43] В. Высоцкий: Все не так. Мемор.альманах-антология / Ред.-сост. А. Базилевский. М.: Вахазар, 1991. С. 31-32.

пестрый масочный мир с узнаваемыми ситуациями и героями. Со свойственной ему иронией и пародийным подходом Высоцкий воспроизводит неповторимую галерею человеческих пороков, где пьянство соседствует с безволием, зависть с ненавистью, слухи с кликушеством, суеверия с бескультурьем, а деспотизм с покорностью.

Если герои "блатного" цикла были в основном оторваны от общества и решали свои проблемы в кругу индивидуальных отношений, то герои последующих периодов творчества интенсивно разрешали вопросы в рамках социального окружения. В мире, где все "не так", они совершали абсурдные поступки, инстинктивно пытаясь найти опору то в спорте, то в религии, то в семье, но смысл жизни ускользал от них.

"Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему... [15] ¹⁾", - писал М. Бахтин. Высоцкий же вызвал огонь смеха на себя, поскольку в его произведениях герой "сам" рассказывал о значительных событиях своей жизни, а окружающие становились свидетелями признания "на миру". "Разделяя" судьбу своих персонажей, перевоплощаясь в различные типы, поэт вовсе "не возмущал" слушателей откровениями героев, а вовлекал в мысленный диалог, превращая незримых собеседников в соучастников. Он не донимал нудными и прямолинейными нравоучениями - просто вселял исповедью очередного действующего лица, что с его зрителями (поэт любил подчеркивать, что показывает песню) ничего подобного не случится. Это даже приводило к жизненным курьезам, о которых Вл. Новиков писал так: "Поэтическое поведение Высоцкого в каждой из ролей настолько естественно, что молва долгое время "вычитывала" из песен фантастически-легендарную био-

¹⁾ [15] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 17.

графию автора [126]¹⁾". Таким образом, мы видим, что художник не противопоставлял себя осмеиваемому явлению, а значит не принадлежал к "чистым" сатирикам. Тем не менее, как заметил В. Иютин, его ирония "гораздо чаще оказывается приближена к сатире, чем юмору... [77]²⁾". Не секрет, что сатирический подход к изображаемому содержит в себе активное неодобрение, своеобразный приговор обнаруженному злу. При этом отношение сатирика к объектам комического скорее агрессивно, нежели созерцательно-философское, ибо сатирическая позиция означает последовательную и непримиримую борьбу со злом. Но ведь главное свойство подлинной сатиры - отстаивание положительных идеалов. Что и делал Владимир Высоцкий. Он говорил: "...если пишешь от чьего-то имени, вовсе не обязательно, что все, о чем идет речь, могло случиться только с человеком этой профессии. Просто я взял и выбрал такого героя, а в общем-то, все равно речь идет о проблемах общечеловеческих, которые могут волновать, я думаю, всех людей, - это проблемы зла, предательства, честности, надежности, дружбы [41]³⁾".

В своей книге "О комическом" польский исследователь В. Двемидок писал: "В сложном комиазме мы различаем три принципиально разных метода: юмористический, сатирический и промежуточный, который, несмотря на свойственное ему осуждение объекта, трудно назвать сатирой в традиционном значении этого слова. Можно этот метод на-

¹⁾ [126] Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял. - М.: СП Интерпринт, 1990. С. 120.

²⁾ [77] Иютин В.В. Ироническая фантастика в произведениях В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы.- Воронеж, 1990. С. 100.

³⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 126.

звать насмешливо-ироническим... [58] ¹⁾". При всей уязвимости данной формулировки, несомненно, привлекательна мысль о том, что не все комическое творчество можно втиснуть в рамки либо юмора, либо сатиры. "Веселый манер" Высоцкого - тому яркое доказательство. Безусловно, своим смехом он выражал неодобрение, но при этом не подвергал осмеиваемое резкому унижению. Благодаря искусству перевоплощения, поэт саморазоблачал зло. Будучи по своей природе сатириком, он внушал неприятие негативного в жизни. И все же, рассматривая человеческие пороки, художник не возбуждал гневное осуждение сродни М. Салтыкову-Щедрину, а выявлял уродливые гримасы общества при помощи веселой, оптимистической сатиры, стоящей ближе к И. Ильфу и Е. Петрову. Не навязывая своего взгляда на описываемые явления, поэт стремился, чтобы они сами себе выносили приговор. Силой своего таланта и мастерства Высоцкий создал сатиру в лицах. Его балладные циклы, полные иронии и пародийности, наглядно демонстрировали, как самоуничтожается человек, служа сиюминутным прихотям и ничтожным идеалам. Поэт стирал границы между страшным и смешным, освобождая людей от безысходности. При этом житейская конкретность воссозданных ситуаций сменялась сказочными, историческими и фантастическими положениями, в которые помещались герои. Песни-исповеди, песни-диалоги, песни-монологи и песни-варисовки передавали тоску поэта по лучшей жизни, которой достоин каждый человек.

В смехе "энциклопедического" периода, начавшегося в 1965 году и продолжавшегося фактически до конца жизни поэта, уже явно слышны отголоски национальной трагедии. Каждый из персонажей, не теряя

¹⁾ [58] Дземидок Б. О комическом: Пер. с польск. - М.: Прогресс, 1974. С. 103.

своей индивидуальности, является выразителем черт многих реальных людей и несет в себе частицу общей катастрофы. Высоцкий рисует мир, в котором царят пьянство, лицемерие, зависть, бескультурье, суеверие, сплетничанье, холопство, доносы и ложь. И все же на этом этапе творчества он не разоблачает впрямую недостатки именно данной социальной системы, а критикует общественные отношения вообще как изначально враждебные человеческой природе, которую они подтасчивают.

Прежде чем поэт окончательно усомнится в существующем державном устройстве, он детально проанализирует психологию современника и подвергнет критике основу государства - семью. При помощи смеха Высоцкий раскроет внутренний механизм падения "ячейки общества". Со всей убедительностью он покажет, как в мире общепринятой лжи дают трещину семейные устои, считавшиеся оплотом новой исторической эпохи. Вместо благополучия и гармонии, рисуемых официальным искусством, поэт изобразит мир, в котором живут и процветают каждодневные склоки, бытовое пьянство, чрезмерные амбиции, обман и фальшь. При кажущемся внешнем благополучии под увеличительным стеклом смеха союз двоих обнаруживает кризис взаимоотношений. В цикле песен поэт прослеживает, как от каменного века и до наших дней происходило эстетическое разложение брачной твердыни. Таким образом, он подчеркивает вечность затаившейся проблемы. Мы знаем, что мысль семейная стала краеугольным камнем творчества многих писателей. Высоцкий же подвергает критике семью конца 60-х начала 70-х годов. Наибольшее внимание он уделяет моральному положению людей, состоящих в браке. Новые этические нормы позволяют им пренебрегать друг другом, эгоистически сосредотачиваясь на себе. И хотя в названии трех песен на эту тему присутствует слово "любовь" ("Про любовь в каменном веке", "Про любовь в средние века",

"Про любовь в эпоху Возрождения"), но в самих песнях речь о ней даже не заходит. Высоцкий показывает, что вместо любви пришло и стало главным отчуждение. У "выведенных" им семейных пар нет духовной общности, дружбы, понимания, и тем более взаимоуважения. Мелочи жизни превратили их совместное существование в кромешный ад. Развличие ценностных ориентаций и нетерпимость друг к другу заставляют пары разъединяться: бежать поодиночке из домашней неволи во внесемейные компании, где мужи ужасно "нанектариваются", а жены окультуриваются в богемном мирке или отводят душу в кругу подруг. Паутина мелких страстишек быстро и незаметно опутывает супругов, понуждая их к обывательскому приспособленчеству. И тогда нормативной становится семья из стихотворения "Семейный цирк" (1973), в которой жена жалуется на пьянство мужа по месту его службы, а тот привычно ворчит по поводу ее излишней увлеченности косметикой и курением, между делом прощая некоего "приятеля" "с завода шин", а вместе они - стопроцентная "ячейка общества" образца 70-х. Житейская тина, спровоцированная социальными условиями, становится непреодолимой, как бы иллюстрируя бессмертную формулу А.С. Пушкина:

Привычка свыше нам дана:

Замена счастию она [146] ¹⁾.

Что касается последнего, то у Высоцкого есть свой "пушкинский слой", содержащий отклик на события современности. Особое место в нем занимают пародийные перепевы "Песня о вещем Олеге" (1967) и "Лукоморье" (1967), в которых раскрывается неприятие поэтом окружающей действительности. Художник сетует на то, что ушла былая

¹⁾ [146] Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. - М.: Правда, 1969. Т. 4. С. 43.

гармония и сказка, а сменившая ее быль - просто "дрянь". С высоты немеркнувших идеалов бард вершит суд над настоящим, ведь смех, причиняя боль, "дает нам шанс на перерождение [86] ¹⁾".

Энциклопедически-масочный период творчества длился у поэта практически всю жизнь, однако алогей его пришелся на 1965-1972 годы. Кого только не было среди персонажей Высоцкого: доносчики ("Попутчик"), завистники ("Песня завистника", "Песня автозавистника"), пьяницы ("Про черта", "Путешествие в прошлое" и т. д.), спортсмены-неудачники ("Песня про конькобежца на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную", ""Песенка про метателя молота" и др.), позабытые-позаброшенные жители села ("Два письма"), бывшие репрессированные ("Банька по-белому"), сплетники ("Песенка о слухах"), плагиаторы ("Посещение Музы, или Песенка Плагиатора"), взаимоотталкивающиеся семейные пары ("Семейные дела в древнем Риме" и др.), стремящиеся к власти ("Жил-был добрый дурачина-простофиля") и даже порывающиеся эмигрировать ("Не состоялось"). Всех их объединял принцип подхода к изображению: смех-осуждение, смех-сочувствие и смех-ободрение. Поэт художественно осваивал моральное содержание поступков персонажей, прослеживая их внутреннюю логику от истоков до следствий, выявляя содержание их сокровенных мотивов. Его песни жизни легко обнаруживали и раскрывали зло под разными масками и во всех его сочетаниях с другими качествами. Правда, при этом поэт не разочаровывался в людях, что еще больше привлекало к нему слушателей. Прав был М. Бактин, когда писал, что "подлинный смеховой образ не теряет своей силы и своего значения и после того, как аллюзии забылись и сменились

¹⁾ [86] Карасев Л.В. Смех и зло // Человек. 1992. N 3. С. 14.

другими [15] ¹⁾". Герои Высоцкого самодостаточны без прототипов и намеков, хотя "стихи и песни рождены глубинным образным богатством ассоциаций и требуют аналогичного богатства от слушающих и читающих... [3] ²⁾". И все же в своих стихотворениях художник не любил смеяться над конкретными историческими лицами, предпочитая им вымышленные. Он не стремился быть поэтом публицистического или политического склада, поэтому моделировал узнаваемые типы "человеческой комедии" 60-х - 70-х годов, не заботясь, чтобы они походили на Сталина, Берии, Хрущева или Брежнева, а исходя из уклада жизни. Обнажая правду смехом-осуждением, снимая психологические травмы смехом-сочувствием, облегчая нелегкое существование современников смехом-ободрением, Высоцкий с годами все больше походил на своего героя из стихотворения "Енгибарову - от зрителей" (1972):

Только балагуря, тараторя,
Все грустнее становился мим,
Потому что груз чужого горя
По привычке он считал своим. (3, 212)

"Проникая" в других, он сам узнавал многое не только о них, но и о себе. Эту характерную черту художника подметила Н. Крымова: "Побыть в чужой шкуре - для него не значило набросить ее себе на плечи и покрасоваться. "Чужая шкура" для него - опыт чужой жизни,

¹⁾ [15] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 129.

²⁾ [3] Абрамова Л.В. В.С. Высоцкий в контексте русской культуры // Высоцкий В.С. "Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые..." - М.: Дирекция по созданию Гос. культурного центра-музея Владимира Высоцкого, 1990. С. 10.

жизни, который он принимает на себя, заново, зрением уже другого человека пересматривая все окружающие обстоятельства. Это напряженная работа души, стремящейся перевоплотиться, это непрекращающийся процесс познания [100] ¹⁾". Вот только о смерти поэту пришлось задуматься без проникновения в чужую жизнь. Однажды горлом хлынула кровь - порвался сосуд - и, если бы не настойчивость М. Влади и усилия врачей из реанимации, то для Высоцкого дни прервались бы на десять лет раньше. Это не могло не отразиться на его художественном осмыслении действительности. С того дня в поле зрения художника попадает проблема быстротечности пребывания человека в этом мире. Мысли о грозящем небытии совпали у него с работой в Театре на Таганке над ролью Гамлета, стимулировавшей новый этап творчества. Победив костлявую во время первого столкновения в 1969 году, поэт бросает ей вызов в стихотворениях-раздумьях, в которых "все больше сближает опыт своего лирического героя и собственный опыт... [104] ²⁾". В отличие от принца Датского он в духе народных традиций смеется над самим присутствием смерти, невольно акцентируя внимание на социальных аспектах проблемы. "Веселая покойница" (1970), "Мои похорона" (1971), "Памятник" (1973), "Я прожил целый день в миру..." (1975), "Райские яблоки" (1977) - вот далеко не полный перечень стихотворений поэта на "загробную" тему, куда он впускает смех без слез. При этом Высоцкий не скрывает своей

¹⁾ [100] Крымова Н. О поэзии Владимира Высоцкого // Высоцкий В.С. Избранное. - М.: Сов. писатель, 1988. С. 491.

²⁾ [104] Кулагин А.В. Пушкин и Высоцкий. К типологии биографии // Пушкин и русская культура. Докл. на международ. конференции в Новгороде (26-29 мая 1996 года). С.-Петербург - Новгород, 1996. С. 39.

привязанности к жизни, но и не отрицает готовности к смерти. Это подтверждает его высказывание во время интервью В. Перевозчикову о сокровенном желании: "Сколько мне еще осталось лет, месяцев, недель, дней и часов творчества? Вот такой я хотел бы задать себе вопрос. Вернее, знать на него ответ [139] ¹⁾". А поскольку эту дату знать не дано, то поэт блокирует страх и "отвращение к смерти" (В. Зайцев) смехом вместо слез. Для начала он девольвирует сам уход из жизни, вернее, его первопричины. В одном случае он обвиняет "черные силы", в другом - самого индивида - "Ну все, решил - попью чайку, да и помру..." (3, 73). Однако в обоих случаях итог одинаков, и поэт не скрывает своей философской иронии:

...Так что в потенции - каждый покойник,

За исключением тех, кто уже. (2, 250)

Правда, не столько смерть внушает Высоцкому чувство трепета, сколько фальшь проводов в последний путь ("Бабы по найму рыдали сквозь зубы, //Дьякон - и тот верхней ноты не брал, //Громко фальши-вили медные трубы..." 2, 249) да без труда прогнозируемое стремление оставшихся жить втиснуть облик умершего в "привычные рамки" ("Только с гипса вчистую стесали//Азиатские скулы мои" 4, 7). Зная, насколько существование человека в обществе задавлено регламентацией, втискиванием в "чужую колею", ограничением свободы "флажками", поэт проецирует издержки общепринятого порядка и в загробную жизнь. В отличие от уповающих на "райские кущи" он не верит в благость пребывания в "царстве теней". Тем более, что основу тысячелетнего мифа основательно подточило строительство рая в отдельно взятой стране со всеми вытекающими отсюда обстоятельст-

¹⁾ [139] Перевозчиков В. Ощущать вдохновение (Интервью дает Владимир Высоцкий) // Живая жизнь. С. 10.

вами. Помня об этом, художник находит подвох и в небесном устройстве. Он твердо верит, что смерть не спасает человека от дальнейших испытаний, сродни тем, которые выпадают в жизни. В "Райских яблоках" его "убиенный" герой обнаруживает в потустороннем мире знакомые приметы мира живых: "неродящий пустырь", "сплошное ничто", "литые ворота", "следы песьев лап". "Царство теней" оборачивается зеркальным отражением земного кошмара:

Да не рай это вовсе, а зона!

Все вернулось на круг,

и распятый над кругом висел. (5, 176)

Такого загробного мира в литературе еще не было. Тем более, что повествование от первого лица и мастерски выполненные детали создавали эффект присутствия. По этому поводу В. Зайцев заметил: "Что и говорить, выбор между этим и тем светом малоутешителен. Что в лоб, что по лбу [71] ¹⁾". Эта же мысль не покидает героя стихотворения "Побег на рывок" (1977):

Зря пугают тем светом:

Тут - с дубьем, там - с кнутом.

Врежут там - я на этом,

Врежут здесь - я на том. (5, 172)

Подобная обратимость процесса, где решающую роль играют "дубье" и "кнут", вряд ли может быть желанной.

Не отрицая идею рая, Высоцкий тем не менее подчеркнул, во что она может извратиться, если последует примеру земного уклада. Тем самым поэт разоблачал основы существующих антиобщественных отношений, царящие в мире живых. Будучи верным своим идеалам, он выступал против любой попытки остановить течение жизни. Его герои неиз-

¹⁾ [71] Зайцев В.Н. Черты эпохи в песне поэта. С. 46.

менно бунтовали против уничтожающих человека обстоятельств: они рвались как из земной ("Побег на рывок"), так и райской ("Райские яблоки") зоны. Себя же поэт и подавно не мог вообразить "всех мертвых мертвей", даже зная, что ему "есть что спеть, представ перед Всевышним". Потому в стихотворениях "Памятник" и "Когда я отпою и отыграю..." вопреки всем приверженцам "фатальных дат и цифр" убедительно рисовал свое непременное бегство "из гранита" и с"литой цепи почета". Самоирония не позволяла Высоцкому скатиться до предвкушения посмертных чествований в свой адрес:

Неужели такой я вам нужен

После смерти?! (4, 8)

Он верил, что нужен потомкам не застывшим и приукрашенным памятником, а живым и беспокоящим как "голым нервом", так и "веселым манером".

В своей тенденциозной книге "Жизнь и смерть Владимира Высоцкого", полной фактических неточностей и стремления покопаться в изнанке судьбы художника, Федор Разваков все же прав в одном: "Начинаясь как поэт с блатных песен, песен бытового протеста, Высоцкий, в силу своего таланта, цепкого ума и склада характера, должен был рано или поздно превратиться в певца-гражданина, человека, для которого Родина была не абстрактным понятием, не слюняво-лубочной Россией с матрешками и березками, а той землей, на которой он родился, жил и в которую должен был рано или поздно лечь. И эта связь Высоцкого с родной землей и была тем главным мерилом, по которому люди оценивали искусство Владимира Высоцкого, в силу которого оно и вырастало до размеров истинно народного [148] ¹⁾".

¹⁾ [148] Разваков Ф. Жизнь и смерть Владимира Высоцкого. - М.: Альтекс, 1994. С. 146.

Именно любовь к отечеству рождала в творчестве художника не только драматические, полные трагического накала произведения, но и остро сатирические памфлеты, сказки, притчи, пародии и гневные инвективы, в которых поэт высмеивал внутреннюю несостоительность верховной власти, великодержавный шовинизм, имперские комплексы, культивируемые политологами и идеологами, а также всестороннюю пассивность масс, оказавшихся неспособными что-либо изменить ни в державной, ни в личной жизни.

Еще в 1964 году появился его гневный памфlet на кощунственное награждение президента Египта Звездой Героя Советского Союза. Произведение получило широкое распространение и скрытое одобрение со стороны народа, уставшего от непредсказуемых выходок правящей номенклатуры. Думается, что столь резкое высказывание начинающего поэта осталось безнаказанным в силу того, что в стране готовился "кабинетный" переворот и цензурный надсмотр ослаб, а несколько месяцев спустя глава советского правительства был отправлен на пенсию и песня воспринималась уже как своевременная критика. Тем не менее факт открытого неприятия не замечаемых служителями муз "действий" слуг народа свидетельствовал о гражданской смелости барда. Можно, конечно, предположить появление столь необычного для Высоцкого произведения художественной случайностью, но за полгода до "Потеряю истинную веру..." была написана "Антисемиты" (1963), высмеивающая обывательский шовинизм, а два года спустя возникло стихотворение "Вот и кончился процесс..." (1966), построенное на ироничной издевке над советской Фемидой, постыдно лишающей свободы всех инакомыслящих. Так чуть ли не с самого начала творческого пути у Высоцкого родились произведения, в которых он подверг критическому испытанию сами основы существующего общества. В результате продолжительных исследований поэт обнаружил, что

... вся история страны -

История болезни. (5, 87)

Используя привычные картины жизни, он подчеркнул, насколько все принародились к затянувшемуся неблагополучию, словно всегда в нем пребывали. Символичным стал показ разрушения былой гармонии в общеизвестном "Лукоморье" (1967) как свидетельство того, что сама по себе гармония бессильна перед злом, если в обществе царит всеобщее попустительство. Не случайно в "Баньке по-белому" (1968) поэт анатомирует процесс психического освобождения от власти химер. Он прекрасно понимает, что люди, подобные герою этой песни, всегда готовы следовать за теми, кто, по словам В. Зайцева, избавляет их от бремени размышлений и решений, а "обольстив их звонкой ложью, заманчивыми посулами, загоняет их, как скот, в загон, а потом с помощью бдительных пастухов и свирепых псов поступает с ними как злоборассудится [71] ¹⁾".

Высоцкий всячески развенчивал власть "бесов" и "уродов", чтобы люди видели, кому они доверились, под влиянием кого они находятся. Из произведения в произведение он смеялся над инструкциями, установками, идеологическими штампами, призванными регламентировать, а на самом деле корежить человеческую жизнь. Поэт понимал, что избавление от зла лежит в пробуждении общественного сознания и изменении основ, на которых поконится общество. В атмосфере всеобщей лжи он отстаивал правду.

При помощи смеха художник вскрыл механизм появления темных сил. В стихотворении "Жил-был добрый дурачина-простофиля..." (1968) он показал, что темные силы формируются в народных недрах, где дремлют до поры - пока не выпало взгромоздиться на "стул"

¹⁾ [71] Зайцев В.Н. Черты эпохи в песне поэта. С. 51.

власти. Выходит, вершители народных судеб зрели при всеобщем попустительстве и развращающей покорности масс, пугающейся самостоятельности поступков и мышления. Этот страх был всеобщим. Не случайно в одном из незавершенных произведений поэт писал:

А мы живем в мертвящей пустоте -
Попробуй надави, так брызнет гноем...
И страх мертвящий заглушаем воем -
И вечно первые, и люди, что в хвосте. (5, 230)

Выйдя из общества, неспособного к самостоятельности и воспитанного на страхе, очередные слуги народа продолжали привычно культивировать страх и сеять покорность. Так осуществлялся круговорот темных сил.

Да, Высоцкий видел, что "дурачины", "уроды", "бесы" и "врали" пока еще господствовали, а их сила - во власти, но ему казалось, что развенчание государственных, религиозных, идеологических и прочих мифов способно помочь каждому осознать личную ответственность за общее состояние дел в стране и обществе.

В конце жизни художник становится на путь беспощадной критики: "Слева бесы, справа бесы" (1979), "Лекция о международном положении" (1979), "Я никогда не верил в миражи..." (1979), "А мы живем в мертвящей пустоте" (1979), "Мы бдительны - мы тайн не разболтаем..." (1979), "По речке жизни плавал честный Грек..." (1980), - все эти произведения подчеркивают ничтожность власти "уродов", их паразитизм и самодурство, так как поэт понимал, что развенчать уродливое можно только смехом, несущим освобождение от страха и лжи. И хотя общество не давало образцов для прекрасных картин, но, изучая художественно "историю болезни" страны с ее характерными метаставами, художник лечил своим смехом тех, кто еще был способен выzdороветь, кто находился под властью "дурачин", "уродов", "бесов" и "вралей", но "не верил в миражи", хотя и жил, "поднять не

"поднять не смея глаз" ("Я никогда не верил в миражи..."). Его смех сочетался с сочувствием, сопереживанием, болью за ближнего, становясь лечебным, ибо только смех обладает преимуществом над страхом и готовностью все сносить. Это поэт знал хорошо:

Говорят, лезу прямо под нож.

Подопрет - пойдешь!

Что ты в тине сидишь карасем?

Не хочется - все! (2,588)

Он никогда не отсиживался, так как "просто не терпел несправедливости и зла в любом их проявлении [192] ¹⁾". Ниспровергая государственные, религиозные, идеологические и прочие мифы, он помогал каждому осознать личную ответственность за общее состояние дел в стране и обществе. Не случайно киевская газета "Независимость", отмечая 59-летие поэта, подчеркнула, что "Высоцкий, по сути, каждым своим звуком и хрипом умудрялся превращать сорванцов в мужчин, сорвиголов - в граждан, хлюпиков - в личности, а всех вместе - в народ [27] ²⁾".

Таким образом, мы видим, что на протяжении жизни смех поэта прошел своеобразные периоды, связанные как со становлением художника, так и с развитием современного ему общества. Врожденное чувство комического и ориентация на жанр авторской песни выработали у поэта "веселый манер", явившийся убедительной формой постиже-

¹⁾ [192] Шемякин М. Мне есть, что спеть... // "Вспоминай всегда про Бовку...": Михаил Шемякин о Владимире Высоцком. - М.: ИД Вагант, 1991. N 2. С. 24.

²⁾ [27] Бондаренко С. ...Чистого слога слуга // Независимость. 1997. - 24 янв. (14-15). - С. 14.

ния жизненных противоречий. Находясь ближе всего к площадному, скоморошьему смеху, он отличался от последнего творческой индивидуальностью, которой были присущи новелличность, драматургичность, скавовость, диалогичность, неожиданные ассоциации и реминисценции, богатая афористичность языка, веселая игра со словом, пародийный подход к изображению характеров и поступков. Начав с высмеивания человеческих слабостей ("дворовый" цикл) и создав неповторимую галерею характеров ("энциклопедически-масочный" период), Высоцкий закономерно пришел к осознанию связи существующих пороков с социальными первопричинами (общественно-политическая сатира), вскрыв при помощи смеха механизм возникновения и утверждения темных сил и убедительно продемонстрировав (небатная лирика), как самоистребляется человек, служа сиюминутным капризам и ничтожным целям. Уйдя из жизни, поэт оставил нам в наследство удивительную возможность: не предаваться скорби по поводу существующих изъянов, а смеяться над ними в полную силу, тем самым обрекая на искоренение. Тем более, что его "веселый манер", как правило, имел пародийную основу, о чем и пойдет речь в следующей главе.

ГЛАВА 2
ПАРОДИЯ У ВЫСОЦКОГО

Поиски идеала утвердили в поэзии В.С.Высоцкого пародийное начало. Оно способствовало изображению жизненного комизма в его многообразии и многохарактерности, впустив слушателя в "царство умного смеха [133] ¹⁾".

Несмотря на признание пародических опытов В.С. Высоцкого, в литературоведении этот вопрос остается открытым. Представляется актуальным рассмотреть произведения поэта сквозь призмы жанра пародии и сатиры (см. следующую главу). Это позволит глубже взглянуться в художественный мир служителя муз, понять особенности его поэтики, определить место произведений в литературной и общественной жизни. Верно оценить идеально-художественное содержание стихотворения, безошибочно постичь смысл в целом и разобраться в деталях (сюжете, построении образа и т. д.) нельзя без проникновения во внутренние закономерности произведения, в замысел творца, логику его мыслей, мировидение поэта, обусловленные исторической реальностью и авторской позицией. Используя историко-литературный, сравнительный и аналитический методы, позволяющие взглянуться в путь поэта без отрыва его творчества от действительности и социальной жизни эпохи, понять логику внутренней жизнедеятельности стилей и стихов, закономерность их возникновения и функционирования, обратимся к той части поэтического наследия В.С. Высоцкого,

¹⁾ [133] Новиков Вл. И. Книга о пародии. С. 86.

которая выражает "веселый манер" поэта. Сделать это помогут методико-теоретические исследования А. Богданова и Л. Юдкевича [26], Н. Бельчикова [17], М. Бахтина [23], Л. Гинзбург [51-52], Л. Закса [72] и других. Опираясь на некоторые суждения П. Беркова [22], Д. Молдавского [118-120], А. Морозова [122-123], В. Проппа [145], Б. Сарнова [156], Ю. Тынянова [179], Н. Федя [181-182], О. Фрейденберг [185], Л. Фризмана [187], Вл. Новикова [133], Л. Жуховицкого [69], Н. Шафера [191], А. Кулагина [103], предпримем попытку осуществить целостный анализ пародийного мироотражения Высоцкого.

Еще в допесенный период юный поэт тяготел к написанию дружеских посвящений и стихов "на случай", строя их на пародичных переводах любимых авторов. Это не делалось с целью осмеяния каких-либо строк, а лишь служило творческому самоопределению, когда начинающий автор использовал "чужой стихотворный макет" (В. Новиков) для создания своей вариации. Естественно, сочетание известного с необходимым рождало комический эффект, вызывая желанную улыбку. Вот как, к примеру, Высоцкий писал об учителе химии:

Она из химиков, по школе
Всех лучше может преподать.
И все. Еще? Чего же боле,
Что я могу еще сказать? (I, 298)

Перекличка этого посвящения с пушкинскими строками позволяла автору весело и непринужденно высказаться об уважаемом человеке, побуждала однокашников по-новому взглянуть на знакомого и привычного преподавателя. Подобные эксперименты со словом давали поэту право на признание: "Вообще, я песни пишу, сколько себя помню. Но раньше я писал пародии на чужие мелодии, всякие куплеты [41]¹⁾".

¹⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 112.

И это были не просто слова. Уже в 1960 году он написал на взаимствованный мотив шутливо-пародийную "поэму-песню" "Четыре. Сорок девять" как протест против псевдогероических откликов в печати на подвиг четырех солдат, нашедших в себе силы сорок девять дней противостоять тихоокеанской стихии и голоду. Желая спародировать стиль казенных публикаций, утративших естественность и меру особенно там, где речь идет о редком мужестве, Высоцкий вводит в свой текст расхожие шаблоны: "глаз ни на миг не смыкал", "не видно ни лодки, ни зги", "крутая скатилась слева", "ни крошки вокруг", "не сломила стихия" и т.д. Чередуя стихи с прозаическим комментарием, автор достигает дополнительного комического эффекта: "Есть нечего, пить нечего, курить нечего, но люди снова бодры. У них второе дыхание, потом третье, потом четвертое... Мысли о еде приходят все чаще, мысли не о еде - все реже. Но все время - мысли о доме, о родном подразделении, о хлебе" (I, 21). Подобный прием служит напоминанием, что места словесной руде нет ни в поэзии, ни в прозе. Не случайно песня имела подзаголовок "Пособие для начинающих халтурщиков", видимо, по аналогии с названием стихотворения Владимира Маяковского "Общее руководство для начинающих подхалим". Так с первых шагов в поэзии Высоцкий использовал пародийное начало для четкого разграничения истинного и фальшивого в жизни и искусстве. В своей "Книге о пародии" Владимир Новиков подчеркнул, что именно "Четыре. Сорок девять", несмотря на ее несовершенство, помогла пробующему перо автору сделать важный выбор: "Поэма-песня" стала для него своевременной прививкой от декларативного лиризма, от расхожего пафоса. Сам он в дальнейшем, обращаясь в своих песнях к военным событиям, к трудовой жизни полярников, летчиков, шоферов, никогда не пользовался готовыми оборотами, публицистическими

клише [133] ¹⁾".

Высоцкий ворвался в поэзию 60-х годов не бесконфликтным лириком, впечатляющим элегическими и сердечными переживаниями, а дерзким реалистом, общаящимся со слушателем языком смеха, основанным на пародийности. Именно пародия явилась тем жанром, который смешно повествовал о довольно печальном состоянии общества, и Высоцкий это уловил.

Несмотря на свой почтенный возраст (ибо первым пародистом считается чуть ли не сам Гомер [107], а в отечественной культуре – скоморохи [111]), русская противопеснь (так переводили термин *parodia* с греческого языка) в основном стала изучаться в XX столетии. Во-первых, сохранившиеся записи народной поэзии датированы не раньше семнадцатого века (правда, тогда пародия не воспринималась как самостоятельный жанр). А во-вторых, как заметила О.Б.Кушина, "до 40-х годов XIX века пародия оставалась по преимуществу внутрилитературным явлением, но затем границы ее применения расширяются, и она становится одним из влиятельных журнальных жанров радикальной периодики. Наряду со стихотворным фельетоном и "натуральным" очерком, пародия служит конкретным общественно-политическим целям и требованиям момента, обращаясь не только и не столько к литературному процессу, сколько непосредственно к жизни. Пародируемое произведение – только предлог, чтобы можно было высказаться по поводу того или иного социального явления [107] ²⁾". Таким образом, русской противопесни пришлось пройти долгий путь в составе других

¹⁾ [133] Новиков Вл. И. Книга о пародии. С. 516.

²⁾ [107] Кушина О.Б. Наследники Гиппонакта // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. – М.: Выш. школа, 1993. С. 5.

жанров и даже нехудожественных текстов, прежде, чем она обрела самостоятельную форму и стала на службу как литературным, так и общественно-политическим целям, подарив миру в качестве результата подобного взаимопроникновения директора Пробирной палатки и поэта Ковьму Пруткова. К XX столетию пародия числила в своих авторах И. Крылова, А. Пушкина, Н. Некрасова, М. Салтыкова - Щедрина, Д. Минаева, Н. Добролюбова и других художников слова. Не удивительно, что лучшие представители советского литературоведения осознавали большое историко-эволюционное значение этого юмористико-сатирического жанра. Несмотря на то, что научный интерес к изучению пародии не поощрялся, в течение века появились труды Ю. Тынянова, М. Бахтина, П. Беркова, А. Морозова, О. Фрейденберг, Д. Лихачева, Б. Сарнова, О. Кушлиной и, наконец, "Книга о пародии" Вл. Новикова. Последний справедливо писал: "По тому, как относятся общество и культура к пародии, можно в известной мере судить и об общественной атмосфере, и об уровне культуры [133] ¹⁾". Невольно возникает вопрос: что же такое пародия, если ей досталась такая сложная литературная судьба?

В советском литературоведении не сложилось однозначного толкования противопесни. Например, "Словарь литературоведческих терминов" 1974 года под редакцией Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева называл пародией "вид сатирического произведения, целью которого служит осмеяние литературного направления, жанра, стиля, манеры писателя, отдельного произведения [163] ²⁾". А "Советский энциклопедический словарь" 1988 года свидетельствовал о том, что пародия -

¹⁾ [133] Новиков Вл.И. Книга о пародии. С.335.

²⁾ [163] Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.

А. Тимофеев и С. Тураев. - М.: Просвещение, 1974. С. 259.

"жанр в литературе, театре, музыке, на эстраде, сознательная имитация в сатирических, иронических и юмористических целях индивидуальной манеры, а также целого стиля, игры и поведения... [167] ¹⁾". Действительно, рамки пародии были столь широки, что не укладывались в прокрустово ложе единственного толкования. К примеру, В.Я. Пропп считал ее средством "раскрытия внутренней несостоительности того, что пародируется [145] ²⁾", О.М. Фрейденберг - подражанием, "при котором величественная форма наполняется ничтожным содержанием [185] ³⁾", Б.М. Сарнов - "комической имитацией определенных или хотя бы характерных свойств пародируемого объекта [156] ⁴⁾", а Вл. Новиков - комическим образом "художественного произведения, стиля, жанра [133] ⁵⁾". И каждый по-своему прав. Ведь пародия многогранна: она может быть сатирической или юмористической, может быть средством раскрытия несостоительности перепеваемого объекта или комической его имитацией, может быть критическим анализом или видом оценки. Правда, у нее есть неизменная черта, на которую первым указал Ю. Тынянов: пародия живет "двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или

¹⁾ [167] Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. 4-е изд. - М.: Сов. энциклопедия, 1988. С. 971.

²⁾ [145] Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. - М.: Искусство, 1976. С.64.

³⁾ [185] Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Вып. 6. - Тарту, 1973. С. 490.

⁴⁾ [156] Сарнов Б.М. Тень, ставшая предметом // Советская литературная пародия: В 2-ч кн. - М.:Книга, 1988. Т.1. С. 57.

⁵⁾ [133] Новиков Вл.И. Книга о пародии. С. 5.

пародируемый [179] ¹⁾". Именно двуплановость структуры противопесни признается всеми исследователями. Более того, в своей "Книге о пародии" Вл. Новиков органично доказал, что пародия "обладает сложным, многозначным и конкретным третьим планом", являющимся мерой "того неповторимого смысла, который передается только пародией и не передаваем никакими другими средствами [133] ²⁾", то есть представляет собой соотношение пародии и объекта. В качестве рабочего определения противопесни остановимся на контаминации, составленной из суждений Ю. Тынянова, А. Морозова, А. Макаряна и Вл. Новикова. Будем считать пародией трехплановый комический образ литературного, научного, публицистического или какого-либо другого произведения, который распространяется как на форму, так и на содержание.

Диапазон пародии необычайно велик: от осмеяния целого литературного направления до пародирования шаблонных лозунгов или словечек. Этот жанр гибко использует немалый арсенал для создания комического образа: бурлески и травести, подражания и перепевы. Жанр позволяет полностью или частично заменять действующих лиц, ломать сюжетную схему "макета", подменять высокие действия низкими, а низкие высокими, проникать в пограничные области культуры и жизни, сочетая как литературные, так и общественные интересы. Естественно, Высоцкий не мог пройти мимо пародии, наделенной столь богатыми возможностями, вплоть до полемически-критического заряда, родственного бунтарской натуре поэта.

В 60-е - 70-е годы пародия решительно заявила о себе с послед-

¹⁾ [179] Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Изд-во Наука, 1977. с.201.

²⁾ [133] Новиков Вл. И. Книга о пародии. С. 13.

них страниц газет и журналов: в "Юности" активно публиковались А. Арканов, Г. Горин, М. Розовский, А. Иванов. В "Клубе 12 стульев" "Литературной газеты" явилась тень Козьмы Пруткова - писатель-людовед Евгений Сazonов, рожденный фантазией В. Веселовского, В. Бахнова, Вл. Волина, М. Розовского и других писателей. Своеобразным итогом развития жанра в те годы можно назвать, как их определил Вл. Новиков, школы Александра Иванова и Юрия Левитанского [133] ¹⁾. Первой из них свойственно строить свои пародии на жестком обыгрывании двух-трех строк, вырванных из контекста "источника" или обыгрывание имен и фамилий "проштрафившихся" авторов. Такая "игра" не требует от слушателя хорошей подготовки. Вторая школа рассчитывает на хорошее знание всего пародируемого поэта, строя свой тонкий смех на точном "передразнивании" стиля, героев, тем.

К сожалению, пародия тех лет подверглась значительным утратам. Несмотря на то, что она в лучших традициях прошлого выполняла роль санитара художественного слова, сражаясь со стереотипами массовой культуры и "чтива", ей не удалось избежать превращения в эстрадный и развлекательный жанр...

В начале 60-х годов пародия стала входить и в творческое сознание Владимира Высоцкого. Вслед за "Четыре. Сорок девять" в репертуаре молодого поэта появились песни на уголовную тему. Именно они стали своего рода раздражителем для псевдоэстетствующих критиков, считавших, что поэт опошляет искусство, засоряя его языком подворотен. При этом совершенно не учитывалось, что бардом исследовался целинный пласт жизни, существующий рядом с нами, где царили неосвоенные речевые уровни, которых народ не чурался. Сам поэт

¹⁾ См.: [133] Новиков Вл. И. Книга о пародии. С. 485-492; 502-514; 519-535.

оценивал свой дерзкий эксперимент так: "Первые мои песни - это дань времени. Это были так называемые "дворовые", городские песни, еще их почему-то называли блатными. Это такая дань городскому романсу, который к тому времени был забыт. Эти песни были бесхитростные, была, вероятно, в то время потребность в простом общении с людьми, в нормальном, не упрощенном разговоре со слушателями [41] ¹⁾". Высоцкий несколько лукавил: городской романс не был забыт, просто он стал уделом неофициальной культуры, среди которой немалое место занимали песни неволи [140]. Сохранились магнитофонные записи, на которых звучит голос юного барда, исполняющего в кругу друзей "Цыганку с картами...", "Суд идет, и вот - процесс кончается...", "Течет речечка..." и другие популярные в то время "дворовые" песни.

Феномен увлечения "широких слоев населения" лагерным репертуаром замечательно объяснил театральный критик К.Л.Рудницкий: "Все же, думаю, мода на блатной репертуар возникла не беспричинно. Причина была та, что улыбчато-бодрые, бойкие, задорные или же мило-сентиментальные песни, которые лились с эстрады, с экрана и из черных тарелок репродукторов, знать не хотели ни о кровоточащих ранах недавней войны, ни о других социальных бедствиях. Инвалидов не видели, вдов и сирот не замечали, о голоде слыхом не слыхивали. Ну а такие мелочи, как бытовые неустройства, сырость бараков или фантасмагорическая перенаселенность коммуналок, авторов этих песен и подавно интересовать не могли. Горечь, скопившаяся в душах, тревога о пропавших без вести или канувших "без права переписки" в какие-то черные провалы бытия, - все это словно бы не существова-

¹⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 115.

ло, не волновало песенную гладь [153] ¹⁾".

Пожалуй, Высоцкому удалось создать свой слой уголовного фольклора. Не секрет, что многие его песни раннего периода безоговорочно вошли в лагерный репертуар зэка. И в то же время поэт не слепо воспроизводил тюремную тематику, так как не подстраивался под крамольное искусство, а художественно переосмыслил его. Поэтому наряду с выполненными в духе жестокого романса "Тот, кто раньше с нею был" или "За меня невеста отрыдает честно" мы встречаем иронико-пародийные "У тебя глаза - как нож", "Рецидивист" и другие песни. Поэт сам не давал однозначную оценку всему циклу: "А что касается "блатных" песен, которые я писал в молодости, - их можно воспринимать как пародии или не пародии (выделено нами.- В.Б.), но я считаю, что в них тоже ничего плохого нет, потому, что они с юмором, о действительных отношениях людей, а то, что кто-то в них "сидит" или "не сидит", - не имеет значения [41] ²⁾". Да, такие произведения в официальной литературе не создавались, и они требовали внимательного прочтения, а не запрета или безоглядной хулы, подобно той, что некогда обрушилась на есенинский цикл "Москва кабацкая".

Что же за герои населяли "дворовый" цикл Высоцкого? Увы, это были представители "дурного общества": "скокари", "щипачи", "майданники", "домушники", "рецидивисты" и их "заразы", "стервы", "шалавы" - будущие или нынешние зэки с печальными судьбами. Они говорили тем языком, который пугал ханжей и привлекал ценителей

¹⁾ [153] Рудницкий К.Л. Песни Окуджавы и Высоцкого // Рудницкий К.Л. Любимцы публики. - К.: Мистецтво, 1990. С. 346.

²⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 117.

ненормированной речи, в частности, А. Синявского¹⁾. Далеко не сразу исследователям творчества поэта удалось отказаться от стереотипа мышления – причислять ранние произведения к ученической стилизации – и увидеть за кажущейся простотой более глубокое содержание. Тем более, что сам Высоцкий никогда не стыдился этого этапа творчества и не отказывался от него, считая полезным "в смысле поиска формы, поиска простого языка в песенном изложении, в поисках удачного слова, строчки [41]²⁾". Бард ломал общепринятые каноны и утверждал новую поэтическую систему, делавшую его равноправным как с поэтами-предшественниками, так и с поэтами-свременниками. Во-первых, большинство произведений создавалось в сказовой манере и от первого лица, "изнутри" героя. Во-вторых, сплав лирики и эпоса слагался в песню-новеллу, повествующую о значимых для героя событиях и эмоциональном постижении этих событий. В-третьих, в песнях отчетливо просматривались законы драматургии: присутствие непременного конфликта, "движение" действия диалогами и монологами, своеобразные пояснительные ремарки-вставки, близость к разговорной речи. Наряду с использованием ненормативных слов поэт стихийно пародировал сюжеты "блестящих" песен: у него "души блестящего общества" постоянно конфликтовали с законом, их взгляды на мораль и справедливость не имели строгих границ, бравадное прожигание жизни возводилось в культуру, а взаимоотношения с прекрасным полом были далеки от идилических. Таким образом, "философия" уголовного мира подверглась испытаниям на прочность и не выдерживала их. Хотя, как верно заметил Н. Шеффер, бард не только "иронизировал и разоблачал",

¹⁾ См.: [41] Абрамова Л.В., Перевозчикова В.К. Факты его биографии. С. 28.

²⁾ [41] Высоцкий Ю.С. Четыре четверти пути. С. 116.

но вместе с тем чуть-чуть симпатизировал своим духовно ограниченным героям, потому что наделял их собственной тягой к независимости [191] ¹⁾". И все же в "дворовом" цикле (1961-1965) заметно пародирование традиционной "блатной" песни. Герой, как правило, попадал в типовые ситуации, демонстрировал типовое поведение и типовое сознание, произносил типичные фразы. Все это вместе взятое создавало хорошо узнаваемый комический образ. Причем поэт не отрицал "объект" исследования, а подвергал его испытанию смехом, ведь еще Вл. Новиков заметил, что "в комической ситуации малохудожественные произведения наглядно обнаруживают свои конкретные слабости, а высокохудожественные произведения - свои конкретные сильные стороны [133] ²⁾". Если в "Четыре. Сорок девять" бард иронизировал над публицистическими клише хвалебных статей, то в своих городских романах он подвергал осмеянию трафареты уголовного фольклора. Пародировался не только сам жанр романа с его набором фатальных штампов ("Я увидел ее - и погиб!" или "Моя с первого взгляда любовь!"), но и уличная лексика своеобычного персонажа ("Одному человеку по роже я // Дал за то, что он ей подморгнул"). Тем самым подчеркивалось контрастное несоответствие "низкого" героя и его "заявки" на "высокую" значимость тривиальной истории. Типажи "блатного" цикла Владимира Высоцкого экспонировали спесивую самоуверенность ("Я в деле, и со мною нож.// И в этот миг меня не трожь!"), неуемный кураж от мнимых удач ("И гражданин начальник Токарев // Из-за меня не спал ночей"), гиперболизированное превосходство отечественных жуликов перед мировыми собратьями ("Возьмите

¹⁾ [191] Шафер Н. О так называемых "блатных песнях" Владимира Высоцкого // Музыкальная жизнь. 1989. N 20. С. 14.

²⁾ [133] Новиков Вл. Книга о пародии. С. 116.

мне билет до Монте-Карло - // Я потревожу ихних шулеров!") надрывную реакцию на неумолимое наказание ("На суде судья сказал: "Двадцать пять! До встречи!..")// Раньше б горло я порвал за такие речи!"), показную сентиментальность в любовных "делах" ("А когда кончился наркоз, // Стало больно мне до слез:// Для кого ж я своей жизнью рисковал?!"), обязательную угрозу роковой изменнице ("Сегодня ж, касатка, // тебя удавлю для порядка!") и пародийный словарный актив, в котором наряду с "высокой" фразой ("И хоть путь мой и длинен и долг..."), не свойственной среде обитания, звучала "уголовно" окрашенная ("Но кто-то там однажды скунвился, ссучился...")¹⁾. Проявляя стереотипы сознания зэка, герой незаметно для себя, но заметно для слушателя, саморазоблачался:

У меня было сорок фамилий,
У меня было семь паспортов,
Меня семьдесят женщин любили,
У меня было двести врагов,
Но я не жалею. (I, 75)

В этой исповеди удальца из песни "У меня было сорок фамилий..." (1963) отчетливо видна авторская ирония, свидетельствующая о разнице между создателем и лирическим героем. За изобилием фамилий, паспортов, женщин и врагов скрывалась неказистая истина: еще одна человеческая жизнь не удалась. Самообманное восклицание "Но я не жалею" лишь подчеркивало обратное.

В "блатном" цикле Высоцкий, хотел он этого или нет, но развенчивал идеализацию уголовного мира. Достаточно ознакомиться с характерными приметами лагерного быта в песне "Зэка Васильев и Петров зэка" (1962) ("Нас каждый день мордуют уголовники// И главный

¹⁾ Цит. по: Высоцкий В.С. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. С. 30-111.

врач зовет к себе в "любовники"), чтобы от легкой романтики песен "оттуда" не осталось и следа - слишком велика дистанция между жизненным материалом и тюремным фольклором.

Бард не высмеивал конкретные песни неволи, а пародировал их дух, тем самым разрушая "блатную" мифологию. Только ханжи да "осторожные люди" не хотели этого замечать. В начале 80-х Леонид Жуховицкий отметил удивительный феномен ранних песен Высоцкого: "Нынешние подростки блатных песен не поют: их начисто вымели пародийные монологи Высоцкого, где столпы уголовного мира предстают в анекдотических и жалких ролях. Ирония испепеляет надежней, чем гнев [69] ¹⁾".

Наряду с осмеянием негативных черт "блатной" философии поэт не щадил и обывательское мировоззрение. В зачинной и финальной песнях к кинофильму "Последний жулик" (1966), о которых он писал своему другу Игорю Кохановскому, что они "не "Тот, кто раньше с нею был", но и не гимны и дифирамбы - везде есть своя, Высоцкая, червоточина" (6,358), художник пародировал сложившийся не без влияния идеологов взгляд толпы на победоносное искоренение преступности в советском обществе, иронизировал по поводу превращения дарвинского постулата в панацею от правонарушений:

Труд нас

Должен облагораживать,

Он из всех нас сделает

Настоящих людей - это самое-самое главное. (I,215)

Естественно, последние строки в фильм не вошли.

Так на раннем этапе своего творчества Высоцкий не только "разработал", нашупал основные черты своей поэтики, но и доказал, что

¹⁾ [69] Жуховицкий Л. Мужество // Октябрь. 1982. N 10. С. 205.

пародия для него не самоцель, а средство, позволяющее через пародирование противоречий и разоблачение героев вести к подразумеваемому идеалу - отстаиванию права человека на свободу, в том числе от уголовной и обывательской философии. Что касается последней, то поэт не давал ей спуска, в каком бы жанре она ему не повстречалась. Замечательным свидетельством тому стала "Пародия на плохой детектив" (1966), созданная в "энциклопедический" (1965-1973) период творчества художника. В ней Высоцкий высмеял узаконившиеся в советском детективном жанре словесные и сюжетные штампы, в которых "пресловутый" шпион "вечно в кожаных перчатках" пытался завербовать с террористической целью "гражданина", впоследствии оказывающегося бдительным чекистом, а также избитое представление широких масс о шпионских "действиях", непременном наборе пороков у вербуемых и чистоте отечественных разведчиков. Хотя большинство стихотворений до этого написаны поэтом от имени персонажей, "Пародия на плохой детектив" ведется как бы закадровым голосом повествователя. Этот кинематографический прием позволяет художнику не скрывать хитрой улыбки. Вот он карикатурно передает расхожее представление широких масс об агентских кознях, навеянное официальной идеологией и вторящей ей литературой:

Джон Ланкастер в одиночку, преимущественно ночью,

Щелкал носом - в нем был спрятан инфракрасный

объектив,

А потом в нормальном свете представляло в черном цвете

То, что ценим мы и любим, чем гордится коллектив:

Клуб на улице Нагорной стал общественной уборной,

Наш родной Центральный рынок стал похож на

грязный склад,

Искаженный микропленкой, ГУМ стал меленькой

избенкой,

И уж вспомнить неприлично, чем предстал театр МХАТ. (I, 248)

Персонаж создается на наших глазах при помощи гиперболизации и противопоставления: "несоветский человек" живет "под английским псевдонимом", но "В гостинице "Советской". Комизм еще больше усиливается от изображения поиска врагом, замученным шпионским одиночеством, родственной порочной души "где-то в дебрях ресторана".

Своему антигерою Высоцкий "подсовывает" "подручного", состоящего из необходимых (в духе соалистического реализма) пороков:

Епифан казался жадным, хитрым, умным, плотоядным,

Меры в женщинах и в пиве он не знал и не хотел.

В общем так, подручный Джона был находкой для

шпиона -

Так случиться может с каждым, если пьян и мягкотел! (I, 248)

Эпитеты, характеризующие епифанские пороки, не оставляют надежды на какой-либо просвет в его будущем, но "закадровый" голос напоминает, что "так случиться может с каждым" - на всю жизнь бдительностью не запасешься. Не случайно дан перечень западных соблазнов (с точки зрения обывателя), от которых трудно устоять: "деньги, дом в Чикаго, много женщин и машин!" (I, 248). Завершает все гротескный финал: карикатурный враг - "дурачина" обезвреживается таким же карикатурным чекистом, главным достоинством которого является безупречная, анкетно выдержанная, биография - "чекист, майор разведки и прекрасный семьянин" (I, 249). Как писал об этом произведении Вл. Новиков: "Здесь высмеиваются не только бездарные "детективщики", но и циничные халтурщики, усердно обличающие Запад в газетах, на телевидении, однако не убежденные в том, что они говорят; отсюда и тот набор готовых безличных блоков, которыми они

пользуются. Вышучивает пародия и добросовестных глотателей подобной информации, которые ее поспешно усваивают, а затем даже мыслить начинают такими же штампами [133] ¹⁾". К сказанному критиком следует добавить, что со свойственной ему энергией Высоцкий попытался расширить рамки "чистой" (литературной) пародии: его осмеиванию подвергались не отдельные слабые произведения, а целые явления в литературе, культуре и жизни общества. Впрочем, поэт мог построить свою пародию и на перепеве одного единственного слова, как это он делал в песне "Марафон" (1971), но тогда слово наделялось множеством смыслов. В этом произведении Высоцкий предпринимает попытку "сиять заставить заново" затасканное средствами массовой информации и державными политиками слово "друг". Для него оно не разменная монета, а обозначение одной из высших форм межличностных отношений. Дневниковые записи Высоцкого позволяют понять, какое значение он придавал дружбе: "Все друзья на одно лицо, - не потому, что похожи, а потому, что друзья. И я без них сдохну, это точно. Больше всего я боюсь кого-то из них разочаровать. Это-то и держит все время в нерве и на сцене и в песнях и в бахвальстве моем" (б, 276).

В "Марафоне" мотив дружбы появляется на фоне спортивных состязаний, а слово "друг" формирует смысловое ядро стихотворения, потому, что герой произведения пытается выяснить, кто же с ним участвует в забеге. Обычно перед исполнением этой песни Высоцкий пояснял причину обращения к теме так: "... часто слышишь по телевидению и по радио комментарии такого рода - Озеров, там, Ян Спарра говорят: "Вот еще шайбу забили наши чехословацкие друзья!" И думаешь: ну какие же они друзья, если они шайбу забили? Они про-

¹⁾ [133] Новиков Вл. И. Книга о пародии. С. 517.

тивники и соперники на льду, верно? А друзья они потом, в другой том, в другой обстановке... [147] ¹⁾". Вот и герой-бегун пытается понять, почему "гинеец Сэм Брук", которого "вчера все вокруг" величали не иначе как "наш гвинейский друг", не по-дружески себя ведет: обгоняет при забеге на целый круг. У друзей так не принято. Таким образом, в действие вводится традиционная для поэзии Высоцкого (см.: [173]) ситуация, когда неизвестно кто (в данном случае соперник) "облачается" в дружеские одежды. Кстати, в те годы многие люди (далеко не спортсмены и не комментаторы) не могли понять, почему вдруг наши политики, а вслед за ними идеологи с завидной легкостью принимались называть друзьями и братьями вчера еще никому не известных представителей очередной избавившейся от колониального гнета страны. Вот и марафонец пытается хотя бы для себя выяснить, кем ему приходится "друг гвинеец". Но чем больше герой вдумывается в возникшую ситуацию, тем быстрее понимает, что его обманули. И тогда в памяти возникает историческая параллель:

Тоже мне, хороший друг -
 Обошел еще на круг.
 Нужен мне такой друг
 Как его? Забыл. Сэм Брук...
 Сэм - наш гвинейский Брут. (3, 65)

То, что бегун "ошибочно" называл новоиспеченного "друга" Брутом, усиливало пародийность финала и напоминало о характерном для поэзии Высоцкого мотиве предательства - готовящегося недругом удара в спину. Таким образом, противопеснь позволяла смеющимся слушателям прозвать восьмилетнего бегуну и вдуматься в марафон истории, а не

¹⁾ [147] Работать "живьем" // Высоцкий: время, наследие, судьба. С. 7.

только в небрежное словоупотребление.

Если современники-пародисты помогали "читателю понять, что к чему и почем в современной литературе [133] ¹⁾", то Высоцкий со-действовал пониманию публики, что к чему и почем в окружающей жиз-ни. Его голос то звучал "за кадром", как в "Пародии на плохой де-тектив", то выражал "второе я", как в "блатном" цикле или "Марафо-не", то подобно скоморохам Древней Руси "разыгрывал" смеховые си-туации в антисказках, о которых А.Кулагин писал, что в них "Высоц-кий добивается комического эффекта за счет совмещения собственно фольклорных образов и современных реалий... [103] ²⁾", а то и вов-се становился голосом масс, как в песне "Товарищи ученые!" (1972).

Литература прежних лет регулярно писала о смычке города и де-ревни, проявляющейся в шефстве представителей от заводов, фабрик и НИИ над близлежащими колхозами и совхозами. Считалось, что таким образом можно поправить тревожное положение в народном хозяйстве, "раскрестьянить" село, превратив его в сельскохозяйственное пред-приятие. Однако перевод крестьян на промышленную основу так и не произошел, о чём народ с иронией рассказал в частушках:

Пойдем, Манька, погуляем,
На дворе така жара.

Пусть картошку убирают
Из Москвы инженера [29] ³⁾.

¹⁾ [133] Новиков Вл. И. Книга о пародии. С. 536.

²⁾ [103] Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого: Творческая эволю-ция. С.56.

³⁾ [29] Борев Ю. Краткий курс истории XX века в анекдотах, частушках, байках, мемуарах по чужим воспоминаниям, легендах, пре-даниях и т.д. - М.: Звонница - МГ, 1995. С. 287.

Высоцкий не пародировал конкретное произведение, а создавал гиперболизированную картину злосчастного шефства, которое дорого обходилось науке, и высмеивал развращенную экономической политикой психологию сельского труженика. Забвение конкретного адресата, послужившего рождению данной пародии, только усилило ее типизацию и действенность. Неважно, кто из литераторов и публицистов посвящал свои панегирики нелепой смычке города и деревни, а важно, какой ценой доставался "ученый" картофель.

Крестьяне в пародии Высоцкого не являются собой робкую массу просителей, подобно героям Некрасова. Они требовательно обеспокоены неявкой "товарищей ученых" на колхозные поля. Дескать, хватит засиживаться в кабинетах, пора "с лопатами" проявить "свой патриотизм". А то пока "доценты с кандидатами" "разлагают" "молекулы на атомы", пытаются извлечь "из гнили да из плесени бальзам" и "по десять раз на дню" извлекают корни, то непростительно "разлагается картофель на полях". Скавались годы привычки, породившие обыкновенную психологию - считать труд ученых пустым времяпрождением, баловством и даже проявлением бесчеловечности ("Собак ножами режете, а это - бандитизм!"). Поэтому крестьяне, от лица которых якобы ведется повествование, убеждены, что "гамма-излучение денек повременит", а вот картофель без срочной уборки "сгниет, заплесневет". Так устами сельчан глаголила государственная директива о мерах помощи города селу. И временили, выезжая целыми институтами, а потом недоумевали, почему в науке все не на должном уровне...

В произведении поэт доводил до абсурда противопоставление умственного и физического труда, завершая полемическое воззвание жителей деревни к "товарищам ученым" парадоксальным финалом:

Товарищи ученые! Не сумлевайтесь, милые:

Коль, что у вас не ладится - ну, там, не тот эффект, -

Мы мигом к вам заявимся с лопатами и вилами,

Денечек покумекаем - и выправим дефект! (3, 202)

Дело даже не в том, что сама пародия представляла собой ироничный сплав точек зрения сельских жителей и младших научных сотрудников, а в том, что она отражала характерные противоречия времени: с одной стороны, деревня уже неправлялась своими силами со многими трудностями, а с другой стороны, наука была не способна действенно (не лопатой, а умом) помочь селу. Эти проблемы требовали масштабного разрешения в рамках всего государства, однако этого не предвиделось.

Все произведение построено на антитезе между "здесь" (на полях, в деревне) и "там" (в лабораториях, в городе). "Здесь" хоть и "разлагается картофель", но "места отличные - воздушные места". А "там" "замучались" "с иксами, запутались в нулях", "кагалом там набросились на опухоль" и вообще можно задохнуться "за синхрофазotronами", тем более, что "все там химики и нет на вас креста".

Жалея непутевых детей города, сельские жители напоминали о тщетности усилий науки:

Ведь лягут в землю общую останки наши бренные,

Земле ей все едино: апатиты и навоз. (3, 202)

Так философской шуткой поэт пытался смягчить проблемы города и деревни.

Несомненной удачей пародии явились стилизация речи персонажей под книжных крестьян с характерными словоупотреблениями: "рысцой", "заплесневеть", "задохнетесь", "не сумлевайтесь", "аффект", "покумекаем". Экспрессивно окрашенный говор позволял "сделать" зрителями тех, кто был столь категоричен в своих заблуждениях о характере смычки города и деревни. На грани с бытовой буффонадой, основанной на непосредственном пародировании действительности, явление обоб-

щалось Высоцким в единый, но хорошо представляемый комический образ. Обращаясь к хрестоматийно-узнаваемым ситуациям, поэт языком пародии выражал ощущение несовершенства окружающего мира. Однажды постигнув, что все "не так", он сделал целью творчества изображение искажений и червоточин человеческих отношений. Порой для этого поэт привлекал классические тексты и сюжеты, как это произошло с созданием двух перепевов, основой которым послужили пушкинские "Песнь о вещем Олеге" и пролог к поэме "Руслан и Людмила".

В жизни барда А.С.Пушкин занимал особое место, о чем свидетельствует в своей книге М.Влади: "Единственный поэт, портрет которого стоит у тебя на столе, - это Пушкин. Единственные книги, которые ты хранишь и время от времени перечитываешь, - это книги Пушкина. Единственный человек, которого ты цитируешь наизусть, - это Пушкин. Единственный музей, в котором ты бываешь, - это музей Пушкина. Единственный памятник, к которому ты приносишь цветы, - это памятник Пушкину. Единственная посмертная маска, которую ты держишь у себя на столе, - это маска Пушкина.

Твоя последняя роль - Дон Гуан в "Каменном госте". Ты говоришь, что Пушкин один вмещает в себе все русское Возрождение. Он - мученик, как и ты, тебе известна каждая подробность его жизни, ты любишь людей, которые его любили, ты ненавидишь тех, кто делал ему зло, ты оплакиваешь его смерть как будто он погиб совсем недавно [35] ¹⁾".

Возрождая литературные традиции прошлого столетия, Высоцкий не ставил целью высмеять взятую литературную основу, а через знакомые сюжеты, персонажи и фразы вовлекал слушателей в осмысление существ-

¹⁾ [35] Влади М. Владимир, или Прерванный полет: Пер. с фр. - М.: Прогресс, 1989. С. 68.

вующей действительности. При этом не исключалась возможность полемики с используемым материалом, ибо как верно заметил Вл. И. Новиков: "Культура, и пушкинская в том числе, ждет от нас, чтобы мы с ней почще разговаривали, привлекали к сегодняшним вопросам [126] ¹⁾".

"Песня о вещем Олеге" (1967) уже в названии подразумевает трансвестийное (низвергающее "высокий" предмет "низкими" словами) взаимоотношение с первоисточником, когда гордо именующаяся у Пушкина "Песнь..." превращается у Высоцкого в обычную "Песню...". Такая лягота заглавия настраивает на определенное восприятие и оправдана содержанием. У Пушкина вещий Олег изображен не только отважным воином, решившим справедливо "отмстить неразумным хазарам" за их "буйный набег [146] ²⁾", но и сыном времени, почитающим дар прорицания в лице мудрого старца. Лишь смерть любимого коня поколебала веру князя в роковое пророчество, но и "гробовая змия" исполнила назначенный удар судьбы, напомнив о неотвратимости начертанного свыше.

У Высоцкого пушкинский текст претерпевает значительные изменения: сохранив стихотворный размер перерабатываемого произведения, он снижает тему и переосмысливает образы уже в духе своего времени. Его князю не терпится прибить "щита" (каков размах!) "на ворота" (не врата), поэтому ему недосуг выслушивать прибежавшего и шепелявящего "чего-то" человека. Поэт позволил Судьбе прислать Олегу весточку вторично. На этот раз истина вкладывалась в уста почему-то разящих перегаром волхвов. То ли это их естественное состоя-

¹⁾ [126] Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял. С. 61.

²⁾ [146] Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С.169.

ние (Истина в вине!), то ли напились они для храбрости, т.к. худую весть несли правителю. Но движет ими благородная цель - отвести роковой удар от князя. Только все напрасно. Этот Олег никого не намерен слушать. И гибнут седые хмельные пророки под копытами коней олговой дружины, так и не усвоив охранительной истины: "Шутить не могите с князьями!" (2,17). Бессердечный и недальновидный тиран совсем не напоминал своего благородного предшественника. В перепеве Высоцкий подчеркивал, что новые времена породили новый тип "князя", активно пресекающего горькую правду о себе, особенно идущую "снизу":

А вещий Олег свою линию гнул,
Да так, что никто и не пикнул.
Он только однажды волхвов вспомянул
И то - саркастически хмыкнул... (2,18)

Несомненно, поэт встречал подобных типов в действительности, но никогда не разделял их стремления сторониться истины, тем более преследовать ее. Потому-то и звучит вопреки желания "князя" постоянное напоминание, что "примет он смерть от коня своего" (2,18). Высоцкий травестийно перелицовывал традиционную коллизию, снижая даже смерть самонадеянного тирана: "З л а я г а д ю к а к у с и-
л а (разрядка наша. - В.Б.) его..." (2,18). Если в роли обстоятельств у пушкинского вещего Олега выступало предопределение, то персонаж пародии имел выбор. Это подчеркивается назидательным финалом произведения:

...Каждый волхвов покарать норовит,
А нет бы послушаться, правда?
Олег бы послушал - еще один щит
Прибил бы к вратам Цареграда. (2,18)

В данном контексте слово "каждый" гораздо шире, чем относящееся

только к "князю" и требует философского осмысления, поскольку слишком много трагедий происходит от неумения "послушаться" людей. Потому-то и утрачивал пародийный Олег почетное прозвище своего предшественника - "вещий", превращаясь в "каждого", кто губит истину и ее носителей. Поэт не утешал, хотя и веселил в переживаемом заново классическом сюжете. Чтобы усилить контраст между пародией и объектом, он подменял высокие действия низкими, а возвышенный слог обыденно-просторечным: "пойди похмелись", "никто и не пикнул", "надо ж болтать" и т.д. Тем более, что новое историческое ощущение свидетельствовало о значительных переменах, коснувшихся всего общества, а не только "князей". Об этом Высоцкий поведал в своей "антисказке" "Лукоморье" (1967).

Пушкинский пролог к поэме "Руслан и Людмила" часто подвергался travestированию, что свидетельствовало о его чрезвычайной популярности. Гармония миропорядка, где Зло в нравственном и философском плане отступало перед Добром, не могла оставить равнодушными ни детей, ни взрослых. Здесь "русский дух" проявлялся во всем: в красоте, удали, чарующем величии. Даже сам автор не мог удержаться от соблазна хотя бы в воображении побывать в таком Лукоморье, тем более, что его эпоха была далека от совершенства:

И там я был, и мед я пил;
У моря видел дуб зеленый;
Под ним сидел, и кот учений
Свои мне сказки говорил [146] ¹⁾.

Если Пушкин в прологе стремился к романтическому идеалу, то Высоцкий в "антисказке" совершал обратный путь - к ироническому

¹⁾ [146] Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 364.

реализму. Он сталкивал "идеальную модель мироздания [126] ¹⁾" "с неприглядным бытом своей эпохи [102] ²⁾", демонстрируя, как легко происходит разрушение Лукоморья под воздействием новых форм общепринятой морали.

Безусловно, Высоцкий не хотел пародическим использованием поглумиться над пушкинским шедевром, давно превратившимся во всенародное достояние. Целью "выворачивания" сюжета и "принижения" героев явилось желание показать современникам разницу между прекрасным и уродливым, возвышенным и низменным, истинным и ложным, чтобы возбудить стремление к утраченным ориентирам.

Смех Высоцкого в "антисказке" был многоуровневым и выполнял коммуникативные функции. Эти уровни проецировались на разные культурные пласти: литературный и фольклорный, нравственный, философский, культурно-бытовой и другие. Литературный тяготел к сопоставлению "Лукоморья" с пушкинским прологом к поэме "Руслан и Людмила", претендую на право своего прочтения знакомого сюжета. Фольклорный ориентировал на жанр сказки с его метким народным словом и традиционными героями. Нравственный заставлял задуматься над существующими в обществе нормами морали. Философский обращал к решению вечных проблем, среди которых главной представлялась проблема взаимоотношения Добра и Зла. А конкретно-бытовой позволял критически осмыслить черты быта и культуры, свойственные обществу конца 60-х годов.

У Пушкина Лукоморье было, есть и будет как некая данность, где царит "русский дух" - категория как известно, вечная. Созданные

¹⁾ [126] Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял. С. 60.

²⁾ [102] Кулагин А. Бесы и Моцарт. Пушкинские мотивы в поздней лирике В. Высоцкого // Литературное обозрение. 1993. N 3/4. С. 22.

поэтом картины рождают ощущение светлой радости и вселяют надежду в неизменную победу Добра. Здесь кот - ученый, звери - невиданные, витязи - прекрасные, а царь - грозный. Все они призваны каким-то высшим законом служить извечной гармонии мирового порядка.

Иное дело - Лукоморье Высоцкого. Оно подчинено другим правилам, о которых Вл. Новиков сказал так: "Но не может живой и мыслящий человек удержаться от того, чтобы не сравнить идеал с действительностью [126] ¹⁾". И Высоцкий сравнивает. В его Лукоморье нет места прежней гармонии, т.к. расстановка противостоящих сил нарушена. Зло, явившееся в облике "здоровенных жлобов" и "вертопраха", быстро выявило, насколько иллюзорно и хрупко даже воображаемое совершенство. Страфа за строфой воссоздается падение сказочного края. Перво-наперво, русский дух уступил место винному (впрочем, как и в "Песне о вещем Олеге") - "В Лукоморье перегар - на гектар" (2,39). Где уж тут до светлых картин, когда все разъела будничная серость, вызывающая у сказителя душевые раны. Сказка "сделалась" былью и причем не самой лучшей, а что ни на есть изнаночной - антисказкой. Здешний Кот - "сукин сын", богатыри - предатели и стяжатели, "бывший дядька их морской" - грубый номенклатурный дачник, русалка - мать-одиночка, Черномор - "первый вор", а леший - пьяница-дебошир. Изменившиеся обстоятельства подчинили себе всех героев, превратив их в антигероев. Новая мораль их изуродовала и разъединила, лишив былой удачи и чар, принеся одни страдания. Если в народных сказках терпели мытарства в основном хорошие герои, подвергаясь непременным испытаниям в поисках счастья и справедливости, то в перепеве Высоцкого страдают все сказочные персонажи. Их время иное, и они ничего не могут в нем исправить. Богатыри оказы-

¹⁾ [126] Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял. С. 60.

ваются "не у дел", кота "хватил" удар, русалка с внебрачным ребенком вынуждена идти жить к постылому колдуну, "как в тюрьму", а лешачиха терпит побои пьяного супруга. Даже фольклор новой эпохи под стать негативным переменам: "здоровенные жлобы", "перегар на гектар", "загнет анекдот", "сын полка" (в значении "рожденный неизвестно от кого"), "старый хрыч", "знаток дамских струн".

Наряду с современным городским фольклором особенностью текста "антисказки" является непрямая цитата. Прием пародийного цитирования является важным для композиции произведения, поскольку помогает раскрыть идейное содержание, заключающееся в критике современной поэту действительности. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить образы двух котов из разных Лукоморий.

Пушкинский ученый кот обладает весьма сказочными достоинствами, вызывающими уважение:

Идет направо - песнь заводит,
Налево сказку говорит [146] 1).

Именно он поведал лирическому повествователю сказку о Руслане и Людмиле.

Кот из "антисказки" Высоцкого существенно отличается от своего собрата. Он не только расширяет маршрут своего предшественника, но и служит иным целям:

Здесь и вправду ходит кот, как направо - так поет,
Как налево - так загнет анекдот,
 Но, ученый сукин сын, цепь златую снес в торгсин,
 И на выручку один - в магазин. (2,37)

Сказки позабыты - настало время анекдотов (не случайно этот признак эпохи подчеркивали Вайль и Генис) и спекулятивных махинаций.

¹⁾ [146] Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 363.

Подобное изображение кота позволило Вл. Новикову увидеть в нем определенный жизненный типаж: "А, скажем, кот ученый, то есть в созданном Высоцким "антимире" интеллигент, труженик культуры, который "направо - так поет" (то есть воспевает наши достижения), а "налево - так загнет анекдот" - это что: выдумка или правда? [126] ²⁾". Конечно, правда. Ведь смех барда всегда построен исключительно на правде, потому и вызывает живой отклик слушателей и читателей.

В своем перепеве поэт проницательно и легко уловил скрытые намерения, несвойственный прежним лукоморцам, их новые желания и подсознательные мотивы поведения и выставил на всеобщее обозрение. Его внутренняя полемика с пушкинским мировидением вынуждала слушателей снова обратиться к однажды выведенной формуле гармонии. Не случайно Б. Дыханова и Г. Шпилевая справедливо указывали на действенность смеха "антисказки": "Если мы зададимся вопросом - над чем смеется Высоцкий в своем "Лукоморье"? - то должны будем признаться, что поэт через сказочный мир пушкинского произведения смотрит на современную себе действительность. Именно она и есть предмет жестокой сатирической критики [59] ¹⁾". Пародические раздумья поэта носили внешне веселый, а внутренне трагический смысл, что являлось традиционным для Высоцкого смехом без слез. Разве только в сказочном Лукоморье уничтожают красоту, предают, дерутся, пьют, воруют, не дорожат честью, браконьерствуют? Разве только сказка подверглась необратимым изменениям, превратившим ее в антисказку? "Лукоморье" барда вынуждало ставить вопросы, вовсе не пре-

¹⁾ [126] Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял. С. 60.

²⁾ [59] Дыханова Б., Шпилевая Г. "На фоне Пушкина..." (К проблеме классических традиций в поэзии В.С.Высоцкого) // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. С. 74.

тенденция на фельетонность изображения, как это понял В. Берестов [19] ¹⁾, а перерастая в песню-манифест, завершающуюся далеко не пародийным пророчеством:

Ты уймись, уймись, тоска,
Душу мне не рань!
Раз уж это присказка -
Значит дело дрянь. (2, 41)

Наиболее объективно удалось подойти к оценке этого произведения А.В.Кулагину. В своей книге о поэзии Высоцкого он писал: "Универсальная "апокалиптическая" картина всеобщего разорения делает эту песню не стихотворным фельетоном (к такой трактовке склоняются Б.С.Дыханова и Г.А.Шпилевая), а скорее тоже пародией в древнерусском ее понимании, где противопоставлены "мир" и "антимир", и последний одерживает верх. Не случайно сам поэт назвал эту песню "антисказкой", и опубликована она была (как и "Песня-сказка о нечисти") в альманахе "Метрополь" (1979), и задуманном как своего рода "антимир" официальной советской литературы [103] ²⁾".

В отличие от современников-пародистов Высоцкий не стремился бежать по "горячим следам" слабых сочинителей, а обратился к пародическим использованием пушкинских произведений. Если до этого он пародировал литературное направление и жанры ("блатной" цикл, "Пародия на плохой детектив"), то его "Песня о вещем Олеге" и "Лукоморье" преследовали внелитературные цели. Изображая нравы нового времени, поэт подчеркивал их упадок в сравнении с нравами прошлого

¹⁾ См.: [19] Берестов В. "В прошлом, будущем и настоящем..."/
Вопросы литературы. 1995. Выпуск 2. С. 25-26.

²⁾ [103] Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого: Творческая эволюция. С. 55.

го. Пародийное проецирование гротескного образа общества 60-х годов на литературные образцы прошлого столетия позволяло утверждать пушкинскую концепцию мира как образцовую и давало дополнительный угол зрения на расхожий лозунг - "Мы рождены, чтобы сказку сделать былью". Использование пушкинских произведений помогло поэту заострить социальное видение, напомнить современнику о культурных ориентирах, быть взыскательным собеседником. Самостоятельность сатирических сюжетов и блестящее "освоение" выбранных "моделей" сделали перепевы Высоцкого заметным явлением в авторской песне 60-х годов. Травестирование пушкинских шедевров носило активно-творческий характер: за счет совмещения фольклорно-литературных образов и современных реалий вскрывались не только злободневные противоречия, но и создавалось знаменитое "второе дно" (выражение Высоцкого), имеющее универсальный обобщающий смысл. Ведь бард неизменно считал, что "песню надо придумать, да еще так, чтобы каждый увидел в ней то, что ему хочется и что ему важно [41] ¹⁾". Новые времена требовали новых песен, и Высоцкий доказал, что в них есть место перепеву как неустаревающему взгляду на жизнь, т.к. классика не догма, а ждущий живого использования материал.

"Пушкинский слой" довольно значителен в творчестве барда. Несмотря на временные и творческие "расстояния" обоих художников, можно обнаружить у них немало общего: и один и второй буквально взорвали поэзию своего времени, вместив в нее золотые россыпи народного слова; и один и второй создали энциклопедию русской жизни, достоверно передав быт и нравы современников; и один и второй отстаивали милость к падшим; и один и второй были противниками покоя и певцами свободы, что влекло к ним сограждан; и один и второй не

¹⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 126.

чурались жизнерадостного смеха над тем, что мешало жить и уродовало действительность. Примечательно, что даже в биографиях двух поэтов находят типологические сходства [103-105].

Однако, хотя Высоцкий и активно обращался к художественному наследию Пушкина, тем не менее он строго разграничивал творческий диалог с русским классиком от элементарного эпигонства, о чем со смехом поведал в своей пародии "Посещение Музы, или Песенка плагиатора" (1970). В произведении осмеянию подвергается типичное явление в искусстве - стремление псевдолитераторов утвердиться в поэзии за счет приворовывания у классиков.

Пародия строится на приеме развернутой метафоры первой части заглавия. Если лирическому герою "Необычного приключения, бывшего с Владимиром Маяковским летом на даче" удалось пригласить само солнце, то персонажу Высоцкого никак не удается заманить к себе в дом долгожданную богиню вдохновения. Здесь бард использовал однажды высказанную в письме к Л.В. Абрамовой шутку: "Никак, лапа, не посещает меня музя, - никак ничего не могу родить, кроме разве всяких двустиший и трехстиший. Я ее - музу - всячески приманиваю и соблазняю, - сплю раздетый, занимаюсь гимнастикой и читаю пишу для ума, но ... увы - она мне с Окуджавой изменила" (6, 339).

В стихотворении поэт весело пародирует строй мыслей и чувствований литературного пустоцвета, который сетует на странную благосклонность Музы к Пушкину и Блоку и не понимает, почему она отвергает его заманчивое угощение. В двухтомнике под редакцией А. Крылова приводится более выразительный, лишенный автоцензуры, вариант строфы, передающий полноту обиды героя на привередливую богиню порыва и степень "утраты":

Огромный торт, утыканный свечами,
Засох от горя, да и я иссяк.

С соседями я допил, сволочами,
Для Музы предназначенный коньяк [39] ¹⁾.

Герою невдомек, что творчество - это не подманивание желанной гостьи, дающей готовое вдохновенье, а каторжный самоотверженный труд, который под силу только одаренной личности. Поэтому он согласен даже на две заемные "строки", чтобы ощутить себя гением. И неважно, что они чужие, зато их наличие гарантирует "восторги, лавры и цветы" (воистину мечта трутня). Так посредством пародийного саморазоблачения создается собирательный образ живущих чужим литературным трудом, рассчитывающих на забвение читателями и критиками классического наследия - источника их "славы".

Таким образом, начав творческий путь с сочинения пародии на занудно-трафаретных писак, прирабатывающих шаблонным изображением чужого героизма ("Четыре. Сорок девять"), Высоцкий закономерно пришел к созданию пародии на плагиат как стиль жизни, при котором эпигон беззастенчиво паразитировал на классике, оставаясь по-прежнему художественной бездарью, а поверхностный читатель готов был восторженно принять навязанную подделку, не замечая, что его одурачили. Поэт тонко уловил веяние времени: ложь проникла во все сферы жизни. Вот и его серенький герой при помощи обмана мечтал пробраться в литературу и тешил свое тщеславие заемной гениальностью. Этой пародией Высоцкий продолжил разговор по одной из значимых для него тем - взаимоотношению правды и лжи.

В 1988 году из печати вышел двухтомник "Советская литературная пародия" (составитель Б.М. Сарнов), где во второй книге в разделе "Не совсем пародии" была помещена песня "Притча о Правде" (1977). Возникает закономерный вопрос: почему редакция не причислила сти-

¹⁾ [39] Высоцкий В.С. Сочинения: В 4 т. Т. 1. С. 261.

хотовение к "чистым" литературным пародиям? Думается, это связано с тем, что "Притча о Правде", имеющая подзаголовок "В подражание Булату Окуджаве", не являлась прямым пародированием строк вышеуказанного поэта, а имитировала общий философский настрой, лирическую интонацию, присутствие некой многозначности и стремление к пророчеству, свойственные песням "духовного отца" Высоцкого.

Правда в перепеве выглядит по-окуджавовски мило: она и "нежная" и "легковерная", и "чистая", и ходит "в красивых одеждах", "принарядившись для сирых, блаженных калек" (5,154). А вот ложь выполнена в духе Высоцкого, без прекрас: она "грубая", "хитрая", "грязная" и "коварная". Впрочем, такими они предстают и в народной философии, т.е. пословицах, поговорках, мифологии. И все же Высоцкий вступает в пародическую полемику с традиционными взглядами на этих героинь. Всем ходом повествования он доказывает, что жизнь неисчерпаема и более многообразна, чем свод поговорок. В частности, его Ложь, заманив Правду на noctleg (что уже само по себе выглядит пародийно, ибо в народе говорят: "С ложью правда не дружит"), не только ночует с ней в обнимку, но даже позволяет назидательно рассуждать об их схожести:

И поднялась, и скроила ей рожу бульдожью,-
Баба как баба, и что ее ради радеть?!
Разница нет никакой между Правдой и Ложью,
Если, конечно, и ту и другую раздеть. (5,154)

Обе героини Высоцкого травестийно заземляются и выглядят уже не абстрактными понятиями, а вполне обычными женщинами. Вдобавок ко всему, Ложь у поэта является не только черной, но и испытательной силой. Раздев Правду, она как бы дает той возможность реализовать себя в природном естестве, без нарядов. Оказывается, одно дело ходить "принарядившись", а другое дело - голой и даже вымазан-

ной. Сразу же ее положение становится незавидным, и все отворачиваются от нее, оставляя без поддержки:

Голая правда божилась, клялась и рыдала,

Долго скиталась, болела, нуждалась в деньгах. (5,155)

А еще говорят, что Правда милости не ищет! Подвергая испытанию постулаты народной мудрости и пародически снижая мифологические персонажи, Высоцкий всем ходом повествования прозаизировал "высокий" философский настрой, не обещая, как отметил Вл. Новиков, "своим читателям и слушателям скорого торжества правды [126] ¹⁾", а просто называя вещи своими именами.

Подменяя высокие действия низкими, поэт исследует человеческие страсти в их противоречивости: он вводит в песню "некоего чудака", уверенного в том, что Правда восторжествует только тогда, когда "проделает то же, что явная Ложь" (5,155). Так возникает третий план пародии, несущий необходимый художественный смысл - иронию над подчеркнутой навидательностью и невыблемостью традиционных суждений о взаимоотношениях Правды и Лжи. Насмешливый финал песни предупреждает всех, что Ложь по-прежнему готова обворовывать каждого, кто попадет к ней "на ночлег". Снова, как и в средневековой скоморошине, "антимир" (в данном случае "антиправда") берет верх, ведь карнавальные традиции - основа смеха Высоцкого.

Время требовало разоблачительного подхода к изображению действительности, и пародийный взгляд на все, что мешало полноценно жить и развиваться, сыграл существенную роль в искусстве художника. Проникая в глубь жизненных явлений, поэт все более совершенствовался в мастерстве перевоплощения в "пародические личности" (выражение Ю. Тынянова), которые у него не просто саморазоблача-

¹⁾ [126] Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял. С. 115.

лись своими исповедями, как это было, например, в "блатном" цикле, но и "своими" оценками обличали окружающую действительность. В последнее десятилетие творчества он все чаще прибегал к бытовой буффонаде, основанной на непосредственном пародировании реальности. К этому времени Высоцкий доказал, что ему под силу возвести в ранг общественно значимого любое жизненное противоречие. Свидетельство тому - одна из наиболее известных песен барда "Письмо в редакцию телевизионной передачи "Очевидное-невероятное" из сумасшедшего дома с Канатчиковой дачи" (1977). Она задумывалась как пародия на чрезмерное увлечение населения научными загадками. Поэт пояснил первопричины ее создания так: "Последнее время очень много разговоров о различных чудесах, которые существуют вокруг нас. Это, конечно, летающие тарелки, которые много видели, а некоторые даже в них летали.<...>

И конечно, из чудес - Бермудский треугольник, в котором вот уже не один десяток лет исчезают самолеты и корабли и никто не знает - как? Потому что если находят там очевидцев, то они уже все "сдвинуты" и - кандидаты в "желтый дом", как впрочем, и мы с вами тоже, если будем так сильно увлекаться этими самыми необъяснимыми загадками [176] ¹⁾".

Взяв за основу эпистолярный жанр, Высоцкий преподносит коллективное письмо сумасшедших в научно-популярную телепередачу, как ноту протesta против засилья в телеэфире псевдонаучных сенсаций. Известно, что мотив безумия характерен для всякого гротеска, поскольку позволяет взглянуть на мир не общепринятым взглядом. В своем труде М.Бахтин писал: "В народном гротеске безумие - веселая

¹⁾ [176] Три концерта (Записи выступлений В.С. Высоцкого)

пародия на официальный ум, на одностороннюю серьезность официальной "правды"... [15] ²⁾". А мы уже не раз убедились, что смех Высоцкого восходит к карнавальному, потому-то и в данном произведении поэт постигает характеры и логику поведения, пародируя "официальный ум".

С самого начала мы погружаемся в атмосферу возмущения и даже негодования пациентов Канатчиковой дачи, которую вызвало нагнетание телекомментаторами псевдонаучных страостей:

Уважаемый редактор!

Может, лучше - про реактор?

Про любимый лунный трактор?..

Ведь нельзя же! Год подряд

То тарелками пугают, -

Дескать, подлые, летают, -

То у вас собаки лают,

То руины говорят. (5, 134)

Объектом сатирической пародии становится не только манера выступления телекомментаторов ("Говорил, ломая руки, // Краснобай и баламут..."), но и мышление идеологов ("Это все придумал Черчилль // В восемнадцатом году!"), политологов ("Зря Америку не глушим, // Зря не давим Израиль!") и даже возмущенной общественности ("Не испортят нам обедни // Злыне происки врагов!").

Действие разворачивается на фоне вновь прибывающих в сумасшедший дом (как с передовой) очередных жертв "треугольных дел" :

Те, кто выжил в катаклизме,

Пребывают в пессимизме, -

²⁾ [15] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 47.

Их вчера в стеклянной призме

К нам в больницу привезли. (5, 137)

Доведенные до каления безумцы возмущаются двумя вещами. Во-первых, тем, что "Удивительное рядом, Но оно запрещено" (5, 136). А во-вторых, тем, что "лектора из передачи" "Говорят про неудачи И нервируют народ..." (5, 138). тем не менее, чтобы спасти науку, вернее, ее престиж, неистовствующие герои готовы поставить эксперимент на себе (подобные поступки всегда приветствовались в советской прессе):

...Нас берите, обреченных!

Треугольник вас, ученых,

Превратит в умалищенных,

Ну а нас - наоборот. (5, 138)

Кто же находится среди этих симпатичных смельчаков? Как говорится, цвет общества: "дантрист-надомник", механик "научного лайнера" и даже "бывший алкоголик, матерщинник и крамольник". Именно последний высказывает благонадежные мысли (видно, лечение не прошло даром), что только врагам отечества выгодны бермудские "бредни":

"...Всей своей враждебной сутью

Подрывают и вредят -

Кормят-поят нас бермутью

Про таинственный квадрат". (5, 138)

Здесь мишенью сарказма поэта является примитивность мышления обывателя, воспитанного государственным телевидением и печатью. Слишком расхожим в те годы было во всем негативном видеть тлетворное влияние Запада.

Рассуждение "почти с ума" свихнувшихся дают остро почувствовать, что за стенами "безумной больницы" намного больше хаоса и безумия, чем в ее пределах. По замечанию А. Кулагина, "Канатчикова

"дача" становится у поэта зеркалом всей отечественной действительности, где искажены и человеческие отношения, и нравственные представления, и просто здравый смысл [103] ¹⁾". Таким образом, тема сумасшествия позволила барду языком иронии и гротеска высказать правду об окружающем мире, где "все не так". Мог ли он предполагать, что пятнадцать лет спустя после его ухода из жизни некто В.П. Лаврова будет толковать "Письмо в редакцию..." в духе изображенных в ней персонажей: "Под сумасшедшим домом с Канатчиковой дачи" фигурирует офис "Сергиевой Рады", коллектив которой работает в "Радуге" на телепатических каналах связи. Как и всегда, они любят из себя разыгрывать "простачков", но на этот раз выступают в более смешной роли - сумасшедших больных с Канатчиковой дачи. Канатчикова дача - содержательный шифр с большим смысловым содержанием; намекает на связь, соединение. Канат, трос - приспособление соединительного свойства. В данном случае обустроенные телепатические каналы связи (по формуле подобия) вполне сходят за канаты [108] ²⁾". Как говорится, комментарии излишни.

Благодаря пародийному подходу к восприятию и изображению действительности, в поэзии Высоцкого возник так называемый "второй слой" (выражение Высоцкого), который позволял ему "через заведомую пародийность выйти на серьезный разговор... [133] ³⁾", формируя его знаменитый смех без слез.

Мы убедились, что еще до создания песен начинающий поэт тяго-

¹⁾ [103] Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого: Творческая эволюция. С.100.

²⁾ [108] Лаврова В.П. Ключи к тайнам жизни: Расшифровка 130 песен В. Высоцкого. - М.: автор, 1966. С. 213.

³⁾ [133] Новиков Вл.И. Книга о пародии. С. 519.

тел к написанию дружеских посвящений, стихов "на случай", построенных на подражании и перепевании популярных строк известных авторов. В дальнейшем у него появился свой "пушкинский слой", который позволил барду вести сатирический диалог о разительных переменах в современном обществе. Высмеивая нарочитое, искаженное и шаблонизированное в искусстве и жизни, поэт энергично вел своего слушателя к немеркнущему идеалу, вечным культурным и нравственным ценностям. Так, признавая право на свободу личности, он не принимал идеализации преступного мира как некоего хранителя вечной тяги к воле. Иронизируя и пародируя жанр типовых песен неволи, поэт развенчивал уголовную мораль, переросшую для некоторых в своеобразную "блатную" мифологию. Неоднократно обращаясь к жанру пародии, Высоцкий избегал при этом перехода на личности - в его поле зрения попадали целые явления в литературе и культуре. А вызванный к жизни комизм был внутренне диалогичным и никогда не допускал бес tactности к пародируемому или перепеваемому "объекту". Лишь однажды, вероятно, после огорчившей его в спектакле Г. Хазанова пародии А. Хайта, поэт резко, хотя так и не назвав "лицо", высказался о неприемлемой манере вышучивания:

Пародии делает он под тебя,
О будущем бредя, о прошлом скорбя,
Журит по хорошему, вроде любя,
С улыбкой поет непременно,
А кажется будто поет - под себя -
И делает одновременно. (5, 201)

Многочисленные произведения Высоцкого свидетельствовали, что пародия для него не самоцель, а средство, при помощи которого он смеялся над уродливыми проявлениями в искусстве, культуре и быте. Карнавальные традиции позволяли поэту исследовать общество во всех

его противоречиях и быть народным глашатаем, а также совершать в противопеснях своеобразные переряживания, позволяющие давать дополнительный угол зрения на существующий миропорядок, его оборотную сторону. Высмеивая нарочитое, искаженное и шаблонизированное, художник энергично вел своего слушателя к идеалу, культурным и нравственным ценностям, делая упор на "прозвевание" и утверждая допустимость множества взглядов на имеющиеся проблемы. Благодаря пародиям, он выработал в своей поэтике двуплановость подхода к изображению ("второй слой"), характерное многосмыслие, позволяющее приводить в столкновение неодинаковые житейские позиции.

Все противопесни Высоцкого можно разделить на три группы, существующие параллельно. К первой следует причислить те, в которых сильно выражено литературное начало, так называемые "чистые" пародии ("Пародия на плохой детектив" и т. д.). Ко второй принадлежат перепевы и подражания, в которых легко угадывается избранный литературный "макет" ("Лукоморье", "Притча о Правде" и др.). А к третьей группе относятся бытовые буффонады, основанные на непосредственном пародировании реальности, ("Письмо в редакцию телевизионной передачи "Очевидное-невероятное"..." и т. п.). Его пародии вырабатывали у слушающих чувство подтекста и прекрасно отвечали духу времени, когда сограждане достигли совершенства в искусстве чтения между строк. В них поэт говорил о насущных и вечных проблемах: небрежном словоупотреблении, утверждении в обществе уголовной мифологии, разрушительном влиянии на все сферы жизни обывательского мировоззрения, абсурдном противопоставлении умственного и физического труда, стремительном разрушении гармонии общества и т. д. Разнообразие подхода к пародийному изображению позволяет увидеть в Высоцком разностороннего поэта, сумевшего непринужденно и без патетики подчинить смех решению тех задач, которые ставила эпоха.

Его "чистые" пародии, бытовые буффонады, пародические перепевы и подражания стали своеобразным зеркалом общественного сознания, в котором отразилась правда о каждойодневной негероической действительности. О силе правды смеха поэта и пойдет речь в третьей главе исследования.

ГЛАВА 3
ПРАВДА СМЕХА ВЫСОЦКОГО

В 1994 году ангарское издательство выпустило сборник народной горести и скорби "Венок Высоцкому" (составитель И.Л. Повицкий), куда вошло более трехсот стихотворений известных и безымянных авторов. В одном из них Людмила Лиходед (Новоднепровск) убежденно заявляет:

В угоду моде песен он не пишет,
На службе у лжецов не состоит.
Он служит Правде, Правдою он дышит.
Он Правде верен и на том стоит [34] ¹⁾.

Вряд ли можно считать данные строки художественным преувеличением, так как для многих поэт был и остается мерилом правды. Таким его в глазах читателей и слушателей сделал сатирический подход к изображению действительности и общества. Сам художник говорил: "...я не пишу чистую правду - я почти все придумываю, иначе это не было бы искусством. Но я думаю, это настолько придумано, что становится правдой для этих людей [41] ²⁾". Под "этими людьми" подразумевались те, кто жадно ловил каждое слово поэта, не находя его у других. Правда смеха Высоцкого скрывалась в художественной фантазии, всегда отталкивающейся от реальных фактов и впечатлений, "зримо" генерирующих нелепость и пагубность воображаемых коллизий.

¹⁾ [34] Венок Высоцкому: Стихи. Сб. посвящений. - Ангарск: А/О Формат, 1994. С. 24.

²⁾ [41] Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 126.

Через свое "веселое" видение мира, в котором соседствовало уродливое, противоестественное и курьезное, поэт исследовал глубинные закономерности действительности, "устройство" отдельной личности и всего общества. Своей противоречивой внутренней сложностью герои барда напоминали "плохих хороших людей", открытых Чеховым, Зощенко, Булгаковым, и требовали к себе должного внимания.

Время всегда создавало и призывало на арену жизни художников, в которых нуждалось. Но не каждый из них становился открытием, так как мало одного порыва души, необходим еще и талант, способный обыденные повседневные события, простые чувства людей, в том числе и неприглядные, сделать достоянием поэзии, побуждающей современников переживать все заново. Именно таким талантом обладал Высоцкий, чью миссию Л. Мончинский определил со свойственной ему экспрессией: "Так хорошо жилось и гнилось. Вдруг на тебе - Высоцкий! Пришел, встал с гитарой посреди России, пропел ее всю вдоль и поперец, да не просто пропел - прохрипел! [121] ¹⁾".

Он любил людей и ненавидел все темное, живущее в них, потому и превращал общественные недостатки в объекты художественного исследования. Срывая маску с порока и демонстрируя его во всей неприглядности, поэт тем самым воздействовал на формирование нравов у современников. Его искусство никогда не сторонилось запретных тем, впуская смех туда, где господствовала далеко не героическая действительность, а та, в которой существовали пьянство, зависть, сплетничанье, кликушество, суеверие, черствость, бескультурье и ложь. Своим творчеством Высоцкий словно иллюстрировал высказывание русского философа И.А. Ильина: "Русская поэзия, - соединяя в себе

¹⁾ [121] Мончинский Л. Счастливый нищий // Старатель. Еще о Высоцком: Сб. воспоминаний. - М.: МГЦ АП, Аргус, 1994. - С. 300.

дар песни с даром пророческим и философским, - никогда не была слепа к слабостям, недостаткам и порокам русского народа [75] ¹⁾". Остро и ярко рисуются художником социальные типы и сатирические маски, являющие собой не лучшую, но значительную часть современного ему общества. За ними стоят ежедневно встречающиеся нам лица.

Обратимся к теоретическим разработкам проблем комизма и смеха [11; 13-15; 18; 25-28; 30; 46; 63-65; 81-87; 106; 111-115; 119-120; 124-125; 136; 141-143; 145; 170; 178; 181-182; 194; 196-201], а также критическим исследованиям поэзии В.С. Высоцкого [1-3; 5-10; 12; 16; 19-21; 23-24; 32-33; 43; 48-49; 53-54; 56-57; 59-61; 63; 68; 70-71; 73; 76-77; 88-93; 95-96; 98-105; 116; 126-135; 137; 144; 150-155; 158-162; 169; 171-177; 183-184; 188-191; 193; 195] и проанализируем социально-политическую сатиру художника.

Трудно (если возможно) найти другого поэта, сумевшего столь исчерпывающе показать, где, когда, как и почему пьют в отечестве. Обилие произведений на эту животрепещущую тему позволило В.Н. Зайцеву справедливо написать о таланте Высоцкого: "Поэт, которого не обошла стороной эта постыдная общероссийская беда, сказал о ней яснее и суровее, чем кто-либо другой из русских художников [71] ²⁾".

Ни для кого не секрет, что пьяный дурман сопровождает многих людей всю сознательную, вернее, бессознательную жизнь, калеча их судьбы. Чаще всего он не считается зазорным, а вызывает всеобщее понимание, сочувствие и даже оправдание. К сожалению, сам Высоцкий

¹⁾ [75] Ильин И.А. Одинокий художник. - М.: Искусство, 1993. С. 216.

²⁾ [71] Зайцев В.Н. Черты эпохи в песне поэта. С. 52.

не сумел избежать разрушительного порока, что значительно ускорило его уход. Но при этом он создал художественный анализ скорбного листа пьющего общества, выполненный кистью сатирика.

До 1963 года тема пьянства остро не ставилась поэтом, хотя его ранние герои - представители социального "дна" - не уклонялись от потребления спиртного как части ритуального общения:

А хочешь просто говорить -
Садись со мной и будем пить...
("Я в деле")

Я рос как вся дворовая шпана,
Мы пили водку, пели песни ночью...

("Песня про Сережку Фомина")

"Постой, чудак! У нас компания,
Пойдем в кабак - зальем желание".

("Наводчица")

...Его привел с собою и сказал:
"Со мною он, нальем ему, ребята!"
("Песня про стукача")

Пожалуй, наиболее удачно выражает тогдашнее отношение пьющего поэта к проблеме поклонения Бахусу ироничная метафора из песни "За хлеб и воду" (1963):

...Мы с ним встретились, как три рубля на водку,
И разошлись, как водка на троих. (1, 65)

В дальнейшем Высоцкий посвятит не один десяток стихотворений этому пороку, показав его с разных сторон. А начнет он долгий разговор на эту тему стихотворением "Бал-маскарад" (1963), в котором

изобразит порок комическим недоразумением.

Лирическому герою этого произведения просто не повезло: для участия в бале-маскараде массовик выдал ему маску алкоголика. С нее все и началось. Стоило только в таком виде появиться в зоосаде, где все происходило, как тут же какие-то "дяди" зазвали бедолагу "на троих". Выпitoе зародило в пострадавшем ревность к собственной жене, почудившейся ему в окружении незнакомых мужчин, наряженных бегемотами. К счастью, для героя все закончилось благополучно, хотя и не без казуса:

...Наутро дали премию бригаде,
Сказав мне, что на бале-маскараде
Я будто бы не только
Сыграл им акоголика,
А был у бегемотов я в ограде! (1, 74)

Так поэт весело разрешил комедию положений.

Амбивалентность смеха Высоцкого в данном произведении очевидна, т. к. он одновременно не принимает поведение персонажа и вместе с тем сочувствует ему, "находя" спасательное оправдание случившемуся. Примечательно, что поэт использует в стихотворении мотив карнавальной маски как чужой силы, распоряжающейся человеком, превращающей его в управляемую марионетку. Оказавшись в маске, герой не только меняет внешность, но и изменяет свои отношения к действительности, что немедленно отражается на его образе действий и заодно меняет отношение к нему окружающих.

Изображая пьющих, Высоцкий продемонстрировал, что маска бывает как внешней, так и внутренней. Употребивший спиртное переставал совпадать с самим собой, что мгновенно проявлялось в нарушении границ его поступков, хотя и являлось добровольным переряживанием. Порой он с трудом восстанавливал в памяти, что с ним произошло, не

переставая удивляться самому себе, как, например, герой стихотворения "Путешествие в прошлое" (1967):

...Если правда оно - ну, хотя бы на треть,

Остается одно - только лечь помереть! (2, 28)

Надев пьяную маску, герои позволяют себе принимать неадекватные решения и давать ход непредсказуемым поступкам: они громят чужую квартиру ("Путешествие в прошлое"), бьют без причины односельчан ("Про двух громилов - братьев Прова и Николая") или пытающихся их урезонить прохожих ("Милицейский протокол"), порываются эмигрировать ("Не состоялось"), предвещают злую судьбу князю-самодуру ("Песня о вещем Олеге"), решают порвать с женой и уйти к гетере ("Семейные дела в древнем Риме"), волочатся за попутчицей в поезде ("Про речку Вачу и попутчицу Валю"), пристают к куме во время отсутствия ее мужа ("Письмо на выставку"), женятся на подходящей к картине "натуре" ("Про любовь в эпоху Возрождения"), становятся потенциальными шпионами ("Пародия на плохой детектив"), теряют чувство самосохранения и попадают под суд ("Попутчик"), сговариваются не спасать заваленного ударника труда ("Случай на шахте"), разрабатывают нелепый план спасения при авиакатастрофе ("Через десять лет все так же") и даже читают лекцию о международном положении в кутузке, грозясь делать большую политику ("Лекция о международном положении").

Из произведения в произведение поэт показывал, что "буйный пир" проник во все мыслимые и немыслимые уголки земного и даже сказочного мира. Его герои пьют везде: "в ресторане", "в кафе", "у соседа", "на дому", "в купе", "в аэосаде", "в скверу", "у Капитолия", "в Лукоморье", "в страшных Муромских лесах" и даже "в гиблом месте". Пьяный поток охватывает тихих и буйных, простаков и хитрецов, "рядовых" и "ответственных товарищей". Только если в "Ба-

ле-маскараде" произошедшее с героями выглядело смешной случайностью, то в последующих стихотворениях алкогольное "переряживание" становится неотъемлемой частью жизни, в которой смех идет рука об руку с трагедией. Просто получалось, что пьяная стихия оставалась единственной областью, где усугубивший мог хотя бы на время уйти в хмельной карнавал, с его бурным весельем и хмельной удалью. Ведь жизнь рядового человека была скучна и небогата событиями, а красные дни календаря лишь имитировали праздники, неся на себе печать официоза и регламентированной дозволенности.

Если жизнь не изобиловала событиями, то поэзия Высоцкого была ими полна. Его "сюжетные метафоры" (Вл. Новиков) всегда строились на поступках, определяющих натуру героя. В качестве примера обратимся к стихотворению "Милицейский протокол", выписав из него последовательно глаголы-характеристики, и удостоверимся, что типаж перед нами как на ладони: "выпили", "пили", "дошел до точки", "пил", "затащили", "переборщили", "разбили", "усугубили", "уймитесь", "расходился", "ругал", "упал", "орал", "дозвольте", "учит", "накажет", "согласны", "осудит", "отпустите", "плачут", "не запирайте", "уважают", "подвозят", "сажают", "разбудит", "подымет", "проводят", "проспимся", "заначил", "опохмелимся", "спи". Воистину - стенография замкнутого цикла, где просветов не предвидится, так как герой не собирается менять образ жизни - "Я руль заначил - опохмелимся!" (3, 120). Подобно А.И. Солженицыну, сумевшему в одном лагерном дне эпизода Шухова ("Один день Ивана Денисовича") выразить всю мерзость положения безвинно "сидящей" России, бард в одном дне безымянного алкаша показал, как неостановимо катится общество в пьяную бездну. Но если в первом случае Иван Денисович сохраняет человечье лицо и даже имя-отчество, то во втором - от облика остается только пьяная маска, видимость.

Высоцкий не только гротескно-сатирически воспроизводит типы пьяниц, мало изменившихся со времен "Самогонного озера" и "Пьяного паровоза" Михаила Булгакова, он докалывается до истинных причин добровольного бегства людей в хмельной масочный мир в его дни:

"Тяжело же столько весить,
А хлебнешь стаканов десять -
облегчение!"
(*"Две судьбы"*)

Мы тоже дети страшных лет России,
Безвременье вливало водку в нас.

("Я никогда не верил в миражи...")

Эти строки свидетельствуют о том, что поэт видел дальше многих успокоенных, потому и пророчески предупреждал:

И тогда не орды чингисханов,
И не сабель звон, не конский топот, -
Миллиарды выпитых стаканов
Эту землю грешную затопят. (5, 125)

Справедливости ради, следует отметить, что в произведениях, где автор высмеивает пьянство, все не исчерпывается только этой проблемой. Если "чистые" романтики изображали своих героев носителями только одной страсти, то действующие лица Высоцкого разрыгиваются страстями: боль и радость, обретение и потери, любовь и предательство, - все тесно переплелось в них и требовало выхода.

Например, персонаж "Песни завистника" (1965) снедает ощущением вершащейся над ним несправедливости: его сосед "объездил весь Союз", "Баба его шастает в халате", а квартире у них - "на окнах - плюш и шелк". И все это незаслуженно, так считает завистник. А значит, необходимо эту семейку как-то поприжать. Сделать такой акт

следует "Ради справедливости, и только" (1, 175). Таким образом, зарождается не замечаемый героем конфликт, разрешение которого автор обозначил всего одной строфой, но в ней отозвалась не одна коммунально-бытовая трагедия:

Ничего, я им создам уют -
Живо он квартиру обменяет.
У них денег - куры не клюют,
А у нас на водку не хватает. (1, 175)

Комично само по себе не безобразие, живущее в данном типе, а то, что он сilitся казаться нормальным человеком, восстанавливющим попранную справедливость, на самом деле являясь склонником, завистником, скрытым негодяем и бытовым пьяницей. Так Высоцкий пародийно воссоздает типичное явление коммуналок, в которых подобные типы изо дня в день отравляют жизнь окружающим.

Современные реалии побудили поэта обратиться к изображению типа мелкого завистника, который испытывает зависть к ближнему, а то и вовсе дальнему человеку, имеющему хоть какое-то преимущество или удачу: материальную, спортивную, творческую. Это, безусловно, не высокая зависть-страсть, какую мы встречаем у пушкинского Сальери, а выработанная образом жизни и существующей идеологией постоянная тяга к нездоровому сравнению собственных срывов и чужих успехов. Она может проявляться в мучительной зависти к соседской зарплате, как мы уже убедились на предыдущем герое, к владельцам автомобилей, превращающихся в глазах завистника в наглых капиталистов ("Песня автозавистника"), к размаху соседских смотрин, устраиваемых в честь дочери ("Смотрины"), к успешно играющим бразильским звездам ("После чемпионата мира по футболу - разговор с женой"), к творцам, которых вдохновляет неуловимая Муза ("Посещение Музы, или Песенка плагиатора"), к пьяному патрицию, решившемуся порвать со

скандалисткой-женой ("Семейные дела в древнем Риме"), к неутомимому сопернику-марафонцу ("Марафон"), даже к мировым политикам, вернее, их креслам ("Лекция о международном положении"). По мнению завистников, в мире происходит непростительный процесс: кто-то позволяет себе жить лучше, чем они, потреблять блага, недоступные им, создавать недосягаемые ими высокохудожественные произведения, занимать высокие посты. Как тут не вспомнить булгаковского Шарикова, мечтавшего все ваять и разделить.

Завистники, сатирически представленные Высоцким, не являются пассивными наблюдателями: большинство из них активно возмещает чувство равноправия своей кипучей деятельностью. Один создает невыносимые условия жизни соседу, другой исподтишка портит чужие машины, оправдывая свой поступок классовой ненавистью, третий нашептывает жениху нечто нелестное о невесте и ее семье, тем самым изменяя ход смотрин, четвертый присваивает себе чужие понравившиеся строки, удовлетворяясь заемной гениальностью, пятый просто брюзжит, а шестой грозится непременно захватить "командные посты". Будучи уверенными в собственной правоте, они на самом деле продолжают оставаться жалкими рабами пагубного чувства, воспитанного обществом, не терпящим чужих успехов, а потому возведшим в культ мнимое равноправие. Это о таких метко сказал В. Зайцев: "Десятилетия всеобщего уравнения в нужде, оттеняемого привилегиями власть имущих и их челяди, воспитали в них агрессивное неприятие всякого достатка или жизненного успеха соседа, особенно если он добился их своим трудом, умом или талантом [71] ¹⁾".

Типы завистников у Высоцкого не похожи друг на друга и будят к себе разное отношение. Если автозавистник не вызывает никаких сим-

¹⁾ [71] Зайцев В.Н. Черты эпохи в песне поэта. С. 54.

патий, а плагиатор рождает досаду своими бесплодными усилиями, то футбольный болельщик и марафонец способны пробудить улыбку, как Марк-патриций - грусть. И только герой "Смотрин" внушает щемящую жалость. Ему не свойственна агрессия коммунального соседа или лектора-пятнадцатисуточника, он просто устал от беспространности и давно ни на что не надеется в этой жизни. Высоцкий на контрасте передает одноцветное чувство героя, давно ставшее его ненавистной ношей:

А у меня и в ясную погоду -
Хмарь на душе, которая горит. (4, 87)

Доведенный до крайности не зависящими от него сплошными неурядицами, этот небесталанный человек, приглашенный за умение хорошо играть на гармошке и петь на чужое гульбище, выглядит там чужеродным телом. Подобно многим, униженным безжалостной действительностью, он продолжает собой тип "маленького человека", напоминая, что от комического до трагического пролегает малое расстояние. Об этом верно в своем исследовании сказала Н. Рудник: "...трагические шуты поэзии Высоцкого, наряду с героями-мучениками, имеют глубокую укорененность в национальном массовом сознании как образы, связанные с представлениями о свободной, "живой жизни", о гармоническом человеческом существовании, не исключающем внутренних противоречий [152] ¹⁾".

Будучи свободолюбивой личностью, отстаивающей всяческую независимость, Высоцкий выслушивал с позиции здравого смысла приверженность определенной части населения к суевериям и новомодным веяниям. А начинал он это делать еще в иронично-пародийной "Песенке про

¹⁾ [152] Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого. - Курск: Изд-во КГПУ, 1995. С. 201.

"йога" (1967), в которой весело заверял особо увлекающихся, что "странный из кааст" уже мало чем отличается от обычных людей:

А теперь они рекорд бьют -

Все едят и целый год пьют! (2, 7)

Развивая эту тему в веселом ключе, поэт демонстрирует, что его современники давно обладают теми "удивительными" качествами, которые йогам дались сравнительно недавно:

А что же мы? И мы не хуже многих.

Мы тоже можем много выпивать.

И бродят многочисленные йоги...

Их, правда, очень трудно распознать. (2, 7)

Здесь авторский текст полон иронии и напоминает о пагубном пристрастии соотечественников к возлияниям, не свойственным индийской культуре. О чём Ю. Карякин справедливо писал: "Это - знание пьянства уже не как богатырства какого-то, а как безобразия, бедствия народного и страшного греха [89] ¹⁾".

Интуитивно следуя средневековой народной смеховой традиции, где "смех направлен на тот же предмет, что и средневековая серьезность [15] ²⁾", поэт вовлекает в шуточную игру законы индуистского учения о переселении душ после телесной смерти и христианский постулат о непорочном зачатии девы Марии. Сказалась сложившаяся в мировой практике карнавальная традиция - подвергать пародированию сакральные сюжеты.

¹⁾ [89] Карякин Ю. Остались ни с чем егеря. Вместо предисловия // Старатель: Еще о Высоцком . Сборник. - М.: Аргус, 1994. С. 15.

²⁾ [15] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 101.

"Песенка о переселении душ" (1969) выстроена в форме веселой проповеди о том, что можно ожидать от кочевания души и как нужно жить, чтобы всякого рода душевые перемещения увенчались успехом. Обратимся к варианту стихотворения, помещенному в двухтомнике. Карьеристу поэт обещает желанное продвижение - "из прораба до министра дорастешь [40] ¹⁾". Подвергаемым бесконечным укорам сулит спасительное перерождение - "родишься вновь на колкости горазд [40] ²⁾". Тупице грозит осуществлением метафоры "туп, как дерево" - "родишься баобабом". Поэт весело фантазирует о различных вариантах переселения душ, не упуская из виду (вот он "второй план") нравственный потенциал, скрытый в осваиваемом материале. Иронизируя по поводу того, что индуизм дает "простор воображению", он напоминает о знакомых всем с детства идеях, легших в основу государственной идеологии:

Так кто есть кто, так кто был кем? - мы никогда не знаем.

Кто был никем, тот станет всем - задумайтесь о том [40] ³⁾!

Слушателю не предлагаются готовые ответы, поскольку Высоцкий был мастером вопросов. Он просто подводил своего воображаемого собеседника вплотную к проблеме и давал ему возможность самому делать выводы, как в данном произведении. Для любителей следовать различным учениям о лучшем будущем у него возникает ироничный вопрос:

Не лучше ли при жизни быть

¹⁾ [40] Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т.- М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 247.

²⁾ [40] Там же. С. 246.

³⁾ [40] Там же. С. 247.

Приличным человеком [40] ¹⁾?

Так одним штрихом Высоцкий разрушает сладкий самообман, навеваемый удобной философией, подчеркивая, что достойный моральный облик – единственно вечная оболочка.

Что касается "Песни про плотника Иосифа, деву Марию и святого духа", то смех поэта в ней не обращен против христианской веры как таковой (поэт, кстати, никогда не пытался оскорбить чьи-либо религиозные чувства), наоборот, в лице своего героя Высоцкий высмеял как классических вечных ревнителей, так и приверженцев вульгарного атеизма с их лобовым подходом к решению проблем морали.

Вл. Новиков неоднократно писал о характерном для художественной манеры Высоцкого антиномическом, то есть двуплановом мышлении ²⁾, которое выгодно отличает его стили от гладкоиси иных современников. Рассматривая пародии и пародические перепевы ранее, мы убедились, что поэт не только обладал искусством перевоплощения, но, втискиваясь в чужой облик, полемизировал "изнутри", оставаясь самим собой. Таким образом, он сталкивал разные жизненные позиции, ведя к правде прозрения слушателя.

Данное произведение не является собой исключения. В нем Высоцкий сталкивает два взгляда на знаменитый библейских миф о непорочном зачатии: духовный взгляд девы Марии и вульгарно-материалистический плотника Иосифа. Свободный диалог противоположных мнений об одном и том же явлении перерастает в семейный конфликт. Возмущенный ве-роломством вторжения Духа - "Бдруг в окно порхает кто-то, Из пос-

¹⁾ [40] Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 246.

²⁾ См.: [126] Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял. - М.: СП Итерпринт, 1990; [133] Книга о пародии. - М.: Сов. писатель, 1989.

"тели от жены" (26 71) - добропорядочный муж (во всяком случае он пытается таким выглядеть) не сулит ничего хорошего непрошенному гостю:

Ох, я встречу того духа, -

Ох, отмечу его в ухо!

Дух, он тоже духу рознь,

Коль святой - так Машку брось! (2, 71)

Пародийное описание восприятия плотником неординарного явления налицо: даже Мария в устах не обремененного культурой Иосифа переиначивается в обычную "Машку".

Идеалистический взгляд супруги на происходящее подстегивает чудовище с зелеными глазами, как называют ревность, и взбешенный плотник проводит с Марией просветительную беседу в духе агитатора общества "Знание":

"Хоть он возрастом и древний, хоть годов ему тыщ шесть, -

У него в любой деревне две-три бабы точно есть". (2, 72)

Придавая Духу телесную оболочку (традиции средневекового карнавала) и склонность к человеческим порокам, воинствующий материалист готовит коварный план физической расправы с опасным соперником. Он заранее уверен в своей победе, так как на его стороне - сила и расчет "на испуг". Поэт, смеясь, рассказывает, как представляется новоиспеченному стратегу исход операции по поимке Духа:

Он крылом, а я - колом,

Он псалом, а я - кайлом!

Тут, конечно, он сдается - честь Марии спасена,

Потому что мне сдается, этот ангел - сатана. (2, 72)

Однако Дух на то и Дух, чтобы являться избранным. Ему нет ни-

какого дела до агрессивного ревнивца, который, стараясь пресечь козни Сатаны, сам превращается в послушное орудие темных сил. Так и не повстречавшись с Духом (в чем великолепно реализовалась сюжетная метафора), мнимый рогоносец срывает гнев на собственной жене, подобно тысячам ревнивцев, которых одолело чудовище с зелеными глазами:

"Ты шутить с живым-то мужем, ах ты, скверная жена!"

Я взмахнул своим оружием... Смейся, смейся сатана! (2, 73)

Смех Высоцкого незлобив к этому типу людей. Тем не менее поэт не скрывает, что суeta подобных иосифов бесплодна, так как имеет результат, противоположный намерениям. Потеряв веру, герой приходит и к духовному, и к физическому одиночеству.

В дальнейшем Высоцкий уже без религиозной подоплеки обратился к иллюстрации "семейных" проблем, создав в 1969 году цикл из четырех песен, в котором характерные изъяны "ячейки общества" представили в смеховом изложении. При помощи правдивого смеха поэт рассказал о метаморфозах семьи в веках.

Цикл "Из истории семьи, частной собственности и государства" составили четыре песни 1969 года: "Про любовь в каменном веке", "Семейные дела в древнем Риме", "Про любовь в средние века" и "Про любовь в эпоху Возрождения". Высоцкий вводит в произведения вымышленное пространство, поскольку время у него является средством сатирического анализа. По меткому наблюдению А. Кулагина, в каждой из этих песен прослеживается социально-психологическая суть изображаемой эпохи: патриархальное сознание каменного века, кризис морали позднего Рима, кодекс рыцарской чести средневековья, раскрепощенность духа и плоти Ренессанса [103]. На фоне вымышленного пространства поэтом обнаруживаются знакомые современникам положения и характеры. А двигателем всего цикла является семейный анта-

гонизм.

В "Песне про любовь в каменном веке" брак превращается в поле битвы, где муж и жена никак не поделят лидерство. Жена, "разбалованная" в матриархат, забирает топор и шкуры мужа, не желает убирать пещеру и поддерживать огонь, может себе позволить выйти к старейшинам без одежды и уверяет, что к ней пристает молодежь. Возмущенный подобным поведением супруги, почтенный муж выдвигает ряд требований: "отдай мой каменный топор!", "шкур моих набедренных не тронь!", "поддерживай огонь!", "Не опошляй семейный наш уклад!", "Не соорь меня с общиной", "Не клевещи на нашу молодежь". Речевые штампы выдают в возмущенном пещерном спутнике жизни руководящего представителя племени. А вот жена его - "из людоедок". Хотя поэт подчеркивает, что его герои и неровня, но мы видим, что не слишком далеко ушел пещерный супруг от своей половины в разрешении конфликтов:

Ну что глядишь? Тебя пока не бьют.

Отдай топор - добром тебя прошу!

И шкуры - где? Ведь люди засмеют...

До трех считаю, после - задушу! (2, 189)

Но если герой этой песни решительный и энергичный, то персонаж "Семейных дел в древнем Риме" отличается податливой мягкостью, что ему весьма вредит. Постоянно его упрекая в бескультурье, "почтенная" супруга активно приобщается к элитарной интеллигентности. Супруг же видит в этом пристрастии только разрушительные черты:

Она спуталась с поэтами,

Помешалась на театрах -

Так и шастает с билетами

На приезжих гладиаторов! (2, 190)

"Поощряема сестричкою", подруга жизни демонстрирует на муже результаты "окультуривания" - "В общем, злобствует как фурия..." (2, 190). От такой атмосферы в доме ("Только шикают и цикают... 2, 190) "Марк-патриций" пьет "горькую с плебеями", втайне намереваясь развестись с "почтеною матреною" и уйти к "гетерочке". Внутреннее состояние горемыки и масштабы его драмы передаются излюбленным приемом Высоцкого - "говорящими" глаголами: "нанектарился", "исторг", "разойдусь", "нарушу", "опускаюсь", "дую", "заведу", "сумею исцелиться", "выйду". Мишенью авторской иронии является не столько бытовое пьянство, сколько обреченность подобных семейных союзов. Если муж пьет от бесконечных упреков, а жена сбегает от домашних забот в богемный мирок, да еще в их семейный конфликт активно вмешивается "сестричка", то недалек тот день, когда отчаявшийся "патриций" сбежит из дома к ласковой "гетерочке", оставив все имущество "в Персии". Так гибнет не одна "римская" семья, и финальные строки - тому порука:

...И пошли домой патриции,
Марку пьяному завидуя. (2, 191)

От песни к песне Высоцкий вглядывался с разных сторон в союз двоих, пытаясь определить, что разрушает брак, превращая сердечную привязанность в открытое противостояние или скрытое отчуждение.

В третьей песне из цикла автор психологически точно воспроизводит дух соперничества, заставляющий рыцаря участвовать в смертельной схватке из-за дамы сердца с первым фаворитом короля, являющимся подставной фигурой в монарших интригах - "Чужую грудь мне под копье король послал" (2, 193). Только выиграть открытое сражение оказывается гораздо легче, чем противостоять козням находящимся на вершине иерархической лестницы негодяю, особенно если "прекрасная дама" не отличается постоянством, а живет по расчету.

Об этом свидетельствует саркастическое восклицание побежденного победителя:

...Но в замке счастливо мы не пожили с ней
 Король в поход послал на сотни долгих дней, -
 Не ждет меня мой идеал,
 Ведь он - король, а я вассал,
 И рано, видимо, плевать на королей. (2, 194)

Последняя песня имеет ряд отличий от предыдущих: во-первых, она ведется не от первого лица, во-вторых, в ней слово предоставляется как простодушному герою, так и расчетливой героине, а в-третьих, автором "разгадка дается", что он делал крайне редко.

Перед нами разыгрывается поучительная история женитьбы в эпоху Возрождения. Столкнув героя времени - художника с "натурой живой", Высоцкий продемонстрировал, что браки заключаются отнюдь не на небесах. Творческий экстаз требовал от "Леонардо" немедленного воплощения, на чем расчетливо сыграла повстречавшаяся гению "честная католичка", оказавшаяся на самом деле "женщиной с самого низа". Богатый опыт помог ей устроиться и в жизни, и в вечности:

Бывшим подругам в Сорренто
 Хвасталась эта змея:
 "Ловко я интеллигента
 Заполучила в мужья!"

Вкалывал он больше года -
 Весь этот длительный срок
 Все улыбалась Джоконда:
 Мол, дурачок, дурачок! (2, 196)

Представив художника доверчивым простаком, а встретившуюся ему "сестричку" изворотливой пройдохой из портового города, Высоцкий

травестирует мировой миф о загадочной улыбке Моны Лизы. В его пародийной интерпретации она символизирует женское вероломство:

...Женское племя смеется

Над простодушьем мужей! (2, 197)

Так смеховое поле позволило поэту без лишней дидактики дать в своем цикле panoramu типичных черт многих семей, в которых постоянно ведется борьба за главенство, где унижают друг друга бесконечными укорами, а все держится на холодном расчете и скрытой измене. Досадно даже не то, что это существует, а то, что увековечилось, став своеобразной нормой, с которой многие смирились. Как мы видим, Высоцкий не разделял подобных взглядов, поэтому через много лет после создания цикла "Из истории семьи, частной собственности и государства" вернулся к "брачной" теме, показав во всей полноте кризис современной, уже не помещенной в далекую эпоху семьи.

В "Семейном цирке" (1973) супружеская пара, объединенная на какое-то время телепередачей, будет привычно упрекать друг друга по заведомо установленному супружескому сценарию. Видно, что у них длится давно, но каждый даже не пытается что-либо изменить в сложившемся распорядке, уныло исполняя свою постылую роль. Именно о таких семьях Высоцкий с пониманием писал:

Пары соединяют,

А им бы разъединиться. (1, 145)

Нет, не желание позабавить заставляло художника создавать "семейные" и другие маски и типы. Это было бы для него слишком однолинейно. Изображая монотонный ход жизни и каждодневное баражтанье человека в нем, поэт при помощи правды смеха достоверно моделировал некую заданность чувствований и действий, производимых современниками. И вместе с тем он показывал, что даже механическое существование не вытравило до конца честолюбие, хотя и значительно

повлияло на человеческую индивидуальность. Оно проявляется и в жажде "первобытнообщинного" супруга не упасть в глазах соплеменников, и в желании Марка-патриция вернуть попранное человеческое достоинство, и в смертельном азарте рыцаря бросить вызов самому королю, и во всепоглощающем вдохновении Леонардо, способного даже в портовой девке увидеть совершенство, и в наивном желании бытового пьяницы Вани защитить перед женой друзей-собутыльников. Даже в условиях сложившихся жизненных шаблонов человеческая натура интуитивно ищет выход, только не всегда это ей удается. Слишком "Крутые скользкие края Имеет эта колея" (3, 241). Высоцкий часто о том говорил. Игра воображения позволяла ему создавать трудные испытания своим героям и вместе с ними превозмогать их, не теряя надежды. Он твердо был уверен, что у каждого "должно быть свое видение мира [67] ¹⁾". Высоцкий его видел по-своему: грешным и святым, добрым и злым, хитрым и простоватым, грустным и веселым. А правда смеха помогала разобраться, что в этом мире "не так", пристальней взглянуться как в человека, так и в действительность. Нелепость ситуаций, в которых оказывались герои, выявляла невероятное разнообразие лиц, характеров и голосов.

Простонародная речь получила в творчестве поэта путевку в жизнь и явила в его стихотворениях огромный пласт, обойденный "большой" литературой. Меткое веселое слово стало отличительным инструментарием его эпико-драматических сатир. Смех-сочувствие сливался со смехом-осуждением в единый сплав, возвращая к забытым карнавальным традициям. Комизм характеров и положений, безошибочность сатирических интонаций, контрасты и противоречия, тонкий психологизм, непременный подтекст рождали тот удивительный "двой-

¹⁾ [67] Живая жизнь: Сб. С. 314.

"ной" язык, тот "второй план", что вызывал неоднозначный подход к каждому явлению. Этому способствовало пародийное мышление поэта, обусловленное противоречиями бытия и национального самосознания - чтения между строк.

Через индивидуализацию героев Высоцкий познакомил слушателя с нравственными переменами всего общества. С одной стороны, искажение человеческой натуры вызывали сострадание поэта, а с другой, рождали категорическое неприятие. Комический герой Высоцкого не воспринимался со своими недостатками как общественное зло, ибо он был частью общества, сделавшего его таким. Поэт следовал классическим традициям и не демонстрировал "исправление" своих героев. Его вполне устраивал смех слушателя, свидетельствующий об "угадывании" противоречий между укоренившимися изъянами и желанным идеалом. Так художник незаметно вел к пониманию того, что избавление от зла и лжи содержится не столько в исправлении человеческой природы, но прежде всего в пробуждении общественного сознания и пересмотре основ общества. Не случайно имя поэта стало широко известно благодаря сочинению "веселых песен". Однако наряду с созданием традиционных комических характеров и типов поэт разоблачал истинный характер государственной деятельности одних и покорности и ограниченности других.

Огромная страна неимоверными усилиями поддерживала режим в так называемом "соалистическом лагере", тщетно пытаясь сгладить внутренние противоречия путем создания и популяризации мифа о новом человеке и новом обществе, в котором будут непременно жить нынешние "строители коммунизма". Именно в вязкую эпоху бевременья заметнее и слышнее стали раскаты смеха Высоцкого.

Художник разглядел и блестяще запечатлел множество социально-психологических и социально-политических типов своей эпохи. Как

поэт-сатирик он направил свои искания не в область отвлеченных сюжетов, а в мир конкретных общественных явлений. В годы, когда реакция обрекла мыслящих людей на обывательское прозябание, бард силой своего искусства давал оценку происходящему в стране беззаконию и антинародной сущности номенклатурного правления. Жизненные противоречия будили его фантазию, рождая острые социально-философские сюжеты. Особый интерес представляют его художественные размышления о сильных мира сего и покорной ведомой толпе.

Одним из первых в политической сатире Высоцкого появился памфлет "Потеряю истинную веру..." (1964), в котором поэт выразил протест против присвоения почетного звания Герой Советского Союза президенту Объединенной Арабской Республики Абделю Насеру. Награда была приурочена к поездке в Египет советской делегации во главе с Председателем Совета Министров СССР Н.С. Хрущевым. Если учесть, что это высшее почетное звание страны должно вручаться за личные заслуги перед державой и обществом, связанные с совершением геройского подвига, то обещание арабского лидера повести свою страну по социалистическому пути развития, курс ОАР на конфронтацию с США и открывающиеся советской стороне возможности контролировать Сuezкий канал не соответствовали тому положению, за что вручалась такая награда. Народному возмущению не было предела, но открыто его выразил лишь Высоцкий:

...Больно мне за наш СССР:

Отберите орден у Насера -

Не подходит к ордену Насер! (1, 91)

Нарочитая перестановка ударения в фамилии президента ОАР красноречиво говорила о саркастическом отношении поэта к столь героической фигуре, которая "не подходит к ордену". Так художник выразил от лица одного мнение многих. Вслед за низложением представленного к

награде он развенчивает наградивших. Торжество грубости, волюнтаризма и фальши в деянии правительственной верхушки подвергается безжалостному суду:

Можно даже крыть с трибуны матом,
Раздавать награды вкривь и вкось,
Называть Насера нашим братом,
Но давать Героя - это брось! (1, 91)

Перечень примет разложения высшей власти помогал увидеть степень падения тех, кто мнил себя "честью и совестью советской эпохи". В заключительной строфе поэт горько итожил "вклад" государственных лидеров в разорение отечества, в предание ими забвению заслуг истинных героев:

Почему нет золота в стране?
Раздали, гады, раздали.
Лучше бы давали на войне,
А насеры после б нас простили! (1, 91)

Будучи выходцем из семьи военного, Высоцкий знал не по наслышке, чего стоят боевые награды, тем более звание Героя Советского Союза, поэтому его политический памфлет вырастал в огромное обобщение, становился типическим выражением тех общественных отношений, которые унижали человеческое достоинство. Подобная непримириимая позиция поэта служила зеркалом общественного самосознания. Это позволило писателю Ю. Трифонову отметить, что "в огромном числе песен, пропетых в разные времена, Высоцкий затронул очень важные или, лучше сказать, очень больные моменты нашей истории [177] ¹⁾".

Одна из задач этой главы состоит в том, чтобы разобраться, ка-

¹⁾ [177] Трифонов Ю. Горестный урок // Высоцкий В.С. Я, конечно, вернусь... - М.: Книга, 1988. С. 170.

кие "больные моменты" общественно-политической жизни страны художник подвергал сатирическому осмеянию, выражая передовые настроения и потребности народа, и как он это делал.

Пером Высоцкого не водило желание просто рассмешить. Каждое произведение было вызвано потребностью коснуться ранее не исследованных тем, поднять проблемы, беспокоящие соотечественников.

В начале 1966 года разразился судебный процесс над литераторами Андреем Синявским и Юлием Даниэлем, обвинявшихся в публикации на Западе своих произведений без данных на то свыше разрешений. Естественно, публикации были расценены как антисоветские, а сами писатели арестованы и возведены в ранг клеветников и изменников родины.

Еще до процесса над ними газета "Известия" опубликовала верноподданническую статью Дмитрия Еремина "Перевертыши", в которой автор в духе сталинских времен от имени всех писателей-лакировщиков присягал на верность существующему режиму и поносил сочинения "перевертышей". Он писал: "У нас, советских писателей, глубоко преданных идеи коммунистического переустройства жизни, видящих в ленинской партии надежную опору, мудрого руководителя в самоотверженной борьбе за мир и счастье, у всех советских людей пасквильные сочинения Синявского-Терца и Даниеля-Аржака не могут вызвать иных чувств, кроме отвращения и гнева [62] ¹⁾". Более всего Еремина поражало не то, что Юлий Даниэль взял себе псевдоним Николай Аржак, а то, что "русский по рождению, Андрей Синявский прикрылся именем Абрама Терца [62] ²⁾". Вывод был сделан в нужном ключе: "Публикуя

¹⁾ [62] Еремин Дм. Перевертыши // Известия. 1966. 13 янв. (10).

С. 6.

²⁾ Там же. С. 6.

под именем Абрама Терца антисоветские повести и рассказы в зарубежных изданиях, Синявский пытался создать впечатление, будто в нашей стране существует антисемитизм, будто автор по имени Абрам Терц должен, мол, искать предателей на Западе, если он хочет "откровенно" писать о советской жизни [62] ¹⁾". В конце статьи Еремин требовал не проявлять к осужденным никакого снисхождения.

Через три номера газета "организовала", как полагалось, отклик "народных масс". А венцом этого политического фарса стал суд, по зорно приговоривший так и не признавших свою вину Синявского на семь, а Даниеля - на пять лет исправительно-трудовой колонии строгого режима.

Пораженный свершившимся беззаконием, Высоцкий пишет стихотворение "Вот и кончился процесс..." (1966), в котором раскрывает механизм судейского произвола и описывает реакцию современников на произошедшее. Он легко уловил противоречия между сфабрикованными обвинениями и скрываемой правдой. Остроумным развитием сюжета поэт подводил читателя к верным выводам, высмеивал нелепостьalogичных заключений "правосудия".

Начало произведения знакомит с обстановкой процесса, завершившегося "без оваций", но и "без права на кассацию". Картина не напоминает атмосферу сталинских судилищ, где все рукоплескали в конце "торжеству справедливости". Хотя дальнейшее выглядит похоже:

Изругали в пух и прах, -
И статья удобная:
С поражением в правах
И тому подобное. (1, 290)

Что касается "удобной статьи", то она осуждала за агитацию или

¹⁾ [62] Еремин Дм. Перевертыши. С. 6.

пропаганду, проводимую в целях подрыва или ослабления Советской власти. Как раз здесь поэт находил главное противоречие в деле, т. к. никто, в том числе и судьи, не были знакомы с текстами книг подсудимых. В форме несобственно прямой речи, в которой ведется все повествование, формулируются "коляющие вопросы":

Посмотреть продукцию:

Что в ней там за трещина,

Контр- ли революция,

Анти- ли советчина? (1, 290)

Конечно, это звучит голос тех, кто хочет сам выяснить, виновны ли писатели. Виртуозное владение словом позволяет Высоцкому "казнить" смехом попытку суда инспирировать политическую важность процесса. При беглом прочтении "за трещина" перерастает в "затрешину", демонстрируя откровенную насмешку поэта над боящимися гласности служителями советской Фемиды. А внутристочный разрыв слов "контрреволюция" и "антисоветчина" частицей "ли" продуманно снижает высокопарность ярлыков, голословно навешанных обвинителями на литераторов.

Судопроизводственная машина предстает в изображении Высоцкого безлиkim исполнителем ("изругали", "сказали"), за которым скрывается истинный организатор процесса, зорко следящий, чтобы не просочилось "ни грамма гласности!". Потому что

Сам все знает Комитет

Нашей безопасности! (1, 290)

Трогательное местоимение "нашей" стоит многих эпитетов, т. к. передает обреченность советского человека, безопасность которого решалась на подобных судах. Понимание этого порождало торжество инстинктов масс с их ограниченностью. Поэт достоверно показывает, как одни злорадствуют, "Прочитав с цитатами Две статьи в "Известиях":

... "Ну то-то же!
 Поделом, нахлебники!
 Так-то перевертыши!
 Яда-то наследники! (1, 290)

Другие испуганно шепчут проверенным друзьям, что "зазря шли за революцию". Парализованные страхом, они уже не посмеют высказаться громко и открыто. Сатирическая кисть художника воспроизводит грозные приметы брежневской эпохи, где истина загнана в угол и произносится шепотом, а ложь, торжествуя, орет устами кликуш или щеголяет в одеждах правды.

И вдруг на этом фоне отупения, безнадежности и страха появляется лукавый персонаж Гуревич, иронично развенчивающий обвинения Синявского в антисемитизме:

"... Не понятно, кто хитрей,
 Как же он - антисемит,
 Если друг его - еврей?

Может быть, он даже был
 Мужества немалого!
 Шверубович-то сменил
 Имя на Качалова!" (1, 291)

Глупость надуманных обвинений очевидна, как и очевидно мужество Синявского, взявшего в псевдонимы имя Абрам Терц. И это в стране нелегального антисемитизма, принуждавшего многих торопливо менять фамилию, как это сделал в свое время упомянутый Высоцким известный актер. Бард хорошо знал, чего стоит "мужество немалое", ведь еще в 1964 году он написал сатирическое стихотворение "Антисемиты", в котором высмеял попытку обывателя обвинить во всех грехах еврейское население. Поэт выступил первооткрывателем этой темы, что де-

дало ему честь как художнику нравов. Позже он продолжил разработку проблемы в произведениях "Он был хирургом, даже нейро...", "Запретили все цари всем царевичам...", "Не состоялось" и других.

В "Антисемитах" его герой, уловив текущий момент, быстро менял личину "шпаны и бандита" на маску "антисемита", самоуверенно заявляя:

Зачем мне считаться шпаной и бандитом,
Не лучше ль податься в антисемиты?
На их стороне, хоть и нету законов, -
Поддержка и энтузиазм миллионов. (1, 83)

Процесс над Даниэлем и Синявским как раз и демонстрировал эту по-зворную "поддержку и энтузиазм миллионов". Поэт не скрывал острых углов жизни и помогал увидеть думающему современному скрытые рычаги,двигающие толпой. Во-первых, власти не боролись с националистическим невежеством, уводящим большую часть населения от истинных проблем. Во-вторых, гражданская свобода строго дозировалась идеологическими установками, отклонение от которых грозило тюремной изоляцией:

"Ишь, умы колышутся!
В лагерях свободных мест
Поискать - отыщутся". (1, 291)

Эти вынесенные к концу стихотворения "Вот и кончился процесс..." строки красноречиво свидетельствовали о том, какая награда ожидала сторонников истины. И все же поэт не уставал взывать к участию своих современников в социальной жизни, осуждая трусливую самоизоляцию. По его мнению, это позволяло находящимся у власти эгоистично использовать высокое положение и низводить человеческие отношения до уровня уродства. В девяносточочной миниатюре "Схлынули вешние воды...", которую мы цитируем по четырехтомнику, Высоцкий так

рисовал знакомую до боли картину:

Схлынули вешние воды,
Высохло все, накалилось.
Вышли на площадь уроды -
Солнце за тучами скрылось.

А урод-то сидит на уроде
И уродом другим погоняет,
И это все - при народе,
Который приветствует вроде
И вроде бы все одобряет [39] ¹⁾.

Презрение и насмешка составляют эмоциональную окраску чувств, выраженных в статике. Здесь нет свойственных Высоцкому риторических вопросов, соображений и восклицаний. Все представляется буднично застывшим, давно существующим. Поэт дает гротескное изображение иерархической лестницы, верхушка которой далека от человеческого подобия. Ее появление отождествляется с мраком, а действия - с произволом насилия. Досаду вызывает готовность "народа" "приветствовать" и "одобрять". Поэт не снимал ответственности с тех, кто мирился с подобными порядками, веря, что наступят времена, когда горькое запоздалое прозрение все равно придет, как это случалось с персонажем его песни-монолога "Банька по-белому" (1968). Ее герой - человек, вырвавшийся из сталинской мясорубки, но до конца не осознавший, что произошло с ним и со всей страной в те мрачные годы. Он хочет "истребить" все "сомненья", которые безжалостно возрождает в нем память.

¹⁾ [39] Высоцкий В.С. Сочинения: В 4 т. Т. 2. С. 47.

Вспоминаю, как утром раненько
Брату крикнуть успел: "Пособи!"
И меня два красивых охранника
Повезли из Сибири в Сибирь. (2, 134)

Высоцкий, как обычно, точен в деталях: именно "утром раненько" приходили арестовывать в сталинские времена. Человеческая память держит обычно самое главное, а вот поди ж ты, запомнились сибиряку "два красивых охранника". Этим поэт подчеркнул, что зло не обязательно должно иметь страшный облик. Гораздо страшнее было то, что осужденные продолжали верить в разрушителя их судеб:

А потом на карьере ли, в топи ли,
Наглотавшись слезы и сырца,
Ближе к сердцу кололи мы профили,
Чтоб **он** слышал, как рвутся сердца. (2, 134)

Сердца рвались на волю и разрывались от "горя и трас". Только поэт, живущий единой жизнью с народом, мог так остро почувствовать смертную боль лишенных надежды. Последней терялась вера "беззаветная" и наступало страшное прозрение. Хотя Высоцкому было пятнадцать лет, когда умер Сталин, но он не хотел прощать чудовищных преступлений тому, кто несмываемо синел не на одной "левой груди". Потому и его лирический герой приходил к мучительному, но единственному выводу:

Променял я на жизнь беспросветную
Несусветную глупость мою. (2, 133)

Весь народ, живший при Сталине, мог бы подписать под этими словами, хотя далеко не каждому удалось до конца понять весь ужас свершившегося и возненавидеть виновника народной трагедии, как это сделал герой Высоцкого:

Застучали мне мысли под темечком,
Получилось - я зря им клеймен,
И хлещу я березовым веничком
По наследию мрачных времен. (2, 134)

В драматическое повествование врывается едкая ирония, воздавая должное зловещему клейму: через хлестание очищающим "березовым веничком" "профиля Сталина" лежит путь к освобождению. Так на наших глазах совершается "истребление" "сомнений", а также избавление от грязи не только исколотого тела, но и души.

В своем произведении Высоцкий нашел удивительный символ, на котором держится все повествование, - татуировку профиля Сталина. Если разделить стихотворение припевами, то получится четыре части. И в каждой из них присутствует символ. В начале он всего лишь "наколка", синеющая "на левой груди". Затем это уже "профиль Сталина", вытеснивший с сердечной половины даже "анфас" возлюбленной. И, наконец, профиль превращается в страшного свидетеля того, "как рвутся сердца". В завершение он всего лишь бежалостно исхлестанное "наследие мрачных времен". Выразительное поэтическое средство помогло сатирически низвергнуть главного носителя зла, возведенного в идолы.

На протяжении жизни Высоцкий неоднократно обращался к теме взаимоотношений советского гражданина и государственного режима. Смена лидеров не изменяла сути государственного правления, построенного на волонтеризме, страхе и лжи. Поэт мужественно вскрывал недостатки политической системы "отдельно взятого государства", которое искренне любил. Но мириться с невзоровыми тенденциями в руководстве страной он не хотел, как и не принимал хваленого образа жизни, построенного на догмах, социальной апатии и всяческом попрании человеческого достоинства. В силу этого искусство Высоцкого

отвечало тому положению, о котором писал в своей книге его современник А. Макарян: "В известных условиях объектом всеобщего интереса делается не только прекрасное, возвышенное, героическое, но также и вредное, отрицательное, порочное, смешное или комическое [114] ¹⁾". Высмеивая недостатки политической системы и созданного ею образа жизни, Высоцкий не выражал разочарование в обществе и человеке, а ратовал за следование высоким идеалам, которые в конечном итоге ведут к торжеству справедливости. А для этого необходимо вникнуть в сущность явлений, мешающих жить, назвать их своими именами, вершить над ними "смеховую" расправу. Как, например, он это делал в песне-сказке "Жил-был добрый дурачина-простофиля" (1968).

Герою сказки - "доброму дурачине-простофилю" "однажды, как назло, повезло": "занесло" в "чужое царство" и поставило перед выбором:

Посреди большого поля - глядь! - три стула
(Дурачину в область печени колнуло)!

Сверху надпись: "Для гостей",
"Для князей",

А на третьем: "Для царей, королей". (2, 109)

Хотя перед этим следовало напоминание сказителя герою: "Не усаживайся задом на кобыле, ду-ра-чи-на!" и предупредительно "в область печени колнуло", только обессиливший "от усердья" простофиля все-таки "уселся" на вожделенный стул:

...Сразу слуги принесли хмельные вина.

Дурачина ощущил

¹⁾ [114] Макарян А.М. О сатире: Пер. с арм. - М.: Сов. писатель, 1967. С. 34.

Много сил,

Элегантно ел, кутил и шутил.

(2, 109)

Казалось бы, свалившихся благ достаточно, чтобы "дурачина" остановился и не испытывал судьбу, но герой уже почувствовал себя в "буйной силе", а потому решительно "влез" на следующий "стул". Тут же его охватывают неизведанные прежде чувства, значительно влияя на поведение, т. к. "простофиля" "ощутил, что он - ответственный мужчина". Эпитет-перифраз "ответственный" (то есть "государственный") позволяет передать иронию сказителя по поводу нового назначения героя. Как раз, став "ответственным мужчиной", "дурачина" более безответственен, чем прежде: порывается "советы отдавать" "и почти уже решил воевать". В этом перечне руководящих порывов присутствует авторский намек на опасные возможности неограниченной власти, сосредоточенной в одних руках. Именно эти руки с высоты высшего третьего "стула" потянутся "к печати". Сказитель не уточняет, какая это "печать": гербовая или полиграфическая. Скорее всего, вторая, ибо подобно всем предшествующим руководителям, герой не в силах справиться с желанием погрозить "властителям дум":

"Будь ты князь, будь ты хоть

Сам Господь -

Вот возьму и прикажу запороть!" (2, 110)

Рвется наружу потаенное желание распоряжаться чужими судьбами и жизнями, потешить на миру свою спесь. На этом завершается цикл восхождения "дурачны" в руководители разных рангов - со "стула" на "стул". Даровые блага, неограниченная власть и возможность помыкать всеми - вот сказочные перспективы высшей власти.

Это в песне герой выглядел комично, а в жизни его "топанье" и "кричание" слишком дорого обходилось людям. Благодаря таким, как он, страна запятнала себя позорной борьбой с венгерским народом,

Свято веря, что выполняет благородную миссию. Не стихла боль от окриков и одергиваний честных служителей искусства подобными "простофилями", когда вынуждены были отказываться от Нобелевской премии. А сельские жители помнят и поныне, как по дурачинному велению засевались поля кукурузой чуть ли не до Северного полюса, из-за чего буханка пшеничного хлеба стала редкой и особенно желанной. Но вершиной всего был государственный обман - обещание построить за двадцать лет ожидаемый с 1917 года мифический коммунизм, что на самом деле завершилось реальным застоем.

В конце концов герой Высоцкого, как и его прототип, не избегал плачевного финала: когда он "захотел издать указ про изобилье", "стул" его сбросил. Беда "простофили" была в том, что, получив власть, он остался прежним "дурачиной", распоряжавшимся открывшимися возможностями без оглядки. Отвратительно было и то, что вхождение в номенклатуру уничтожало в человеке доброе начало.

Смеясь над своим героем, поэт видел, что тот является одновременно и жертвой общественно-политических условий жизни, и безответственным самодуром, которому нельзя доверять власть, поскольку он понимал ее как возможность тешить свою натуру. А натура сказочного персонажа, как заметил Вл. Новиков, явно удалась автору: "И простота его, и доброта, и ограниченность, и чванство - все как на ладони [126] ¹⁾". Поместив подобного типа в сказку, где есть зачин, три испытания и финал, Высоцкий "вырвал" его из чисто политического контекста, сделав значительно глубже. Повествование перерастает в философское раздумье о человеческих дорогах, воле случая, возможностях, самораскрытии и воздающейся по делам справедливости. Заодно поэт показал, что темные силы дремлют до поры до

¹⁾ [126] Новиков Вл.И. В Союзе писателей не состоял. С. 200.

времени в народных недрах и всегда "готовы" при определенном попустительстве занять высокий "стул".

Социальная заостренность, гиперболизм и ирония составляли образно-метафорическую систему поэта. Ирония помогала оградить слушателя от буквального восприятия, гиперболизм - передать нелепость и комизм происходящего, а социальная заостренность - выветрить истинное положение вещей, помочь современникам докопаться до глубин и увидеть, что уродует жизнь. А уродств в советском образе жизни было немало. Как, например, негласное поощрение властей к доносу и слежке граждан друг за другом. Эту тему Высоцкий разрабатывал на протяжении всей жизни. Он попытался увидеть разные грани социального порока, ведущего к непредсказуемым последствиям. В стихотворении "Тот, который не стрелял" "особист Суэтин" на основании "подколотого, подшитого матерьяла" отправляет бойца под расстрел, в песне "Попутчик" бдительный пассажир доносит на доверчивого дорожного собеседника и того сажают по политической статье, арестовывается буквально "за три слова" "добрый парень" Мишка Ларин из одноименного произведения, а на основании доносов "один чудак", в котором легко угадывается поэт, становится "невыеездным". Донос видоизменился, проникнув во все сферы общества. Дошло даже до того, что девушка, желающая выйти замуж, пишет анонимку на своего ухажера, "чтоб женился" ("Невидимка"), а уставшая от попоек мужа супруга шлет ему "на службу жалобы" ("Семейный цирк"). Донос превращается в неотъемлемую часть советского образа жизни, и от него не укрыться нигде. Более всего чиновники "присматривали" за теми, кто кратковременно покидал страну. Об этом, смеясь, Высоцкий рассказал в стихотворении "Песня для выезжающих за границу и вернувшихся оттуда" (1965), построенном на любимом приеме поэта - монологе лирического героя.

Собираясь в поездку за границу, герой твердо знает, что "в составе делегаций С вами едет личность в штатском, Просто завсегда" (1, 168). Просторечное "завсегда" свидетельствует не только о культуре персонажа, но является экспрессивной оценкой "полюбившегося" государственного надзора. Тем более, перифраз "личность в штатском" ни от кого не утаивал, кто скрывается за ним.

В ироническом тоне выдержан рассказ о подготовке рядового туриста к вожделенной поездке государственными службами:

А за месяц до вояжа
Инструктаж проходишь даже -
Как там проводить все дни:
Чтоб поменьше безобразий,
А потусторонних связей
Чтобы - ни-ни-ни! (1, 168)

Трудно представить себе более унижительную процедуру, когда взрослого человека поучают, "как там проводить все дни". Но в обществе, где свобода личности существует лишь на бумаге, царит чиновничий произвол.

Пройдя все испытания, герой все же оказывается за границей, и здесь ему предстоит познакомиться с "личностью в штатском". Та представляется, будто заполняет анкету в своем учреждении:

"Будем с вами жить, я - Никодим.
Вел нагрузки, жил в Бобруйске,
Папа - русский, сам я - русский,
Даже не судим!" (1, 168)

Он-то "не судим!", но призван судить о других, что и откроется в конце. А пока "Никодим" "соблюдает" "свою секретность", входя в доверие, вместе с поднадзорным завтракая и обедая, днем исполняя все "на редкость", а по ночам старательно заполняя компроматом

тетрадку. Связанный такой "дружбой", лирический герой не только не помышляет о "потусторонних связях", но даже "не рискнул" "на экскурсию по Риму" отправиться без уснувшего наблюдателя. Чувство бдительности не покидает отдыхающего героя, но это не имеет значение для "личности в штатском".

Развязки у Высоцкого часто неожиданны, что не противоречит законам смеха. Когда "однажды для порядку" (не прошла-таки бесследно школа советского воспитания) герой "заглянул" в "тетрадку" "Никодима", то узнал, что все старания убедить соотечественника в своей благонадежности оказались напрасными:

Он писал - такая стерва! -
Что в Париже я на мэра
С кулаками нападал,
Что я к женщинам не сдержан
И влияниям подвержен
Будто Запада! (1, 169)

"По роду службы" "Никодим" научился фабриковать доносы. Униженный и оскорбленный двуличием "личности в штатском", лирический герой ищет сочувствия у тех, кто слышит его невеселый рассказ. Он привыкает всех стать свидетелями свершившейся подлости:

Вы прикинте, что тогда?
Это значит, не увижу
Я ни Риму, ни Парижу

Больше никогда! (1, 169)

Выходит, для того, чтобы "заподозрить в шпионаже", не нужен повод - достаточно фальсифицированного доноса "личности в штатском". Страшно общество, позволяющее себе подобный произвол. Высоцкий подчеркнул, что вопиющая несправедливость поджидает советского человека не только дома, от нее не спрячешься даже за рубежами роди-

ны, готовой повсеместно унижать своих граждан.

Девять лет спустя, уже имея выездной опыт, поэт напишет "Инструкцию перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме" (1974), где подробно расскажет, как "готовят" к выезду "в загранкомандировку". Это лиро-эпическое произведение написано тоже от имени персонажа. В нем все тесно переплетено в тугой комок: ирония, легкая насмешка, глубокое проникновение в психическое состояние персонажей и чувство человеческого сострадания. Поэт совмещает показ лирического героя в двух проекциях: общественно-официальной и домашней. Простоватый "кузнец" за ударный труд "от завода угодил" "в загранкомандировку" и по существующим порядкам должен "инструктора" послушать "что там можно, что нельзя". "Инструктор - парень дока" прекрасно видит, кто перед ним, потому-то доступно и последовательно старается вразумить соотечественника. В данной ситуации "потомственный кузнец" представляет собой рабочий класс, а его наставник олицетворяет собой советскую идеологическую машину. Вся "инструкция" - свод запретов, лживых заверений и непременного запугивания. Перво-наперво следует предупреждение, что "Там, у них, пока что лучше бытово" (4, 233). Таким образом пытаются смягчить шок от западных впечатлений у человека, прожившего всю жизнь за железным занавесом с постоянно внушаемым чувством превосходства.

В 1973 году Высоцкий испытал на себе силу потрясения от встречи с заграницей. Позже вдова поэта Марина Влади опишет это в своей книге: "Эта первая, такая долгожданная встреча с Западом вызывает непредвиденную реакцию. Это не счастье, а гнев, не удивление, а разочарование, не обогащение от открытия новой страны, а осознание того, насколько хуже живут люди в твоей стране, чем здесь, в Евро-

пе... [35] ¹⁾".

Разумеется, не идеи гуманизма вынуждают "инструктора" рассказать "кузнецу" о разнице советского и заграничного быта, а беспокойство о своей карьере. Чтобы земляк "не отчебучил" чего-нибудь в прекрасном далеке, он ему

...дал прочесть брошюру - как наказ,

Чтоб не вздумал жить там сдуру как у нас. (4, 233)

Пытаясь проиллюстрировать "загнивающую" силу Запада, "инструктор" проговаривается о недостатках социальной системы, которой служит. Так поэт использует традиционный литературный прием саморазоблачения, чтобы указать на общественные изъяны.

О чем же говорит "парень дока" с "кузнецом", "как с братом"? О том, что "зарубеж" "коварный", что "у них уклад особый", поэтому придется "попробовать" "хоть немного уважать" "демократов", что "буржуазная зараза" следует за нашим туристом "по пятам", а "шпионки с крепким телом" так и норовят проникнуть не "в дверь", так "в окно".

Описав стерегущие коварства заграницы, "инструктор" беспокоится о том, чтобы "потомственный кузнец" не продемонстрировал отечественные недостатки:

Будут с водкою дебаты - отвечай:

"Нет, ребята-демократы, - только чай!"

От подарков их сурово отвернись:

"У самих добра такого - завались". (4, 233)

Он знает, что русское пьянство не имеет границ, а бедный ассортимент товаров, как следствие "развитой" советской экономики, делает нашего туриста чуть ли не попрошайкой, потому что дома ждут

¹⁾ [35] Влади М. Владимир, или Прерванный полет. С. 126.

с подарками. В связи с этим следует предупреждение о последствиях чрезмерной экономии на еде:

Он сказал: "Живя в комфорте -
Экономь, но не дури.

И, гляди, не выкинь фортель,

С сухомятки не помри!" (4, 234)

Здесь наблюдается своеобразная перекличка со стилем Александра Галича "О том, как Клим Петрович восстал против экономической помощи слаборазвитым странам" (1968-1970), где герой оказался в Алжире "с делегацией ЦК профсоюза" и экономит на себе, вернее, на желудке, питаясь одной лишь салакой, которую ему жена "в чемодан положила", потому как

Хоть деръмовая, а все же валюта,

Все же тратить исключительно жалко [47] ¹⁾!

То что оба поэта говорят об одном и том же, свидетельствует о типичности проблемы. Мы не увидим, как герой Высоцкого будет вести себя за границей, но в мыслях он бродит по демократическим рынкам, рисуя милые сердцу советского туриста картины, в которых "демократки" "не берут с советских граждан ни гроша!" Однако зоркий "инструктор" не дает даже в мечтах уйти от допустимой нормы и вновь одолевает "кузнеца" "морокой" "про коварный зарубеж":

"Если темы там возникнут - сразу снять.

Бить нельзя их, а не вникнут - разъяснить!" (4, 235)

Какие такие темы возникнут, нашему туристу объяснять не нужно. Человек, в глубине души мечтающий "походить", "поглядеть", вынужден выслушивать идеологическую муштровку, как будто он едет не на

¹⁾ [47] Галич А.А. Генеральная репетиция. - М.: Советский писатель, 1991. С. 51.

отдых, а с дипломатическим визитом. Немудрено, что о советском туристе на Западе сложилось не самое лучшее впечатление, потому что, если он вел себя по инструкции, то строчил передовицами из газеты "Правда", что выглядело дико, а если же пытался "жить там сдуру как у нас", все заканчивалось скандалом.

Безусловно, обрисованная "инструктором" заграница уже не манит "кузнеца", а пугает. Понимая, что он "не агитатор" и "на ихнем ни бельмеса", герой накануне поездки долго не может уснуть. Но жена разрешает все его сомнения семейной инструкцией, содержащей в себе боль и чаяния рядовой советской женщины:

Обещал, забыл ты нешто, - ох, хорош!.. -

Что kleенку с Бангладешта привезешь.

Сбереги там пару рупий, не бузи.

Хоть чего, хоть черта в ступе привези. (4, 236)

Человеческая комедия предстает перед нами во всей полноте: и хозяйка, мечтающая о заветной kleенке, и "инструктор", прилежно говорящий идеологическими клише, и затюканный чиновниками "потомственный кузнец" - все они принадлежат одному деформированному обществу, выросшему на лжи, доносах, страхе, нищете, покорности, которые породила великодержавная политика. За иронией и сарказмом поэта скрывались чувства сострадания к соотечественникам, труд, быт и отдых которых зависел от столь несовершенного устройства общества. Высоцкому жаль этих людей, но он не может искажать истину. Поэтому-то его смех обращен против покорности человека, способного "залудить" два плана, но бессильного перед государственным чиновником. Не менее смешны и жалкие ухищрения инструктирующего, знающего истинную цену своим словам. Легкой насмешкой окрашены наивные мечты Дуси. Но такими их делают условия жизни. Необходимо было, чтобы люди увидели себя со стороны и посмеялись над мертвым и лож-

ным, освободились от этого груза во имя нормального человеческого существования. Поющий поэт был непримиримым противником всего, что мешало людям нормально жить, будь это идеологическая ложь государственных политиков или дурные черты характера современника. И то и другое было тесным образом связано между собой, а значит претендовало на осмеяние. В связи с этим примечательно воспоминание В.И. Туманова, дружившего с Высоцким последние годы жизни: "В один из вечеров с Володей приезжаем на Малую Грузинскую, зашли в квартиру, включили телевизор. На экране - известный тогда международный обозреватель. Володя смотрел-смотрел и говорит: "И где только они такие рожи находят?! Ну явно на лице - ложь [67] ¹⁾". Не случайно в стихотворении "Мы бдительны - мы тайн не разболтаем..." (1979) поэт рисует телевещание как часть государственной политики, своеобразного телепропагандиста для населения страны. С детства советскому человеку внушалась мысль о постоянной бдительности. Ехали он за границу, находился ли дома, везде он должен был оставаться начеку, ибо враг не дремлет. Родился даже постулат: "Болтун - находка для шпиона". Но подобной "находкой" может быть человек, располагающий важной информацией. Какой же информацией владел рядовой представитель общества? Об этом лирический герой стихотворения говорит так:

Мы бдительны - мы тайн не разболтаем,
Они в надежных, жилистых руках.
К тому же этих тайн мы знать не знаем -
Мы умникам секреты доверяем,
А мы, даст бог, походим в дураках. (5, 240)

Эта строфа дает ясное представление, насколько государство дове-

¹⁾ [67] Живая жизнь. С. 233.

ряло своим гражданам. А художественная деталь - "жилистые руки" - свидетельствует не только о возрасте хранителя тайн, но и о том, с каким напряжением они удерживали истину. Выходит, рядовому гражданину "разбалтывать" нечего. Что же ему оставалось делать? Единственное - ходить "в дураках". Однако еще из фольклорных сказок нам известно, что дурак как раз чаще других все смекает. Исключение составляет, пожалуй, лишь персонаж Высоцкого из песни-сказки "Дурачина-простофиля". В этом же стихотворении лирический герой не только все видит, но и способен к анализу получаемой информации. Тем более, что жизнь научила его читать между строк. Телесторонники постоянно заверяют, что

...мы стоим на страже интересов,

Границ, успехов, мира и планет. (5, 240)

Галактические или гиперболические масштабы подобного размаха завораживают, но иронично-рассудительный голос повествователя замечает, что среди них нет места интересам обычного человека. Горькой иронией полны строки, говорящие об этом:

Свой интерес мы побоку, ребята, -

На кой нам свой, и что нам делать с ним? (5, 240)

Поэт не скрывает, что простые земные нужды граждан и расширенные до космизма государственные находятся в скрытом противоречии. Высоцкий подчеркивает их неравноправие экспрессивно окрашенными противоречиями "побоку" и "на кой", амортизирующими выспренность державных интересов. Постепенно авторская ирония переходит в издевку, когда речь заходит о том, какой информацией пичкают зрителей, готовя из них "достойных строителей коммунизма". Основательно подобранные мировые проблемы должны рождать у каждого телезрителя "в голове вопросы":

Как там с Ливаном? Что там у Сомосы?

Ясир здоров ли? Каковы прогнозы?

Как с Картером? На месте ли Китай? (5, 240)

На протяжении своей творческой деятельности Высоцкий неоднократно обращался к так называемой "китайской проблеме", подвергая критике перегибы "культурной революции", высмеивая имперские замашки китайских лидеров и попытки силой расширить свои границы ("Есть на земле предостаточно рас...", "Хунвейбины", "Тай Кита", "Мао Цзедун - большой шалун..." и др.), но в стихотворении "Мы бдительны - мы тайн не разболтаем" перечнем стран и лидеров подчеркивается их далекость и ненадобность неискушенному советскому зрителю, твердо уверенному, что "там у них, наверное, о кей!", в том числе и в Китае. Более всего советскому человеку хотелось бы достоверно знать о том, что происходит здесь, но не из уст западных радиоголосов, а из отечественных источников информации. Однако правящая партия не считала нужным рассказывать населению правду об экономике, экологии, политике, социальных и межнациональных проблемах, а потому "потчевала" успехами ударников из разных отраслей, массовыми развлекательными программами, включая спорт, "мировую скорбью", а также событием, часто транслируемым часами. Оно являлось единственным достоянием каждой советской семьи, имеющей телевизор. Об этом лирический герой в произведении Высоцкого говорит косвенно, но прозрачно:

"Какие ордена еще бывают? -

Послал письмо в программу "Время" я.

Еще полно... Так что ж их не вручают?

Мои детишки просто обожают, -

Когда вручают, плачет вся семья. (5, 241)

Ирония здесь направлена против государственного фарса с бесконеч-

ным вручением орденов и медалей лидеру КПСС и советского правительства, что закрепило за ним в народе прозвище "орденопросец". Это маниакальное пристрастие к нагрудным знакам отличия привело к тому, что посмертно "дорогой Леонид Ильич" был включен в "Книгу рекордов Гинесса" как "обладатель самого большого количества наград СССР [94] ¹⁾". Хотя Высоцкий иронизировал, говоря о том, что советская семья плачет, видя вручения наград главе государства, но доля истины здесь была. В стихотворении "Чего роптать, коль все у нас в порядке!" поэт саркастически изображал, чего стоит деятельность подобных руководителей для народа:

В дебатах, словопрениях и спорах
Решаем судьбы мира, а пока
Ушли пододеяльники на порох
И от ракет трясутся облака [39] ²⁾.

Только эти "судьбы мира" слишком дорого обходились населению СССР. Имея целью не процветание своего государства и народа, а создание утопической мировой системы социализма (а в будущем и коммунизма), руководство страны бросало на ветер несметные суммы на осуществление призрачных идей.

Легкость возникновения лагеря социализма после победы над фашизмом вскружила голову лидерам страны советов, породив тщетные надежды на "проникновенье наше по планете". Международная политика огромной державы, направленная на всемирный приоритет, побуждала поддерживать революционные движения и перевороты во всем мире в надежде, что это будет способствовать образованию новых социалистических государств. Усвоили это многие зарубежные искатели кормил.

¹⁾ [94] Книга рекордов Гинесса. - М.: Прогресс, 1991. С. 208.

²⁾ [39] Высоцкий В.С. Сочинения: В 4 т. Т. 2. С. 47.

Параллельно через средства массовой информации советскими идеологами велась пропаганда о допустимом вмешательстве СССР в политическую жизнь любой страны с защитой идей справедливости и свободы. Если международная общественность считала это непозволительным, то русский обыватель твердо верил, что необходимо "навести порядок всюду в мире, где обозначаются какие-либо упущения [71] ¹⁾". На основании этого выработался особый тип мышления, который Высоцкий воспроизвел в песне "Лекция о международном положении" (1979).

Уже само название произведения содержит пародийный подтекст, поскольку "лектор", место проводимой "лекции" и слушатели представлены травестийно сниженно. А само повествование от имени персонажа позволяет увидеть, как державная политическая философия проникла даже на социальное "дно", встретив там поддержку и понимание.

"Богатый" лексикон ("на мозги не капаю", "пришипились", "хлебальники разинули" и т. п.) и преобладание общественных интонаций создает неповторимый сатирический колорит речи героя. В начале "лектор" делится с сокамерниками наболевшим соображением, что жизнь к таким, как они, несправедлива, поэтому в ней существует досадный "перегиб и парадокс":

Кого-то выбирают Римским папою,

Кого-то запирают в тесный бокс. (5, 223)

Свое нынешнее положение герой считает злой ошибкой. В то время, когда в мире освобождаются крупные политические посты, он - потенциальный претендент - вынужден находиться "в тесном боксе", т. к. "не вовремя накинули аркан". Впрочем, персонаж довольствуется воз-

¹⁾ [71] Зайцев В.Н. Черты эпохи в песне поэта. С. 50.

можностью открыть сокамерникам глаза на истинное положение вещей в большой политике.

Оценивая перемены, произошедшие в Ватикане после смерти Павла IV, он в духе советских политологов радуется, что наконец-то папой римским впервые стал не итальянец, а поляк. При этом лирический герой убежден, что "мы", т. е. Советский Союз, "им папу Римского подкинули". Видно, привык, что в лагере социализма кадровая политика осуществляется именно так. Копируя, как кривое зеркало, отечественных агитаторов, он соответственно делит весь мир на "их" и "нас".

Будто представитель Министерства иностранных дел СССР на закрытом совещании, лирический герой обрушивается на упущения в ближневосточной политике: "место шаха" в Иране "мы" "проворонили", а "место" премьер-министра в Израиле - "прохлопали". Выводы рождаются в духе социалистических традиций: "Нам этого потомки не простят" (5, 224). По мнению столь авторитетного "лектора", уже то, что "У нас любой второй в Туркмении - Аятолла и даже Хомейни", а в Израиле - "на четверть бывший наш народ", повлияло бы на ход избрания новых лидеров. Всего-то и дел - "возьми и замени!" Не секрет, что многие советские политики грешили подобными амбициями, считая их проявлением любви к родине. Наряду с осмеянием подобных притязаний Высоцкий иронизирует над попытками обывателя представить большую политику чем-то вроде спальни. Чувство гордости переполняет лирического героя, когда он вспоминает скандально известную историю заключения брака меж простым сотрудником внешнеторговой организации СССР и дочерью греческого миллиардера:

Ведь воспитали мы без ложной скромности,

Наследника Онассиса у нас!

(5, 225)

Восприняв это как успех, достойный подражания, персонаж выдвигает

уникальное предложение: необходимо внедряться в буржуазную среду на благо родины, вступая в брак с богатыми вдовами. Лично он готов принести себя в жертву брачного патриотизма и даже выбрал "стратегический" объект:

Следите за больными и умершими:

Уйдет вдова Онассиса - Жаки!..

Я буду мил и смел с миллиардершами,

Лишь дайте только волю, мужики! (5, 225)

В окончательном варианте это была финальная строфа, соответствующая логике образа. В ней поэт выставлял на показ сущность персонажа. Начав в лекции с высоких "политических материй", персонаж сводил все к привычной амурной теме, где был еще более уверен в себе, чем в международных успехах государственной политики. Этот мелкий хулиган на деле, патриот на словах и альфонс в душе являл собой отменный образец нового обывателя, рожденного советской действительностью.

Изображая разложение власть имущих и процесс нравственно-психологической деградации толпы, поэт, как и в бытовых сатирах, не демонстрировал "исправление" своих героев, зная, что если данный порок осмеян, значит слушатель понял, что этот порок существует в противоречии с желательным в жизни, а значит подлежит устраниению. Не случайно на своих выступлениях Высоцкий обращался к слушателям как к единомышленникам: "Я дорожу вашим отношением и аплодисментами вашими - вы меня поощряете этим. Так что не думайте, что мне, мол, наплевать, - иначе я б сюда не вышел, я б сидел дома - в угол уставился и пел сам себе [169] ¹⁾". Поэт чувствовал свою ответственность перед народом, потому-то и напряженно вглядывался в ок-

¹⁾ [169] Старатель. Еще о Высоцком. С. 316.

ружающую действительность. Ощущение какой-то ненормальности жизни не покидало художника. Он давно сделал вывод: "Все не так, ребята!" (2, 80).

Еще в 1967 году Высоцкий написал едкую эпиграмму, в которой осудил слепо принимающих существующий общественный уклад:

Подымайте руки, в урны суйте
Бюллетени, даже не читав!
Голосуйте, суки, голосуйте!
Только, чур, меня не приplusplusуйте, -
Я не разделяю ваш устав [39] ¹⁾!

В одну строфу поэт вложил весь свой гнев против готовности обывателя покорно следовать введенному "свыше" статуту. Он защищал право каждого человека на независимость, предполагающую возможность выбора. В основе инвективы лежит традиционная антитеза - "личность и толпа", разрешаемая Высоцким в пользу свободной личности. Злой смех освобождал автора от внутреннего цензора и страха перед властью, поэтому страстный обличительный монолог насыщен восклицаниями и даже бранью как динамической формулой откровенной правды. "Суки" - это прежде всего те, кто, не задумываясь, подымают руки и поддерживают любое решение правящей верхушки. Их беспринципность служит на руку погоняющим "уродам", а рабья покорность сродни той, о которой писали поэты прошлого столетия, начиная с Пушкина. Как и прежде, она служит власти тьмы, поэтому Высоцкий откращивается от нее возгласом "чур, меня". Позже, передавая унизительное чувство бессилия народа, которого "ведут" в "дали" "по этапу", поэт покажет миру новых "бесов" в своем стихотворении "Слева бесы, справа бесы..." (1979). Он сатирически подчерк-

¹⁾ [39] Высоцкий В.С., Сочинения: В 4 т. С. 47.

нет их происхождение:

Эти - с нар, а те - из кресел:

Не поймешь, какие злей. (5, 221)

А. Кулагин, подробно рассмотревший, как тема бесов проходит через творчество Высоцкого [102], обращает внимание на узнаваемость этой враждебной силы. Как и прежде, она рвется к власти над людьми.

Наряду с уничтожающей характеристикой общественно враждебного альянса, представляющего уголовные и номенклатурные интересы, что поэт подметил одним из первых, у него скользнет грустная улыбка по поводу злой участи большинства:

Ну а нам что остается?

Дескать - горе не беда?

Пей, дружище, если пьется,

Все пустыми невода. (5, 221)

В этих строках и боль за хмельной самообман, и сострадание к одурченным "бесами", и горечь от уготованной безысходности. Проблема выходит за рамки социального плана, приобретая философский оттенок. Это редкое по чувствованию произведение. В нем поэт не утешает, не рисует радужное будущее, а приходит к нелегкому заключению: как и прежде, людям приходится уповать на небеса, которые лишат мук ада только прошедших земные страдания.

Ну-ка, солнце, ярче брызни!

Со святыми упокой... (5, 221)

Прав был В. Зайцев, когда писал о Владимире Высоцком: "Он откровенно и резко высказывал слушателям истины, не утешавшие их и не возвышавшие в собственном мнении [71] ¹⁾". Это тонко подмечен-

¹⁾ [71] Зайцев В.Н. Черты эпохи в песне поэта. С. 58.

ное положение подтверждает не только предыдущее произведение, но и стихотворение "Напрасно я лицо свое разбил!" (1976), в котором поэт размышляет на тему "творец и толпа". Он не утешает ни себя, ни других, подвергая жесткой критике рабью психологию большинства. Мало того, что "кругом молчат", тем самым предавая художника, но это поворное молчание позволяет профессионально непригодным бюрократам преступно править отечеством:

Мою страну, как тот дырявый кузов,
Ведет шофер, которому плевать! (5, 128)

Страшные метаморфозы произошли с великой державой: не "птица-тройка", а "дырявый кузов" - вот плачевный образ родины, ведомой равнодушным "шофером" к краху. Дальнейший ход истории подтверждает верность этого художественного образа, построенного на сатирическом сравнении, вскрывающем сущность явления.

Трагическое и даже пессимистическое начало ряда сатирических произведений было вызвано страданием мыслящей личности от понимания несовершенства существующего общественного строя. Поэт видел, как нелепое, темное, холопское оседало в людях, заслоняя в них нравственное, гуманное, духовное. Он отдавал себе отчет, что созданная номенклатурной элитой замкнутая система обмана и бесправия тормозит развитие свободной личности. Потому-то всегда и отстаивал в людях индивидуальность, уход от навязываемых шаблонов и догм. Его сатира учила широте взгляда, будила жажду преодоления, порождала отвращение к порокам, утверждала вечные ценности. Высоцкий не строил иллюзий, что Добро легко и быстро одержит победу над Злом, тем более, что границы между ними довольно часто были размыты. Ему приходилось убеждаться в этом на собственной судьбе.

В жизни отдельного человека и целых народов случаются периоды, когда реальность представляется жутким кошмаром и все стараются

обмануть себя, что это только сон, который скоро пройдет или вовсе не имеет к ним никакого отношения. Ничто подобное выпало на долю поколения Высоцкого, о чём он с грустной иронией поведал в стихотворении "Я никогда не верил в миражи..." (1979).

Поэт вершит суд над собой, поколением и временем, отдавая себе отчет, что если не назвать вещи своими именами, трагедия может повториться. Его лирический герой не страдает наивностью и не принимает сказок о светлом будущем, зная им цену. Он здраво рассуждает:

Я никогда не верил в миражи,
В грядущий рай не ладил чемодана.
Учителей сожрало море лжи
И выплюнуло возле Магадана. (5, 229)

И все же уверенность в своих силах не застраховала героя от ошибок. Он не сумел распознать Зла, вырядившегося в одежды справедливости, потому-то и долго жил с ним в согласии, подобно многим, принимавшим действия управленцев за волю родины.

Но свысока глазея на невежд,
От них я отличался очень мало -
Занозы не оставил Будапешт,
А Прага сердце мне не разорвала. (5, 229)

Это "очень мало" свидетельствовало о глубокой совестливости автора, поскольку он на протяжении полутора десятка лет не скрывал, что "мы живем в мертвящей пустоте", отказывался разделять лживый "устав" и неоднократно указывал на "маршрут", по которому "поведут" стоящие у власти "врали". Однако поэт не мог противопоставить себя тем, кто был обманут государственными идеологами, внушающими в роковые годы, что наши войска оказывают необходимую поддержку братским народам Венгрии и Чехословакии. Высоцкий беспощадно пока-

зал, как годы компромиссов сломали его поколение. Пока "путаники, мальчики" "шумели в жизни и на сцене", миновала пора мужания. В ожидании, что их "заметят и оценят", они сами проглядели, как стали соучастниками государственной лжи, и выучились только одному - "чувствовать опасность Задолго до начала холодов" (5, 229). Так вместо достоинства и величия поколение обрело страх и готовность к покорности:

С бесстыдством шлюхи приходила ясность
И души запирала на засов. (5, 229)

В своей безжалостной исповеди поэт сумел воспроизвести историю появления генерации смиренных, ее роковую связь с иными, не менее трагическими, временами в отечестве, а также определить ту цену, которую заплатили за "ясность" его сверстники да и он сам:

И нас хотя расстреля не косили,
Но жили мы, поднять не смея глаз, -
Мы тоже дети страшных лет России,
Безвременье вливало водку в нас. (5, 229)

Это покаянное осмысление трагического пути народа учило не предавать забвению уроки истории, чтобы не жить по-старому. Слишком велика была плата за страх.

Политическая сатира Высоцкого стала естественным откликом одаренной личности на социальные язвы, порожденные сложным периодом, когда ушло на глазах время сталинского тоталитаризма и надолго воцарился брежневский застой. Затянувшееся безвременье и неизбежное для него нарастание социального и духовного упадка, ограничение индивидуальной и коллективной свободы, углубившееся социальное отчуждение требовало художественного осмысления. Отличие поэзии Высоцкого от привычной лирики состояло не только в том, что она предназначалась для устного исполнения и была, как правило, сюжет-

ной, но и в том, что она поднимала проблемы, о которых говорить было не принято. Кто из официальных поэтов открыто выступал против раздаривания высших государственных наград как чужеземным, так и своим "героям"? Кто подвергал критике советское судопроизводство, способное лишать свободы невинных по указке КГБ? Кто осуждал бесславные шовинистические настроения обывателя? Кто пригвождал к поズорному столбу сталинщину в разгар ее реабилитации? Кто смеялся над уродующей человека погоней за государственными креслами? Кто выставлял напоказ изъяны советского образа жизни? Кто подчеркивал, что в стране и вне ее существует по-прежнему система надзоров и доносов? Кто высмеивал имперские притязания советских политиков? Кто отказывался разделять существующий "устав" и порицал холопскую готовность многих жить в страхе и покорности? Кто дал безжалостную характеристику воцарившему безвременью? Если учесть, что в начале 70-х годов из СССР вынужденно эмигрировали И. Бродский, Н. Коржавин, А. Галич и ряд других поэтов, то можно с уверенностью сказать: "Никто!" В лице Высоцкого эпоха "страшных лет России" нашла своего выразителя.

Бескомпромиссное следование поэта жизненной правде позволило К. Рудницкому написать о нем: "Он высказывал вслух, в голос, в крик то, что было у всех на душе или на уме, но - чаще всего! - то, что все чувствовали, однако осознать еще не смогли, не успели [153] ¹⁾". Сам же Высоцкий не скрывал, что его призвание - служить людям силой художественного смеха, всегда идущего рука об руку с трагическим мироощущением:

¹⁾ [153] Рудницкий К.Л. Песни Окуджавы и Высоцкого. С. 357.

Я до рвоты, ребята, за вас хлопочу!
 Может, кто-то когда-то поставит свечу
 Мне за голый мой нерв, на котором кричу,
 И веселый манер, на котором шучу. (5, 190)

Л. Карасев писал, что смех обладает удивительным качеством – делать сильного слабее, а слабого сильнее, т. к. безоружному улыбка позволяет "встать вровень с миром и забыть о том, что еще мгновение назад он казался грозным и опасным [87] ¹⁾". Именно такой здоровый смех присущ "веселым песням" народного поэта. О его универсальности свидетельствует диапазон охвата – от мелкой коммунальной склоки до суда над поколением и собой. При этом Высоцкий не наставлял, а воссоздавал комическое, присущее реальной жизни.

Сатирический подход к познанию и выражению мира во всей его целостности стал отличительной особенностью поэзии В.С. Высоцкого. Начиная с "дворового" цикла и завершая набатной лирикой последних лет, он доказал, что способен превратить общественные изъяны в объект художественного изучения. Не сторонясь запретных тем, активно используя иронико-пародийные приемы, художник направлял свои искания в мир конкретных явлений. Он подчеркивал, что отдает преимущество правде вымысла, подобно Гоголю и Булгакову. Примечательно, что поэт не давал готовые ответы, аставил сложные вопросы, на которые современник должен был ответить сам. В толковании поэта безобразное и порочное становилось нелепым и смешным, достойным порицания, а круг поднимаемых проблем позволял составить панорамное представление о масштабах существующей антигармонии. Подобно классикам, Высоцкий не демонстрировал искоренение пороков, а выяв-

¹⁾ [87] Карасев Л.В. Феноменология смеха // Человек. 1990. N 2. С. 183.

лял их и выносил на общий суд, напоминая об утраченных ориентирах. Правда вымысла поэта поражала своей достоверностью, вызывая характерное "узнавание" и смеховую реакцию, пробуждая в слушателе жажду преодоления инертности и поиск идеалов. Художник открывал потаенные уголки человеческой души, где затаились унаследованные и приобретенные пороки, подвергал ироническому обнажению истинную природу "дурачин", "уродов" и "вралей", фигуры которых свидетельствовали о саморазрушении общества. Его смех стал значительным явлением в поэзии 60-х - 70-х годов, свидетельствующим о рождении блестящего таланта, ставшего вровень с лучшими сатириками прошлого. Как и предшественники, он никогда не терял надежды на позитивные перемены в окружающей действительности. Ради них поэт был готов вновь и вновь обращаться к злободневным темам, чтобы разбудить "полусонных". Ведь он никогда не являлся сторонним наблюдателем, а брал на себя ответственность за других - более слабых. Будучи уверенным в том, что "природа смеха - разная" (5, 262), В.С. Высоцкий стал наследником и проводником коллективного смеха, рожденного народной моралью, впустив шутку во все сферы жизни. До самого конца поэт своим смехом без слез служил людям, не теряя надежды, что рано или поздно эта сторона его дарования сослужит службу, о чем напоследок признался:

И было мне до смеха -

Везде, на все, всегда.

Часы тихонько тикали,

Сюсюкали: сю-сю...

Вы - втихаря хихикали,

А я - давно во всю. (5, 262)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Во все времена смех связывался со свободой слова и со свободой духа, т. к. был самовольной привилегией народных масс, противопоставлявших веселый взгляд на мир существующему официозу. Не всегда этот процесс носил безликий коллективный характер, в чем нас убеждает творческая судьба В.С. Высоцкого. Его талант уходит корнями в народную смеховую культуру, поскольку проявился в жанре авторской песни, возникшей в 50-е годы XX столетия как альтернатива официального искусства.

Поэзия Высоцкого - прямое свидетельство реставрирования традиций комического в русской литературе, ставшее необходимым звеном между литературой, прерванной тоталитарным режимом, и литературой, изгнанной в диссидентство.

Природа смеха поэта многосторонняя. С одной стороны, комическое было свойством его натуры как реакция на негативное и угрожающее. С другой стороны, "веселому манеру" поэта способствовала морально-нравственная атмосфера "оттепели", нуждавшаяся в критическом подходе к изображению действительности. А с третьей стороны, эпоха беавременья, пришедшая на смену "оттепели", "привила" населению "двойное" мышление, которое как нельзя лучше соответствовало пародийной основе "веселых песен" барда.

Выходя из недр народной смеховой культуры (карнавал - скоморошество - балаган), широко используя образы и поэтику устного народного творчества и городского фольклора (сказки, притчи, анекдоты, пословицы, поговорки, частушки, песни неволи, городской романсы), Высоцкий тем не менее обладал яркой индивидуальностью. Ему

было дано выразить свое время в новеллических стихотворениях, рисующих разломное состояние общества 60-х - 70-х годов. Художник разглядел и блестяще запечатлел множество социально-психологических и социально-политических типов своей эпохи. Следуя традиции, направляющей смех на тот же объект, что и серьезность, поэт вовлекал в комический обзор весь окружающий мир, вернее, антимир. При помощи смеха-сочувствия, смеха-ободрения и смеха-осуждения он воссоздавал контрасты и противоречия, скрывающиеся как в отдельной личности, так и во всем обществе.

В его творчестве прослеживаются три периода формирования "веселого манера". Первый (1961-1965) ознаменовал собой поиск героя и иронико-пародийного подхода к его изображению. Второй период (1965- 1978) состоял из двух параллельных направлений: энциклопедически-масочного, осваивающего морально-нравственное содержание "вечных" пороков, разрушающих личность и общество, и социально-политического, критически переосмысливающего существующий уклад и его пагубное воздействие на современников. И, наконец, третий период (1978-1980) представлял собой жесткий анализ отношений "сильных мира сего" и покорно следующих за ними, не давая спуску ни тем, ни другим.

Начиная с так называемого "блестного" цикла, Высоцкий доказал, что намерен обращаться к тем сторонам человеческого существования, которые находятся в стороне от исследования официальной литературы. Он не только интуитивно обнаружил и вывел на свет притушевываемую проблему несвободы человеческой личности в государстве, но и создал забавные пародии на представителей "дурного общества", тем самым развенчив идеализацию уголовного мира.

Так с самого начала пародийный подход стал основным в "веселом манере" поэта. Он позволил утвердить в его поэтике "второй слой", при помощи которого в смеховое поле мастера попадает уродливое,

нарочитое и шаблонизированное в литературе, культуре, быте, идеологии и политике. Примечательно, что вместе с "чистыми" пародиями поэт создал перепевы и бытовые буффонады, что свидетельствовало о разносторонности его дара и способности без излишней патетики вести разговор о серьезных вещах, подчиняя смех задачам времени. Именно пародический смех Высоцкого стал зеркалом общественного самосознания.

Начав с высмеивания человеческих слабостей, художник с годами все больше тяготел к созданию широкой панорамы русской жизни. Он утвердил новую поэтическую систему, в которой разговор шел от лица героя, форма была новелличной, а язык - предельно близок к разговорному. Последний заслуживает отдельного исследования.

"Разделяя" судьбу своих персонажей и вовлекая слушателей в диалог, поэт побуждал современников делать самостоятельный приговор обнаруженному злу. Он освобождал людей от безысходности, вовлекал их в стихию очистительного смеха. Используя привычные картины жизни, бард всячески развенчивал власть "бесов", "уродов" и "врагов", тем самым пробуждая общественное сознание.

Не будучи поэтом публицистико-политического склада, Высоцкий тем не менее высмеял внутреннюю несостоятельность верховной власти, удерживающейся на инструкциях, идеологических штампах, аппарате устрашения и развитой сети доносительства. Эта темная сила напрочь лишена у художника индивидуальных черт и является собой безликую, но грозную массу, которая не просто подавляет осторожных и покорных, но и формирует в их рядах замену из "дурачин-простофиль". Поэт тонко уловил и показал, как на смену верховным хищникам (его зверообразы требуют отдельного изучения) приходят "коалы отпущения", со временем становящиеся еще страшнее, чем те, кого они сменили.

Величие Высоцкого-сатирика заключается не только в том, что он обнаружил и воссоздал в своих произведениях разнообразие человеческих пороков, но, прежде всего, в том, что поэт вывел на всеобщее обозрение тех, кто уродовал жизнь общества, и тех, кто был этим обществом, покорно несущим свой крест и даже не подозревающим, что тем самым готовит почву для следующих "бесов", "уродов" и "врагов". Его смех в 60-х - 70-х годах стал символом могущества духа, несгибаемости характера и зоркости художественного видения. Слушатели-современники всегда с нетерпением ожидали от поэта новых произведений, зная, что такой не подведет и не предаст. Пристальное вглядывание в окружающую действительность вело художника к пониманию того, что страна живет накануне перемен. Вот только увидеть их ему не довелось. Зато он верил, что изучая обнаруженную им "историю болезни" человечества, общество способно выздороветь, ибо смех всегда обладает преимуществом над страхом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абдулов В. Судьбу не обойти на вираже // Огонек. - 1988. - N 4, янв. - С. 25.
2. Абдюханова Т. Он пел о времени и о себе // Спутник. - 1987. - N 11. - С. 91-96.
3. Абрамова Л.В. В.С. Высоцкий в контексте русской культуры // Высоцкий В.С. "Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые..." - М.: Дирекция по созданию Гос. культурного центра-музея Владимира Высоцкого, 1990. - С. 3-12.
4. Абрамова Л.В., Перевозчиков В.К. Факты его биографии. - М.: Издательский центр "Россия молодая", 1991. - 111 с.
5. Алмазов Б. Владимир Высоцкий как явление русской национальной культуры // Култ.-просвет. работа. - 1990. - N 7. - С. 8-10.
6. Андреев Ю. Владимир Высоцкий при жизни и после смерти // Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер. / Сост. Ю. Андреев и И. Богуславский. - М.: Прогресс, 1989. - С. 3-20.
7. Андреев Ю. Известность Владимира Высоцкого // Вопросы литературы. - 1987. - N 4. - С. 43-74.
8. Андреев Ю.А. Наша авторская...: История, теория и современное состояние самодеятельной песни. - М.: Мол. гвардия, 1991. - 271 с.
9. Андреев Ю. Феномен В. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. - С. 3-23.
10. Андреев Ю. Что поют? // Октябрь. - 1965. - N 1. - С. 182- 192.
11. Аристотель. Сочинения: В 4 т. : Пер. с древнегреч. - М.: Мысль, 1983. - Т. 4. - 830 с.

12. Баранова Т. "Я пою от имени всех..." // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990.- С. 75- 102.
13. Бахтин М.М. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979. - С. 336-360.
14. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - 2-е изд. - М.: Худож. лит., 1990. - С. 526-536.
15. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - 2-е изд. - М.: Худож. лит., 1990. - 543 с.
16. Беленький Л.П. Не изменив своему дару. К юбилею В.С. Высоцкого // Возьмемся за руки, друзья! / Автор-составитель Л.П. Беленький. - М.: Мол. гвардия, 1990. - С. 221-225.
17. Бельчиков Н.Ф. Пути и навыки литературоведческого труда. - 2-е изд. - М.: "Высш. школа", 1975. - 224 с.
18. Бергсон А. Смех : Пер. с фр. - М.: Искусство, 1992. - 127 с.
19. Берестов В. "В прошлом, будущем и настоящем..." // Вопросы литературы. - 1995. - Вып. II. - С. 3. -26.
20. Берестов В."И опять я в мыслях полагаюсь на слова людей..."// Новый мир. - 1988. - N 2. - С. 246-250.
21. Берестов В. Поющие писатели и пишущие барды, или Пушкин как родоначальник авторской песни в России // ЛГ Досье. - 1992. - N 11. - С. 2.
22. Берков П.Н. Козьма Прutков, директор Пробирной палатки и поэт. К истории русской пародии.- Л.: Изд-во АН СССР, 1933.- 225 с.
23. Бестужев-Лада И. Открывая Высоцкого... - М.: Знание, 1988. - 64 с.
24. Бирюкова С.С. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: Автореф. дис... канд. искусствоведе-

- ния: 17.00.01 / ВНИИ искусствоведения. - М., 1990. - 24 с.
25. Богданов А. Тайна смеха (научно-популярный очерк) // Молодая гвардия. - 1923. - N 2. - С. 175-180.
26. Богданов А.Н., Юдкевич Л.Г. Вопросы литературного анализа художественных произведений. - Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1962. - 50 с.
27. Бондаренко С. ... Чистого слога слуга // Независимость. - 1997. - 24 янв. (14-15). - С. 14.
28. Борев Ю. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. - М.: Искусство, 1970. - 263 с.
29. Борев Ю. Краткий курс истории XX века в анекдотах, частушках, байках, мемуарах по чужим воспоминаниям, легендах, преданиях и т. д. - М.: Звонница - МГ, 1995. - 392 (8) с.
30. Борев Ю. О комическом. - М.: Искусство, 1957. - 232 с.
31. Булгаков М. Сатиры. - Ростов н/Д: Кн. изд-во, 1988. - 432 с.
32. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека // Театр. - 1992. - N 4. - С. 132-151.
33. Вайль П., Генис А. Шампанское и политура // В. Высоцкий: Все не так. Мемор. альманах-антология / Сост. А. Базилевский. - М.: Вахарап, 1991. - С. 44.
34. Венок Высоцкому. Стихи. Сборник посвящений / Сост. И.Л. Повицкий. - Ангарск: А/О "Формат", 1994. - 367 с.
35. Влади М. Владимир, или Прерванный полет : Пер. с фр. - М.: Прогресс, 1989. - 176 с.
36. Владимир Семенович Высоцкий: Что? Где? Когда? Библиографический справочник (1970-1990 гг) / Авт.-сост. А.С. Эпштейн.-Харьков: Студия - Л. ; Прогресс, 1992. - 399 с.

37. Высоцкий В.С. Собр. соч.: В 4 кн. - М.: Изд-во "Надежда-1", 1997.
38. Высоцкий В.С. Собр. соч.: В 7 т. - Вельтон: Б.Б.Е, 1994. (Произведения Высоцкого, за исключением особо оговоренных случаев, цит. по вышеуказанному изданию).
39. Высоцкий В.С. Сочинения: В 4 т. / Подгот. текста и коммент. Б.И. Чака, В.Ф. Попова. - СПб.: АОЗТ "Технэкс - Россия", 1992-1993.
40. Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. / Подг. текста и коммент. А. Крылова. - М.: Худож. лит., 1991.
41. Высоцкий В.С. Четыре четверти пути: Сб. / Сост. А.Е. Крылов. - М.: Физкультура и спорт, 1990. - 286 с.
42. Высоцкий В.С. Я, конечно, вернусь... / Сост. Н.А. Крымова. - М.: Книга, 1988. - 382 с.
43. В. Высоцкий: Все не так. Мемор. альманах-антология / Ред.-сост. А. Базилевский. -М.: Вахаазар, 1991. - 72 с.
44. Высоцкий: время, наследие, судьба. - 1993. - N 2. - 8 с.
45. Высоцкий на Таганке: Сборник / Сост. С. Никулин. - М.: В/О Союзтеатр СТД СССР, 1988. - 72 с.
46. Вулис А.З. В лаборатории смеха. - М.: Худож. лит., 1966. - 144 с.
47. Галич А.А. Генеральная репетиция. - М.: Сов. писатель, 1991. 1991.- 560 с.
48. Галковский Д. Письмо Михаилу Шемякину. Об энциклопедии Владимира Высоцкого // Независимая газета. - 1991. - 12 нояб. - С. 5.
49. Галковский Д. Поэзия советская. Из материалов к "Энциклопедии Высоцкого // Новый мир. - 1992. - N 5. - С. 204- 225.
50. Георгиев Л. Владимир Высоцкий знакомый и незнакомый: Пер. с

- болг. - М.: Искусство, 1989. - 142 с.
51. Гинзбург Л. О лирике. - Изд. 2-е, доп. - Л.: Сов. писатель, 1974. - 407 с.
52. Гинзбург Л. О литературном герое. Л.: Сов. писатель, 1979. -
53. Городницкий А.М. И вблизи и вдали. М.: АО Полигран, 1991. - 496 с.
54. Городницкий А. Основа основ // Турист. - 1990. - N 3. - С. 32-33.
55. Гудкова С. Мы были друзьями // Высоцкий: время, наследие, судьба. - 1995. - N 22. - С. 7.
56. Дейч М. Феномен Высоцкого // Я. Журнал субъективных мнений. - 1991. - N 1. - С. 78-81.
57. Демидова А. Владимир Высоцкий, каким помню и люблю. - М.: СТД РСФСР, 1989. - 176 с.
58. Даумидок Б. О комическом: Пер. спольск. - М.: Прогресс, 1974. - 223 с.
59. Дыханова Б.С., Шпилевая Г.А. "На фоне Пушкина..." (К проблеме классических традиций в поэзии В.С. Высоцкого) // В.С. Высоцкий: исследование и материалы. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. - С. 65-74.
60. Дьяков И. Владимир Высоцкий: театр и песня // Смена. 1985. - N 18, сент. - С. 30-31.
61. Дьяков И. Он не мыслил себя без России // Сов. культура. - 1986. - 13 дек. - С. 6.
62. Еремин Дм. Перевертыши // Известия. - 1966. - 13 янв. (10). - С. 6.
63. Ермилов В. О некоторых сторонах сатирической поэтики Гоголя // Вопросы литературы. - 1959. - N 1. - С. 138-154.

64. Ершов Л.Ф. Из истории советской сатиры. - Л.: Изд-во Наука, 1973. - 154 с.
65. Ершов Л.Ф. Сатирические жанры русской советской литературы (от эпиграммы до романа). - Л.: Изд-во Наука, 1977. - 282 с.
66. Жебровска А. "Все меньше места вымыслам и слухам". Восприятие творчества Владимира Высоцкого в Польше // Литературное обозрение. - 1988. - N 7. - С. 112-124.
67. Живая жизнь: Сб. - М.: Моск. рабочий, 1988. - 317 с.
68. Жильцов С. Надежда на настоящее // Высоцкий В.С.: Собр. соч.: В 4 кн. - М.: Изд-во "Надежда-1", 1997. - Кн. 1: Грустный роман. - С. 3-8.
69. Жуховицкий Л. Мужество // Октябрь. - 1982. - N 10. - С. 204-206.
70. Зайцев В.А. Современная советская поэзия. - М.: Высш. шк., 1988. - 79 с.
71. Зайцев В.Н. Черты эпохи в песне поэта (Жорж Брассенс и Владимир Высоцкий). - М.: Знание, 1990. - 64 с.
72. Закс Л.А. Художественное сознание.- Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. - 212 с.
73. Захарчук М. Босая душа, или Штрихи к портрету Владимира Высоцкого // Радуга. - 1991. - N 1. - С. 68-83; N 2. - С. 84- 100; N 3. - С. 93- 106; N 4. - С. 91-110.
74. Золотухин В.С. "Все в жертву памяти твоей...": Дневники о Владимире Высоцком. - М.: ЦТВ ТПФ "Союзтеатр", 1992.- 240 с.
75. Ильин И.А. Одинокий художник. - М.: Искусство, 1993.- 348 с.
76. Инютин В. "...И бегают фантазии на тоненьких ногах" // Подъем. - 1989. - N 1. - С. 213-215.
77. Инютин В.В. Ироническая фантастика в произведениях В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. - Воронеж:

- Изд-во ВГУ, 1990. - С. 95-105.
78. Казаков А. "Мы многое из книжек узнаем..." Читатель Владимир Высоцкий // Книжное обозрение. - 1986. - N 52. - С. 5-6.
79. Кальницкий М. Его киевские адреса // Рабочая газета. - 1988. - 24 янв. (20). - С. 4.
80. Канчуков Е. Навстречу себе: Заметки о раннем творчестве Владимира Высоцкого // Литературное обозрение. - 1990. - N 7. - С. 59-65.
81. Карасев Л.В. Антитеза смеха // Человек. - 1993. - N 2. - С. 12-31.
82. Карасев Л.В. Лики смеха // Человек. - 1993. - N 5. - С. 144-158.
83. Карасев Л.В. Мифология смеха // Вопросы философии. - 1991. - N 7. - С. 68-86.
84. Карасев Л.В. Опыт несмейния // Человек. - 1992. - N 5. - С. 39-47.
85. Карасев Л.В. Парадокс о смехе // Вопросы философии. - 1989.- N 5. - С. 47-65.
86. Карасев Л.В. Смех и зло // Человек. - 1992. - N 3. - С. 14 - 27.
87. Карасев Л.В. Феноменология смеха // Человек. - 1990. - N 2.- С. 175-183.
88. Калякин Ю. О песнях Владимира Высоцкого // Литературное обозрение. - 1981. - N 7. - С. 94-99.
89. Калякин Ю. Остались ни с чем егеря // Старатель. Еще о Высоцком: Сб. воспоминаний / Сост. А. Крылов, Ю. Тырин. - М.: МГЦ АП, Аргус, 1994. - С. 7-23.
90. Кастрель Д. Из песни слова не выкинешь // Музикальная жизнь. - 1990. - N 13. - С. 10-12.

91. Киеня В. Киносудьба Владимира Высоцкого: Фильмы, роли, песни. - Гомель: автор, 1992. - 172 с.
92. Ким Ю. Личность, судьба, песни // Советская библиография. - 1989. - N 5. - С. 42.
93. Киреева А.Б. Остановиться, задуматься... // Киреева А.Б. Классики пишут сегодня: Разговор о поэзии. - М.: Сов. писатель, 1989. - С. 99-112.
94. Книга рекордов Гинесса: Пер. с англ. - М.: Прогресс, 1991. - 318 с.
95. Коган Л. Мир песни Владимира Высоцкого // Молодой коммунист. - 1986. - N 6. - С. 72-79.
96. Корнилов С.И. Песни Владимира Высоцкого о войне, дружбе и любви // Русская речь. - 1983. - N 3, май. - С. 41-48.
97. Кохановский И. Письма Владимира Высоцкого // Кохановский И. "Письма Высоцкого" и другие репортажи на радио "Свобода". - М.: Физкультура и спорт, 1993. - С. 4-19.
98. Крымова Н. Мы вместе с ним посмеемся // Дружба народов. - 1985. - N 8. - С. 242-254.
99. Крымова Н. О Высоцком // Аврора. - 1981. - N 8. - С. 98-114.
100. Крымова Н. О поэзии Владимира Высоцкого // Высоцкий В.С. Избранное. - М.: Сов. писатель, 1988. - С. 481-502.
101. Крымова Н. "Я путешествую и возвращаюсь..." // Советская эстрада и цирк. - 1968. - N 1. - С. 6-8.
102. Кулагин А. Бесы и Моцарт: Пушкинские мотивы в поздней лирике Вл. Высоцкого // Литературное обозрение. - 1993. - N 3/4.- С. 22-25.
103. Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого: Творческая эволюция. - Коломна: КПИ, 1996. - 123 с.
104. Кулагин А.В. Пушкин и Высоцкий. К типологии биографии // Пуш-

- кин и русская культура. Доклады на международ. конф. в Новгороде (26-29 мая 1996 года). - С.- Петербург - Новгород, 1996. - С. 38- 40.
105. Кулагин А. Тайная свобода: Заметки о "возвращенной" Пушкиниаде // Литературное обозрение. - 1990. - N 8. - С. 29-34.
106. Курганов Е. Анекдот как жанр. - СПб.: "Академический проект", 1997. - 123 с.
107. Кущлина О.Б. Наследники Гиппонакта // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. - М.: Высш. шк., 1993. - С. 5-20.
108. Лаврова В.П. Ключи к тайнам жизни: Расшифровка 130 песен В. Высоцкого. - М.: автор, 1996. - 399 с.
109. Латынина А.Н. За открытым шлагбаумом: Литературная ситуация конца 80-х. - М.: Сов. писатель, 1991. - 336 с.
110. Леонидов П. Владимир Высоцкий и другие. - Красноярск: Изд-во "Красноярец", 1992. - 303 с.
111. Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. - Л: Худож. лит., 1987. - Т. 2. - 496 с.
112. Лук А.Н. О чувстве юмора и остроумии. - М.: Изд-во Искусство, 1968. - 191 с.
113. Лук А.Н. Юмор, остроумие, творчество. - М.: Искусство, 1977. - 183 с.
114. Макарян А.М. О сатире: Пер. с арм. - М.: Сов. писатель, 1967. - 275 с.
115. Манн Ю.В. О гротеске в литературе. - М.: Сов. писатель, 1966. - 183 с.
116. Матвеева Н. Никого не впрягая // В. Высоцкий: Все не так. Мемор.альманах-антология / Ред.-сост. А. Базилевский. - М.: Вахazar, 1991. - С. 16.

117. Маяковский В.В. Сочинения: В 2 т. / Сост. Ал. Михайлова. - М.: Правда, 1987. - Т. 1. - С. 120-123.
118. Молдавский Д. Добро пожаловать, пародия! // Звезда. - 1956. - № 12. - С. 144-151.
119. Молдавский Д.М. Русская народная сатира. - Л.: Просвещение, 1967. - 246 с.
120. Молдавский Д. Товарищ смех // Звезда. - 1956. - № 8.- С. 169-179.
121. Мончинский Л. Счастливый нищий // Старатель. Еще о Высоцком: Сб. воспоминаний / Сост. А. Крылов, Ю. Тырин. - М.: МГЦ АП, Аргус, 1994. - С. 299-314.
122. Морозов А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии)// Русская литература. - 1960. - № 1. - С. 48-77.
123. Морозов А. Русская стихотворная пародиям (XVIII-начало XX в.) - Л.: Сов. писатель, 1960. - С. 5-88.
124. Николаев Д.П. Смех - оружие сатиры. - М.: Искусство, 1962.- 223 с.
125. Николаев Д.П. Смех Щедрина. Очерки сатирической поэтики.- М.: Сов. писатель, 1988. - 400 с.
126. Новиков Вл.И. В Союзе писателей не состоял. - М.: Интерпринт, 1990. - 224 с.
127. Новиков Вл. Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // Знамя. - 1993. - № 7. - С. 200-204.
128. Новиков Вл. Горит Высоцкого эпоха // Новиков Вл. Высоцкий есть Высоцкий // Вагант. Приложение. - 1995. - № 51-52. - С. 26-27.
129. Новиков Вл. Диалог. - М.: Современник, 1986. - 270 с.
130. Новиков Вл. Думайте поступками // Октябрь. - 1987. - № 6. - С. 195-196.

131. Новиков Вл. Живая вода (Заметки о языке поэзии Владимира Высоцкого) // Русская речь. - 1988. - N 1. - С. 31-37.
132. Новиков Вл. Живой. К 50-летию со дня рождения Владимира Высоцкого // Октябрь. - 1988. - N 1. - С. 188-196.
133. Новиков Вл. Книга о пародии. - М.: Сов. писатель, 1989. - 544 с.
134. Новиков Вл. Писатель Владимир Высоцкий // Вагант. - 1995. - N 9, 10. - С. 2-3.
135. Новиков Вл. Тренировка духа // Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. - М.: Физкультура и спорт. - 1988. - С. 263-271.
136. Озмитель Е.К. О сатире и юморе. - Л.: Просвещение, 1973. - 192 с.
137. Окуджава Б. Голос поэта // Новое время. - 1987. - N 5, янв.-с. 30-31.
138. Ольбрыхский Д. Поминая Владимира Высоцкого: Пер. спольск. - М.: Вахаазар, 1992. - 96 с.
139. Перевозчиков В. Ощущать вдохновение (Интервью дает Владимир Высоцкий) // Живая жизнь: Сб.- Моск. рабочий, 1988. - С.1-10.
140. Песни неволи: Сб. / Сост. Ю.П. Дианов, А.Д. Мученик, Т.Н. Фабрикова. - Воркута: Рекламно-издательская фирма "Фокс", 1992. - 206 с.
141. Пинский Л. Поэзия Франсуа Вийона // Франсуа Вийон. Стихи. - М.: ГИХЛ, 1963. - С. 5-45.
142. Пинский Л.Е. Юмор // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. - М.: Сов. писатель, 1989. - С. 345-357.
143. Подскальский З. О комедийных выразительных средствах и комических преувеличениях // Искусство кино. - 1954. - N 8. - С. 38-51.

144. Пржиялговская И. И в уши, и в душу: (О языке песен и стихов В. Высоцкого) // Рабоче-крестьянский корреспондент.- 1989.- N 8. - С. 34-38.
145. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. - М.: Искусство, 1976. - 183 с.
146. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. - М.: Правда, 1969. - Т. 1.- 527 с.; Т. 2. - 495 с.; Т. 4. - 478 с.
147. Работать "живьем" // Высоцкий: время, наследие, судьба. - 1992. - N 1. - С. 6-7.
148. Разваков Ф. Жизнь и смерть Владимира Высоцкого. - М.: Альтекс, 1994. - 350 с.
149. Региональная концепция литературного образования (Проект.)// Слобожанщина: Научно-метод. сб. - Вып. 1. - Луганск: ЛПИ, 1994. - С. 3-5.
150. Рубинштейн Н. Народный артист // Нева. - 1990. - N 3. - С. 181-185.
151. Рудник Н.М. Поэзия В.С. Высоцкого и "массовая культура" // Традиции в контексте русской культуры: Сб. статей и материалов. - Часть 2. - Череповец, 1993. - С. 126-130.
152. Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого.- Курск: Изд-во КГПУ, 1995. - 245 с.
153. Рудницкий К.Л. Песни Окуджавы и Высоцкого // Рудницкий К.Л. Любимцы публики. - К.: Мистецтво, 1990. - С. 345-367.
154. Савченко Б.А. Авторская песня. - М.: Изд-во Знание, 1987. - 53 с.
155. Самойлов Д.С. Знакомство с Высоцким // Самойлов Д.С. Избранные произведения: В 2 т. - М.: Худож. лит., 1989. - Т. 2. - С. 296-300.
156. Сарнов Б.М. Тень, ставшая предметом // Советская литературная

- пародия: В 2-х кн. - М.: Книга, 1988. - Т. 1. - С. 5-66.
157. Сахновский-Панкеев В.А. О комедии. - Л.-М.: Искусство, 1964. - 223 с.
158. Сергеев Е. Многоборец // Вопросы литературы. - 1987. - N 4. - С. 103-131.
159. Синявский А., Розанова М. "Для его песен нужна российская почва" // Театр. - 1990. - N 10. - С. 146-148.
160. Скобелев А., Шаулов С. Владимир Высоцкий: навстречу читателю // Подъем. - 1990. - N 2. - С. 229-240.
161. Скобелев А.В., Шаулов С.М. Концепция человека и мира (Этика и эстетика Владимира Высоцкого) // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. - С. 24-25.
162. Скобелев А., Шаулов С. Менестрели наших дней // Литературная Грузия. - 1986. - N 4. - С. 154-169.
163. Словарь литературоведческих терминов / Ред. - составители А. Тимофеев и С. Тураев. - М.: Просвещение, 1974. - 509 с.
164. Смехов В. Живой и только. Воспоминания о Высоцком. - М.: Физкультура и спорт, 1990. - 110 с.
165. Смехов В. Мои товарищи - артисты: Владимир Высоцкий // Аврора. - 1980. - N 5. - С. 91-93.
166. Смехов В. Скрипка Мастера. - М.: Правда, 1988. - С. 91-93.
167. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. - 4-е изд. - М.: Сов. энциклопедия, 1988. - 1600 с.
168. Солженицын А. Один день Ивана Денисовича // Солженицын А.И. Малое собрание сочинений. - М.: ИНКОМ НВ, 1991. - Т. 3: Рассказы. - С. 5-111.
169. Старатель. Еще о Высоцком: Сб. воспоминаний / Сост. А. Крылов, Ю. Тырин. - М.: МГЦ АП, Аргус, 1994. - 400 с.
170. Ткачев П.И. "Сатиры злой звенящая строка...": Природа смеха в

- памфлете. - Минск: Изд-во БГУ, 1980. - 175 с.
171. Токарев Г. Стилистические особенности поэзии Высоцкого: (К вопросу о природе явления) // Индивидуальность авторского стиля в контексте развития литературных форм: Сб. - Алма-Ата, 1986. - С. 57-65.
172. Толстых В.И. В зеркале творчества (Вл. Высоцкий как явление культуры // Смена. - 1986. - N 19, окт. - С. 24-28.
173. Томенчук Л. Если друг оказался вдруг... // Высоцкий: время, наследие, судьба. - 1992. - N 2. - С. 4-5. - N 3. - С.3-4.
174. Томенчук Л. "Их голосам всегда сливаться в такт...": (Слово и музыка в песнях В. Высоцкого) // Музикальная жизнь. - 1988. - N 20, окт. - С. 30-32.
175. Томенчук Л. "Я не люблю насилья и бессилья..." // Музикальная жизнь. - 1992. - N 9/10. - С. 26-28.
176. Три концерта (Записи выступлений В.С. Высоцкого). - Живая жизнь: Сб. - М.: Моск. рабочий, 1988. - С. 269-317.
177. Трифонов Ю. Горестный урок // Высоцкий В.С. Я, конечно, вернусь... - М.: Книга, 1988. - С. 170-173.
178. Трифонова Т. Смех - дело нешуточное // Театр. - 1962. - N 7.- С. 78-87.
179. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Изд-во Наука, 1977. - 574 с.
180. Утевский А.Б. "На Большом Каретном..." - М.: РИД Имидж, 1992. - 143 с.
181. Федь Н.М. Жанры в меняющемся мире. - М.: Сов. Россия, 1989. - 544 с.
182. Федь Н.М. Искусство комедии, или Мир сквозь смех. - М.: Наука, 1978. - 215 с.
183. Фисун Н. Речевые средства выражения авторского сознания в ли-

- рике В.С. Высоцкого (к проблеме иронии) // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 1990. - С. 129-135.
184. Флярковская О. О песенной поэзии Владимира Высоцкого // Театральная жизнь. - 1987. - N 10. - С. 26-27.
185. Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. - Вып. 6. - Тарту, 1973. - С. 490-497.
186. Фрейлих С. Пародия как прием (Пушкин и Эйзенштейн) // Вопросы литературы. - 1991. - N 5, май. - С. 117-142.
187. Фризман Л. Второе рождение // Паперная Э.С., Розенберг А.Г., Финкель А.М. Парнас дыбом: Литературные пародии. - М.: Худож. лит., 1989. - С. 5-12.
188. Чаплыгин А. Владимир Семенович Высоцкий // Подъем (Воронеж). - 1988. - N 1. - С. 220-225.
189. Чупринин С. Вакансия поэта: Владимир Высоцкий и его время: (Размышление после юбилея) // Знамя. - 1988. - N 7. - С. 220-225.
190. Шаулов С. Человек преодолевающий // Поэт Владимир Высоцкий (Материалы первой Всесоюз. науч. конф., посвященной творческому наследию В. Высоцкого) // Подъем (Воронеж). - 1989. - N 1. - С. 205-207.
191. Шафер Н. О так называемых "блестных песнях" Владимира Высоцкого // Музикальная жизнь. - 1989. - N 20, окт. - С. 11-14; N 21, ноябр. - С. 25-27.
192. Шемякин М. "Вспоминай всегда про Бовку...": Михаил Шемякин о Владимире Высоцком. - М.: ИЦ Вагант, 1991. - 30 с.
193. Шилов Л.А. "Магнитофонная литература" // Шилов Л.А. "Я слышал по радио голос Толстого..." - М.: Искусство, 1989.- С.182-205.
194. Шохин К. О трагическом герое и комическом персонаже. - М.:

- Искусство, 1961. - 56 с.
195. Шпилевая Г. "Соавторы" Владимира Высоцкого // Поэт Владимир Высоцкий (Материалы первой Всесоюз. науч. конф., посвященной творческому наследию В. Высоцкого) Подъем (Воронеж). - 1989. - N 1. - С. 215-217.
196. Штейн А. На вершинах мировой литературы. - М.: Худож. лит., 1988. - 319 с.
197. Щербина А.А. Сущность и искусство словесной остроты (карамбура). (К вопросу о специфике языкового мастерства в русской советской комедии). - К.: Изд-во АН УССР, 1958. - 68 с.
198. Эвентов И. Остроумие схватывает противоречие (о некоторых вопросах теории сатиры) // Вопросы литературы. - 1973. - N 6. - С. 116-134.
199. Эвентов И. Смех - признак силы (Заметки о сатире) // Вопросы литературы. - 1962. - N 7. - С. 17-34.
200. Юрьев Р. Механика смешного // Искусство кино. - 1964. - N 1. - С. 93-104.
201. Ярхо В.Н. У истоков европейской комедии. - М.: Наука, 1979. - 174 с.