

В.А. Гавриков

*Циклизация
и контекстность
в поэзии
Владимира Высоцкого*

монография

Брянск

2016

ББК 85.364.1

Г 12

Рецензент:

А.В. Скобелев, кандидат филологических наук.

Г 12 **Гавриков, В.А.**

Циклизация и контекстность в поэзии Владимира Высоцкого. Монография. В.А. Гавриков. – Брянск: 2016. – 108 с.

Монография посвящена как общетеоретическим аспектам циклизации, контекстности, вариантообразования в песенной поэзии, так и их преломлению через призму творческого наследия Высоцкого. Рассматривается концептуализация концерта, соотношение первоначального замысла и импровизационных сдвигов во время выступлений поэта. Речь идёт также о широкой смысловой амплитуде некоторых песен Высоцкого, которые за счёт контекста, интонации, особенностей исполнения могут претерпевать существенные изменения (инвариантообразование).

ББК 85.364.1

© Гавриков В.А., 2016

Содержание

Предисловие	4
1.1. Циклообразующие связи в песенной поэзии	7
1.2. Циклизация у Высоцкого.....	23
1.3. Контекстность У Высоцкого	38
1.4. Подвижность компонентного состава микроциклов	53
1.5. Нелинейный текст в литературе и фольклоре	61
1.6. Вариативность песенной поэзии	66
1.7. Инвариантообразование в песенной поэзии	76
1.8. Вариативность в песенном наследии Высоцкого	88
Библиографический список	96
Фонографический список	106

ПРЕДИСЛОВИЕ

Начну с тривиального: Высоцкий «на бумаге» и Высоцкий «в исполнении» – два неравнозначных художественных феномена. Даже не специалист интуитивно укажет на такое различие, быть может, даже выразит это словами самого поэта: стихи, положенные на музыкальную («ритмическую») основу, «работают сильнее». Чем же так привлекают человека именно исполненные, песенные произведения? Почему слушающих песенную поэзию гораздо больше, чем читающих печатную? В чём отличие звучащего слова от письменного? В своё время я пытался ответить на эти вопросы, в результате чего появилась 600-страничная монография. Работа оказалась общетеоретической, в ней, конечно, нашлось место и Высоцкому, но многое, связанное с исполнительской манерой поэта, не было там отражено. И мне захотелось объединить все свои исследования в этом направлении в единую концепцию.

Настоящая книга – первая часть диалогии об исполнительских аспектах в звучащей поэзии Высоцкого, здесь речь идёт преимущественно о макроконтекстах и вообще об особенностях контекстности в песенном (и не только) наследии артиста. Это попытка через призму Высоцкого-поэта увидеть и Высоцкого-исполнителя.

Сразу обозначу и теоретические рамки своей работы. В последнее время филологи всё чаще обращаются к пограничным и смежным наукам, пытаются работать в междисциплинарном поле. Это очень нужный, но и весьма рискованный синтез: знаю случаи, когда музыковедческие измышления филолога вызывали гневную отповедь собственно музыковедов. Поэтому, рассматривая исполнительскую ипостась Высоцкого, я буду работать в рамках традиционной филологии, не покушаясь на междисциплинарный синтез. Ресурсы литературоведения и лингвистики весьма

многообразны и вполне достаточны для релевантной работы с песенно-поэтическим материалом.

Кроме того, в книге есть несколько параграфов, в которых речь идет о теории песенной поэзии, и тут не важно, откуда примеры – творчество это «рокеров», «бардов», представителей новой российской песенно-поэтической «волны», реперов, шансонье или людей «без прикрепления» – типа Вертинского или Талькова. Причём оказалось, что именно в 90-е – 2000-е те тенденции, которые еще только начинали развиваться у Высоцкого и других представителей авторской песни, получили свое «заострение». То есть я брал наиболее релевантные примеры, наиболее показательные, чтобы увидеть Высоцкого в русле общей тенденции. Иными словами, есть некая песенно-поэтическая парадигма, существующая по четким законам, которые действуют и в «барде», и в роке, и в шансоне... Через призму этих универсалий я стараюсь преломить наследие Высоцкого.

Теперь о тематической амплитуде настоящего исследования. В первой книге я обращаюсь к теме, которая практически до сего дня не исследована: особенности циклизации у Высоцкого. Каждый концерт поэта это специфически концептуализированное единство, где есть микроциклы и особенная драматургия, которая зависит, в том числе, и от реакции зала – непосредственной рецепции. Кроме того, речь пойдет о вариативности звучащих текстов и проблеме «канонического варианта».

Во второй книге я рассмотрю ряд вопросов, связанных со звуковой сущностью песенной лирики Высоцкого. С такими моментами, как неустойчивость «пунктуации» в звучащем тексте, омофония, песенные аллитерации, ассонансы и т.д. Меня будут интересовать различные речевые приёмы: актуализирующие ролевого героя или даже «создающие» его, «сказовость» песенной манеры Высоцкого – речевые примеры народной этимологии. Я буду затрагивать строфику, ритмо- и рифмообразование в песенном наследии поэта – за счёт речевых приёмов. Всё сказанное выше я попытаюсь преломить через проблемы «высоцкой» текстологии. Словом, я постараюсь выяснить, в чём Высоцкий-исполнитель

уникален, а где он находится «в общей колее» песенно-поэтической парадигмы.

Некоторые учёные-высоцковеды, например С.В. Свиридов и Л.Я. Томенчук, некогда настойчиво призывали учитывать звучащую природу поэзии Высоцкого. Однако к сегодняшнему дню исследований в этом направлении всё ещё на удивление мало. Более того, такое впечатление, что исполнительская ипостась всё меньше интересует высоковедов. Я понимаю, что вступаю на «опасную тропу», так как работаю практически «с чистого листа»: внятной традиции изучения исполнительского аспекта в поэзии Высоцкого пока не создано, нет здесь даже общепринятых методологических координат. В такой ситуации моя диалогия наверняка не сможет ответить на все вопросы и залатать все лакуны. И всё-таки нужно двигаться вперёд. Пусть даже и ошибаясь, пусть даже что-то недоговаривая.

1.1. ЦИКЛООБРАЗУЮЩИЕ СВЯЗИ В ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ

В русскоязычной песенной поэзии, на мой взгляд, следует выделить три магистральных течения: авторская песня (50-70 годы XX века), рок-поэзия (70-80 годы XX века), «песенный постмодерн» (90-е XX века – 10-е XXI века). Понимаю, что такие рамки не могут не вызвать сопоров. Не претендуя на «истину в последней инстанции», отмечу, что завершение художественной эпохи не обязательно должно быть связано со смертью людей, «делавших» эту эпоху. «Серебряный век», по общему убеждению, завершился задолго до смерти некоторых ключевых его представителей. То же касается и авторской песни, рубежом для которой я рискну определить 1980 год – момент смерти самого яркого её представителя.

Что касается третьего течения, то его бытие ещё не осмыслено теоретически, но то, что перед нами «что-то третье», для меня очевидно. Чтобы это обосновать, потребуется масштабное исследование, которое, разумеется, не входит в задачи настоящей книги. Скажу лишь одно: в отличие от сакрально ориентированного русского рока, представители этого направления работают уже в иных исторических и идеологических рамках, относясь к авторской песни и рок-поэзии как к отошедшим в историю, классическим, но уже мёртвым традициям. Определяющим здесь становится постмодернистский код – профанность и симулятивность конструируемых художественных миров. Поэтому я и рискнул назвать эту «третью волну» песенным постмодерном.

Что же касается научного изучения первых двух течений, то здесь за последние четверть века сделано весьма много. «Бардоведение» примерно на десятилетие старше «рокологии», однако в некоторых вопросах наука об авторской песне оказалась отстающей. Одним из таких вопросов

является циклизация. И несмотря на большую (по сравнению с авторской песней) ориентированность русского рока на альбомное бытование произведений, это проблема универсальная, выработанные на почве русского рока концепции вполне релевантны и для других песенно-поэтических течений. С данного вопроса и начнём.

За последние полтора десятилетия появилось уже несколько работ¹, чьи авторы пытаются осознать цикл в роке (как правило, речь идет об альбоме), поднявшись до масштабных обобщений. И на определенном этапе у ученых сложилось впечатление, что о циклизации в рок-поэзии сказано если не всё, то основное – базовые методологические «столпы» вбиты. Так, к сожалению, думал и я, но, как теперь мне представляется, ошибался. И дело вот в чём...

Что такое цикл? Я буду его дефинировать не узкоспециально, как это принято в литературоведении (где от цикла отделяются авторские сборники, антологии и т.д.), а шире. Поэтому, говоря наиболее общо, цикл – набор песен, прямо или имплицитно сгруппированный автором.

Не собираясь вмешиваться в решение теоретических вопросов «печатной» циклизации, замечу лишь, что циклообразующих связей выделяется множество. Они обобщены, например, в диссертации О.А. Чехуновой, где среди «цементирующих» цикл признаков называются: «целостность мотивно-образного комплекса, ключевые метафоры, лексические символы (Л.Я. Гинзбург, И.В. Фоменко, М.И. Дарвин), сравнения, фоника и музыкальные способы организации, аллитерации, поэтика заглавий (А.С. Коган, Р.А. Щиглик),

1 Доманский Ю.В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // РРТК Вып. 4. Тверь, 2000. С. 217–232. (Далее при ссылке на сборники «Русская рок-поэзия: текст и контекст» – РРТК). Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // РРТК. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 99–122. Орлицкий Ю.Б. Принципы композиции альбома в англоязычном и русском роке // РРТК Вып. 5. Тверь, 2001. С. 6–11. Прохоров Г.С. Меняется ли сумма от перестановки слагаемых? Принцип циклизации в рок-альбомах // РРТК Вып. 7. Тверь, 2003. С. 45–49. Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // РРТК Вып. 7. Тверь, 2003. С. 13–45. Ступников Д.О. Рок-альбом как продукт серийного мышления // РРТК Вып. 5. Тверь, 2001. С. 36–44.

топосы и архетипы, пространственно-временные отношения (хронотоп) (С.Ф. Нарсулаева), полиритмия, символика цвета (В.А. Скрипкина), автобиографизм (Д.М. Магомедова, Н.А. Богомоллов), композиционное решение цикла (И.В. Фоменко) и т.д.»¹.

Всё это, на мой взгляд, может быть перенесено на «песенную» почву, однако, такое инкорпорирование не позволит понять специфику лирического цикла в песенной поэзии. Кроме того, по моему мнению, большинство указанных циклообразующих связей слишком «размыты» и неконкретны, порой чрезмерно широки. К тому же в «рокологии» прижились не они, поэтому я обращаюсь напрямую к тому пути, что был проделан наукой о роке.

Итак, в 1999 году, рассуждая о возможных тенденциях ее развития, Ю.В. Доманский выдвинул тезис, которому затем суждено будет стать сакраментальным²: «Основным способом бытования рок-культуры является альбом»³. Через год, в статье посвященной циклизации, исследователь

1 Чехунова О.А. Циклическая структура поэтических сборников Георгия Иванова 1930-х годов как отражение экзистенциальной картины мира: дис. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2012. С. 55–56.

2 Особенно категоричен здесь Д.О. Ступников: «Основной способ бытования рок-композиции – альбом, имеющий много общего с лирическим циклом в литературе. Эта мысль, убедительно доказанная Ю.В. Доманским, не подлежит сомнению». Ступников Д.О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре // РРТК Вып. 6. Тверь, 2002. С. 43, в диссертации Д.И. Иванова тезис Ю.В. Доманского дается также в качестве аксиомы: «альбом – это основная форма бытования рока». Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008. С. 63; «Важнейшим аспектом циклизации в рок-поэзии становится альбом». Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. Брянск: Ладомир, 2007. С. 38; похожая мысль звучит в работах Кижеватова Т.Н. Сказка в русском роке: опыт построения типологии // РРТК Вып. 14. Екатеринбург, Тверь. С. 61, Пилоте Ю.Э. Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия. Проблемы типологии: дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2010. С. 202 и др.

3 Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения Ю.В. Доманский // РРТК Вып. 2. Тверь, 1999. С. 33.

логично скорректировал свою мысль: «Одним из основных способов бытия рок-культуры, наряду с концертным исполнением и видеоклипами, является альбом»¹. Но, к сожалению, второе высказывание осталось незамеченным! Поэтому дальнейшие исследования циклизации в роке латентно или эксплицитно пошли по пути «альбомному». Инерция оказалась столь сильна, что седьмой выпуск сборника «Русская рок-поэзия: текст и контекст» оказался практически полностью посвящен исследованию альбомов. А вот концертные циклы были вытеснены из сферы внимания рокологов.

С каких методологических позиций исследовалась песенная циклизация учёными? В статье 1999 года Ю.В. Доманский, ссылаясь на работу И.В. Фоменко, замечает, что «по крайней мере четыре <пятая – полиметрия. – В.Г.> циклообразующих <связи> (заглавие, композиция, пространственно-временные отношения и изотопия) “работают” в альбоме»². Через год этот тезис Ю.В. Доманским будет скрупулезно переложен на рок-материал. При этом ученый сделает оговорку, которой также суждено «уйти в народ»: «мы не будем касаться такой циклообразующей связи, как полиметрия ... это стиховедческий аспект, а рок, как известно, явление синтетическое, и рассмотрение стиховых особенностей невозможно без привлечения музыки...»³. В дальнейшем исследователи вслед за Ю.В. Доманским всячески от полиметрии пытаются «отделаться»: игнорируют ее или прямо⁴, или косвенно – просто не беря в расчет (таких работ подавляющее большинство).

1 Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке ... С. 99.

2 Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения ... С. 34.

3 Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке ... С. 101.

4 Как сделала, например Е.В. Корнеева (ныне – Исаева), оговорив, что полиметрии она касаться не будет. Корнеева Е.В. Способы выражения мироощущения лирического субъекта в альбоме группы «Ночные снайперы» «Детский лепет» // РРТК Вып. 7. Тверь, 2003. С. 162.

Остановимся на каждом из выделенных И.В. Фоменко, принятых Ю.В. Доманским и подхваченных остальными циклообразующих признаках в разрезе цикла песенной поэзии в целом.

Заглавие

Справедливое замечание Ю.В. Доманского об обязательности заглавия в альбоме применительно к песенному циклу не работает. Это касается не только авторской песни, но и рок-искусства. Дело в том, что количество концертов, которые проводит «рокер», на порядок превышает количество им записанных альбомов. За редчайшими исключениями. Так действительно ли «основным способом бытования рок-культуры является альбом»? И как определить: что основное, а что – нет? По степени важности? Но как ее объективировать? Единственный твердый признак здесь – статистика. А она указывает на то, что именно концерт является «основным способом бытования рок-культуры» и тем более – авторской песни (разумеется, концерт, записанный на аудио-, реже – видеоносителе).

Много ли у нас озаглавленных концертов? Нет, чаще всего они получают название, когда издаются по альбомному принципу, пример: концерт-альбом «Аквариума» «Визит в Москву». Редко концерт озаглавляется еще до того, как он сыгран. Так, концертная запись Александра Башлачева, изданная под названием «Чернобыльские бобыли на краю света»¹, предваряется вступлением, видимо, одного из музыкантов группы «Алиса», пытавшихся подыгрывать поэту: «Попросили сказать слово, так сказать, вступительное... небольшое... вот... это вот осколки от группы “Алиса”... <неразб. – В.Г.> помогают Саше, и концерт называется “Чернобыльские бобыли на краю света”». Но это всё – редкие исключения.

Что же получается? Что квазионимом («фантомным названием») концерта является его локативно-темпоральный

1 Башлачев А. Концерт у Д. Винниченко («Чернобыльские бобыли на краю света»). Ленинград, 15 августа 1986.

маркер, например: выступление Высоцкого в доме культуры «Коммуна» 27.03.1980¹? Однако почти такой же маркер нередко присутствует и после опубликованного (на бумаге) стихотворения: написано тогда-то и там-то. Данные сведения очень редко «бумажными» поэтами выносятся в заглавие (как правило, это дата), а значит – этот локативно-темпоральный квазионим концерта не может считаться названием цикла. Итак, в песенной поэзии заглавие должно быть исключено из обязательных признаков цикла. Однако его специфика заключается в том, что, будучи факультативным, оно всегда репрезентует цикл: если есть общее авторское название, обнимающее всю совокупность песен, то перед нами – непременно цикл.

Композиция

Под ней (применительно к печатному лирическому циклу) И.В. Фоменко понимает последовательность текстов, которая «особенно важна, потому что это главный и, в сущности, единственный способ композиционного строения цикла / книги»². То, о чём говорит Ю.В. Доманский в статье 2000 года, является, по сути, не собственно композицией-последовательностью, а разными способами концептуализации песенного цикла. В принципе любой набор песен, даже интенционально бессистемный, будет последовательным, а значит – иметь какую-то свою логику движения смысла от песни к песне. Таким образом, понятие «композиция» очень общо.

Здесь я вижу два подхода к решению вопроса: узкий и широкий. Первый, которого, как мне показалось, придерживается и Ю.В. Доманский, заключается в следующем: циклом является то, что имеет какие-то концептуализирующие маркеры (тематическое единство, антитеза частей, субъектная общность и т.д.). По крайней мере, именно на них останавливается Ю.В. Доманский.

Второй подход – широкий: цикл это авторский или авторизованный набор песен. Такая позиция мне кажется бо-

1 Высоцкий В. Концерт в ДК «Коммуна». Москва, 27 марта 1980.

2 Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984. С. 37.

лее приемлемой, потому что концептуализация – «вещь» слишком неуловимая. Предположим, что некий автор на конкретном концерте исполнил максимально неконцептуальный набор песен, будет ли это означать, что перед нами не цикл? Не будет – если автор своей волей соединил песни в некий набор – он создал цикл, а насколько связи внутри него ослаблены – уже не так важно: их не может не быть в принципе. В этом смысле, на наш взгляд, по ложному пути пошел Д.О. Ступников, разделивший все рок-альбомы (а в эту концепцию, соответственно, могли бы уложиться и концерты) на серийные и циклизированные. Первые обозначаются также невнятным термином «антициклизация». Для отличия одних от других предлагаются такие зыбкие основания, как: «заглавие выполняет функцию безликой маркировки», «песни расположены в произвольном порядке» (а что есть «не-произвольный порядок?»), «присутствует либо монотонное, либо трудно обосновываемое повторение одного и того же мотива, либо полная эклектика» (повторение мотива – не концептуализирующий ли фактор?)...

Итак, я считаю, что некая подборка песен – концерт или альбом – будет считаться циклом, если он выстроен в соответствии с авторской волей (автором в данном случае может выступать как конкретный поющий поэт, так и музыкальный коллектив). Есть ли видимые исследователю концептуализирующие факторы, или он их не нашел – всё равно речь идет о цикле. Таким образом, к слову «композиция», вынесенному в название этой подглавки, нужно добавить определение «авторская или авторизованная»; то есть композиция есть заданная автором последовательность песен. Что касается авторизованности, то в структуру концерта может быть инкорпорирован какой-то первично неинтенциональный элемент, например, на «Последнем концерте»¹ Башлачева третьей по счету должна была стать, судя по всему, «Ржавая вода», однако по ходу музыкального проигрыша из зала слышится реплика «про Абсолютного вахтера», после чего певец меняет мелодию и исполняет требуемую песню. Раз

1 Башлачев А. Концерт у М. Тимашевой («Последний концерт»). Москва, 29 января 1988.

Башлачев согласился с внедрением незапланированного элемента в структуру концерта, значит – тем самым – он его авторизовал. Или структура концерта была изначально непринципиальна для автора.

Изотопия

Многое из того, что было сказано выше, относится и к изотопии. Да, она нередко присутствует в песенном цикле, но ведь ее можно и не обнаружить (особенно – если захотеть). Причем в связи с особенностями песенной поэзии именно здесь изотопия гораздо более ослаблена, чем в поэзии печатной. И если альбом всё-таки тяготеет к лирическому циклу в его традиционном, «бумажном» понимании, то концерт – дело совсем другое. Он строится по другим законам, нередко не предполагающим изотопической концептуализации. Это может быть набор «хитов», «срез» всего творчества, свежие песни и т.д. Кстати, и альбом в принципе может быть просто подборкой недавно написанных композиций (объединенных только временем создания), о чём, кстати, упомянул и Ю.В. Доманский в своей статье 2000 года¹. Поэтому данный фактор может считаться факультативным, иногда присутствующим в циклах песенной поэзии, а иногда – трудно выявляемым. Его я предлагаю считать одним из видов концептуализации.

Пространственно-временной континуум

По замечанию И.В. Фоменко (цитирую по работе Ю.В. Доманского), «всё многообразие конкретных отношений между стихотворениями сведется в конечном счете к трем основным разновидностям: единство события, обусловливающее соотносимость стихотворений; вариации на тему; со-противопоставленность»².

Пространственно-временной континуум это вообще то, что интерполировать на «песенную почву» без серьезных оговорок нельзя. Каков же пространственно-временной кон-

1 Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке ... С. 99.

2 Фоменко И.В. Лирический цикл: Становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 54.

тинуум «бумажного» цикла? В первую очередь он – умозритель, в известной степени – абстрактен. То есть этот континуум не связан с реальными локативно-темпоральными характеристиками – местом написания каждого из стихов, временем (конечно, и тут есть исключения, но их можно считать игнорируемой погрешностью). Перед читателем – условные пространство и время, слушатель же концерта пребывает, если речь идет о непосредственном присутствии, в конкретном (историческом, а не художественном) времени. Тот же, кто слушает концерт на фонограмме, каждый раз возвращается в конкретную точку на оси истории, которая также придает хронотопу константность. То есть конкретные исполнения некоторых песен, объединенные в концерт – независимо от времени и количества прослушиваний – каждый раз отправляют реципиента в одну и ту же дату, как бы возобновляя реальный пространственно-временной континуум в его первоначальности. Излишне говорить, что художественный текст песенного цикла, так же как и печатного, может образовывать и свое художественное пространство-время. Поэтому говоря «пространственно-временной континуум песенного цикла», мы лишь порождаем терминологическую полисемию.

Действительно, пространственно-временной континуум должен быть включен в число обязательных признаков цикла (циклообразующих связей) в песенной поэзии, однако речь должна идти о реальном, историческом пространстве-времени. Дело в том, что как изданный концерт, так и альбом – это продукт записи, во-первых, произведенный в сравнительно небольшой отрезок времени (от нескольких десятков минут до нескольких месяцев); во-вторых, в конкретном месте (концертный зал, квартира, студия звукозаписи...). Конечно, и здесь могут быть свои исключения. Например, у Шемякина Высоцкий записывался несколько лет, и здесь циклообразующую роль играет единство места записи. Иногда в альбом может быть записан на нескольких студиях. Так, песенный цикл «Русское поле экспериментов» «Гражданской обороны» записан в двух местах, как написано во вкладке: на «точке АукцЫона» и в «ГрОб-студии». Здесь циклообразующим становится общность заглавия, а

также относительное единство времени записи (июль-август 1989 года). Единственным исключением может быть сборка типа антологии, куда автором помещаются записи, сделанные в разное время и в разных местах. Например, в 2012 году у «Аквариума» вышла антология «Воздухоплавание в Компании Сфинксов», где собраны записи 1997-2012 годов.

Умозрительное пространство-время есть тоже один из способов концептуализации. Более того, я не вижу существенных отличий между изотопией и заимствованными у И.В. Фоменко «вариациями на тему», поэтому, на мой взгляд, художественный пространственно-временной континуум должен быть сведен к «единству события». Что в приложении к песенному циклу должно быть названо сюжетностью или событийностью. Например, альбом «Восставший из ада»¹ группы «Сектор газа» открывается композицией «Дембельская»: ролевой герой едет в поезде и размышляет о своей дальнейшей послеармейской жизни. Важным моментом песни, связующим «Дембельскую» со следующим треком, является фраза: «И пройдемся под луною / Рядом с будущей женою...». Вторая песня, соответственно, – «Свадьба»; третья – «Рога», посвященная уже семейной жизни ролевого героя. В центре четвертой песни («Сельский туалет») – по-раблезиански «трагическая» смерть жены персонажа, погибшей под обломками туалета. Так в сюжет входят загробные мотивы, которые далее развиваются...

Таким образом, исторический пространственно-временной континуум и художественный хронотоп должны быть четко разделены, второй из них – один из множества способов концептуализации. И не более того.

Полиметрия

Незаслуженно забытый фактор. В песенной поэзии в подавляющем большинстве случаев мы видим различие метрической организации входящих в цикл песен. Здесь я, конечно, говорю о текстах в их лингвистическом понимании, то есть перенесенных на бумагу с фонограммы. Хотя я с

1 Сектор газа. Восставшие из ада, 2000.

трудом представляю, как сделать при помощи музыкальных или даже речевых модуляций, например, из ямба хорей. Это весьма затруднительно, не говоря уже о превращении двухсложника в трехсложник. А уж чтобы с десятков полиметрических песен вогнать в единую жесткую структуру – об этом и речи быть не может. У меня в одной из книг есть примеры артикуляционной метризации изначально метрически негармонизированного печатного текста¹, но это происходит так редко, что может быть списано в погрешность. И чтобы уже совсем избежать всяческих придирок, можно написать не просто «полиметрия», а «полиметрия графически эксплицированного артикуляционно-вербального комплекса».

В общем-то, цикл в редких случаях бывает мономеричным (венок сонетов), но это стоит вывести за скобки общего правила. Тем более – в песенной поэзии.

Стоит особо подчеркнуть, что полиметрией может обладать не только цикл, но и какое-то конкретное произведение. Поэтому полиметрия не может быть названа фактором, стопроцентно свидетельствующим о возникновении цикла.

Самостоятельность входящих в цикл произведений

Из всех предлагаемых учеными признаков цикла именно этот мне показался достаточно важным. Кажется, первой его назвала Л.Е. Ляпина². Конечно, точно отразить и объективировать эту «самостоятельность» – дело непростое. Пауза между песнями цикла, конечно, наиболее твердый «опознавательный знак», однако не стопроцентный: внутри произведений также могут быть паузы. Второе – смысловые границы текста: всё-таки отграниченность одной песни от другой, если следить за логикой движения мысли,

1 Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск, 2011. С. 386–394.

2 Ляпина Л.Е. Проблема целостности лирического цикла Л.Е. Ляпина // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977.

почти всегда видна. Третье – особенности метроритма, которые также могут дифференцировать два разных произведения. Четвертое – название, данное в паратексте и т.д. Ну и последняя – публикация текстов песен, где разделение на произведения очевидно.

А теперь можно уже и подойти к рабочему определению нашего ключевого понятия, поскольку без хотя бы общего понимания сущности песенного цикла двигаться дальше невозможно. Итак, в качестве рабочей дефиниции цикла в песенной поэзии можно предложить следующее: это организованная автором совокупность автономных полиметрических текстов, имеющая пространственно-временную общность при манифестации.

Одним из ключевых слов здесь является лексема «текстов». Перед нами именно конкретный текст, понимаемый как записанный на аудио- или видеоноситель полисубтекстуальный (как правило, музыкально-артикуляционный) комплекс. Проще говоря, текст есть конкретная фонограмма или видеозапись в противоположность произведению, которое оказывается совокупностью этих текстов-манифестаций. Не будем же мы называть отдельным произведением каждое исполнение «Песни о друге»? При этом каждый раз, когда Высоцкий пел ее, он создавал новый уникальный музыкально-артикуляционный текст.

Однако я не отказываюсь здесь от теоретического аппарата, разработанного для традиционного («бумажного») цикла. Ведь в случае с Высоцким перед нами два типа лирических циклов: песенный (его мы описали) и печатный (традиционный для литературоведения как науки о графически эксплицированном тексте¹). Например, сугубо печатным

1 Известно, что фольклористика, изучающая не только словесную, но и музыкальную, хореографическую, драматическую составляющие устного народного творчества, иногда рассматривается как отрасль литературоведения. В данном же случае я вывожу фольклористику «за скобки» рассуждений. При таком подходе «Литература есть жизнь человеческого сознания в семиотических формах художественного письма <выделено мной. – В.Г.>». Теория литературы: В 2 тт. М., 2004. Т. 1. Тюпа В.И. Теория художественного дискурса. С. 93.

является триптих «Из дорожного дневника»¹. А есть циклы, которые подпадают сразу под оба типа. Например, диалогия «Два письма» является и песенным микроциклом (когда полисубтекстуальные тексты произведений идут друг за другом в программе конкретного концерта), и традиционным печатным (когда они помещены в сборник стихов).

Выводы

На данный момент худо-бедно, но заложены теоретические основы для исследования рок-альбома – во всём массиве рок-песенности выбрано только одно из явлений. Ладно, если оно анализируется «в себе», так ведь появляются уже работы², пытающиеся «узким» инструментарием, то есть «рок-альбомным», взять «широкое», то есть концерты, которые, как мы говорили, превосходят альбомы как минимум количественно (кроме того, альбом имманентно аудиален, а вот концерт – всё-таки тяготеет к видеовизуализации, театральности). Таким образом, современной науке о песенной поэзии следует, наконец, подняться до обобщений на уровне всей парадигмы.

На мой взгляд, все признаки цикла в песенной поэзии нужно разделить по двум основаниям: свидетельствующие / не свидетельствующие о возникновении цикла, обязательные / факультативные признаки (циклообразующие связи).

Если бы сборники, подобные «аквариумному» «Воздухоплаванию в Компании Сфинксов», были более частотны, то пункт 2 (таблица 2) обязательных факторов следовало бы

1 «Что касается цикла “Из дорожного дневника”, то он как раз представляет собой собственно литературный (эти стихи не стали песнями) лирический цикл, составленный автором для печати». Кулагин А.В. У истоков авторской песни. Сб. статей. Коломна, 2010. С. 101.

2 Язвикова Е.Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: К постановке проблемы Е.Г. Язвикова // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. тр. Самара: изд-во СГУ, 2006. Статья, на наш взгляд, является переложением на творческое наследие В. Высоцкого идей Ю.В. Доманского (который, в свою очередь, использует инструментарий И.В. Фоменко).

переместить в правый столбец. Кроме того, зыбкой кажется концептуализация, которую – при большом желании – в том или ином виде можно найти абсолютно в любом цикле.

Таблица 1

Факторы, твердо свидетельствующие о возникновении цикла	Факторы, косвенно указывающие на возникновение цикла
1. Заглавие	1. Концептуализация – концептуальное расположение песен / частей – изотопия – сюжетность – связи на уровне субъектной структуры – ...
2. Авторская или авторизованная композиция	2. Полиметрия
3. Исторический пространственно-временной континуум	3. Самостоятельность (автономность) входящих в цикл произведений

Таблица 2

Факторы, обязательно присущие циклу	Факторы, факультативно присущие циклу
1. Авторская или авторизованная композиция	1. Заглавие
2. Исторический пространственно-временной континуум	2. Концептуализация
3. Полиметрия	
4. Самостоятельность входящих в цикл произведений	

В завершение бегло укажу на возможные типы циклов.

Макроцикл:

Объединение двух и более циклов. Например, два «Единчества» Ю. Шевчука, два концерта, объединенных общностью времени-места.

Цикл, в который вошло несколько десятков песен и нередко имеющих подразделы. Например, у Высоцкого есть ряд исполнений песен, изданных под названием «Записи Михаила Шемякина»¹.

Цикл:

Концерт.

Альбом (магнитоальбом, пластинка, оптический диск и т.д.). Как правило, отличается от концерта наличием заглавия. Обычно альбом состоит из 10-20 песен. Конечно, есть и исключения: альбом «Звуков Му» «Великое молчание вагона метро» содержит 36 композиций, но почти все они очень коротки, половина треков – меньше минуты, и общее звучание – менее часа. Поэтому перед нами – всё-таки цикл, а не макро-.

Цикл имплицитный («несобранный»). Очень редкий тип. Таковым может быть названа подборка песен, создававшихся, например, для какого-то фильма, спектакля и т.п., но в итоге (как правило, волею цензуры), туда не вошедших. Опять же – при подобном сборе «несобранных» должны

¹ Я долго пытался узнать, является ли авторской концептуализация «циклов» на шемякинских записях, либо же кто-то сгруппировал эти сборки «вместо Высоцкого», и здесь нет авторской воли. Твёрдо узнать мне это не удалось, а ответ, как оказалось, лежал на поверхности: в первом концептуализированном наборе песен есть, скажем так, неудачный дубль, где Высоцкий забыл слова одной из песен. То, что это не вырезано, говорит о невмешательстве со стороны в структуру «цикла». А перед последней по счёту песней в первой части Высоцкий говорит: «Последняя песня серии “Поколение”». Эти два фактора свидетельствуют, что, во-первых, порядок композиций, вероятно, не нарушен; во-вторых, что запись не подвергалась «цензуре» и дана со всеми авторскими «помарками». Таким образом, больше оснований считать, что перед нами всё-таки сгруппированный автором макроцикл, где каждая из семи частей имеет явные следы авторской циклизации (что, конечно, тема для отдельного исследования).

быть чёткие доказательства того, что здесь присутствует авторская воля, а не концептуализирующий произвол кого-то стороннего.

Микроцикл:

Микроцикл концертный. Это ряд песен, жестко связанных тематически и спетых друг за другом. Например, «Триптих» Башлачева, посвященный Высоцкому. Песни этого микроцикла никогда не пелись отдельно друг от друга.

Попурри. Смешение двух и более песен в одну. Егор Летов иногда сращивал песни «Как в мясной избушке помирала душа» и «Русское поле экспериментов» в нечто третье.

Микроцикл имплицитный. Песни, в него входящие, далеко не всегда могли петься вместе, но их тематическое единство было столь определенно обозначено, что сомнений в их родственности не может возникнуть. Например, два «Пригородных блюза» Майка Науменко.

1.2. ЦИКЛИЗАЦИЯ У ВЫСОЦКОГО

История изучения

Вопросы общего характера, связанные с циклизацией у Высоцкого, впервые подробно были рассмотрены в диссертации Н.М. Рудник¹, а также ее монографии². Этой теме посвящена глава 2 «В поисках гармонии: проблема цикла»³. Исследовательница придерживается «контекстного определения цикла», то есть циклом является, согласно определению Л.Я. Гинзбург, «определенный сознательно организованный контекст, состоящий из ряда самостоятельных произведений и характеризующийся специфической художественной целостностью»⁴. И далее добавляется важная мысль об авторизованности цикла, выстроенности его согласно авторской интенции: «Авторский цикл – это сознательно сформированный поэтом лирический ансамбль»⁵. На пятидесяти страницах главы есть немало общетеоретических рассуждений, но связаны они прежде всего с тематической типологией и эволюцией циклов у Высоцкого. В названиях параграфов фигурируют выделенные Н.М. Рудник тематические сообщества циклов: «циклы балладного облика», видоизменяющиеся от «цикла-комедии» к «циклу-трагедии» (параграф 2.2.1.), а также «циклы поэмообразной структуры» (2.2.2.).

1 Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.

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

3 Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого: дис. ... С. 94-142.

4 Там же. С. 98-99

5 Там же. С. 99

Сходным вопросам посвящен параграф 3.3. («Проблема циклизации») из третьей главы диссертации Е.Г. Шевякова¹. В общем соглашаясь с концепцией Н.М. Рудник, исследователь спорит с ней в частности, предлагая свое видение эволюции песенного цикла у Высоцкого (в тематическом разрезе). Диссертант фокусирует свое внимание на «циклах героического характера», показывая, как видоизменялась циклизация (а ее он понимает максимально широко) у артиста. В итоге «высшей формой цикла в поэзии Высоцкого является авторский цикл с поэмообразным сюжетом – это героический балладный цикл “Стрелы Робин Гуда” и трагифарсовый цикл “История болезни”»².

Таким образом, в фокусе двух рассмотренных работ – тематическая эволюция циклов. То есть оба диссертанта рассмотрели лишь один из множества аспектов теории цикла у Высоцкого. Разница только в том, что Н.М. Рудник исследовала преимущественно песенные диптихи, а Е.Г. Шевяков брал более широкий материал, включив в сферу рассмотрения еще и циклы, создававшиеся для кино, печатный триптих «Из дорожного дневника». Последнему, кстати, посвящена статья А.В. Кулагина³, вошедшая потом в книгу «У истоков авторской песни»⁴. Автор здесь упоминает и еще одну работу, связанную с этим триптихом, вышедшую за рубежом⁵.

Очень скудны работы, посвященные циклам песен, которые создавались для фильмов⁶, а также вышедшим как

1 Шевяков Е.Г. Героическое в поэзии В.С. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2006. С. 156-185.

2 Там же. С. 184-185.

3 Кулагин А.В. Европейский лирический цикл: Историч. и сравнит. изучение: Материалы междунар. науч. конф. Москва Переделкино, 15-17 нояб. 2001 г. : Сб. науч. тр. М., 2003.

4 Кулагин А.В. У истоков авторской песни ...

5 Донцу Н.Ф. Особенности интимизации повествования в эссе В.С. Высоцкого «Из дорожного дневника» // Актуальные проблемы современной филологии: Сб. науч. тр. Бэлць [Бельцы], 2001.

6 Кастрель Д.И. Баллады из первоисточника. Цикл к «Бегству мистера Мак-Кинли» // МВ. Вып. 3. Т. 1. М., 1999. (Далее при ссылке на сборники «Мир Высоцкого: Исследования и материалы» – МВ.) Шевя-

пластинки¹. Чаще исследователи обращались к песенным «сборкам», как правило, дилогиям. Хотя и здесь работ не так много. Более других интересовал ученых диптих «Очи чёрные», которому посвящены работы А.В. Скобелева², С.А. Манскова³ (на его труд указал Ю.В. Доманский⁴), Е.Г. Язвиковой⁵, Ю.В. Доманского, который рассматривает «особенности циклообразования в дилогиях Высоцкого «Очи чёрные» и «Охота на волков» как с учётом некоторых универсальных циклообразующих связей, так и через оригинальные жанровые особенности, характерные только для микроциклов»⁶. Дилогия «Охота на волков» посвящена статье Е.Г. Язвиковой⁷. Вероятно, я назвал не все труды, но в целом ситуация понятна: теоретически и типологически вопрос «циклизация у Высоцкого» оказался исследованным весьма скудно.

Отдельно стоит сказать о работе Е.Г. Язвиковой⁸, являющейся, по сути, единственной, где делается попытка рассмотреть цикл Высоцкого (в данном случае – концерт) в общетеоретическом ключе. К этой работе я еще вернусь.

ков Е.Г. «Баллада о любви» и «Баллада о борьбе» как коррелятивные художественные единства // МВ. Вып. 5. М., 2001.

1 Ковалева Т.В. Концепция рифмы в песенном цикле «Алиса в Стране Чудес» // МВ. Вып. 3. Т. 2. М., 1999.

2 Скобелев А.В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // МВ. Вып. 3. Т. 2. М., 1999.

3 Мансков С.А. «Грязь» и «очищение» в поэзии Владимира Высоцкого // Studia Litteraria Polono-Slavica. [№] 4. Warszawa, 1999.

4 Доманский Ю.В. Жанровые особенности дилогии в поэзии В.С. Высоцкого // МВ. Вып. 5. М., 2001. С. 336.

5 Язвикова Е.Г. Особенности единства дилогии «Очи чёрные» // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы Третьей междунар. науч. конф. Москва, 17-20 марта 2003 г. : Сб. науч. тр. М., 2003.

6 Доманский Ю.В. Жанровые особенности дилогии в поэзии В.С. Высоцкого ... С. 337.

7 Язвикова Е.Г. Циклообразующая роль архетипа волка в дилогии «Охота на волков» // МВ. Вып. 5. М., 2001.

8 Язвикова Е.Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла ...

Тематические серии

Что же исследователи называли циклом у Высоцкого? Предлагаю читателю небольшой «дайджест», чтобы показать, насколько разные мнения существуют на этот счет. Остановимся на тематически сходных наборах песен, которые исследователи упорно называют «циклами».

Иногда этим термином называют весьма обширные массивы слабо связанных друг с другом песен. Например: «Высоцкий отмечал ключевые песни “автобиографического” цикла (т.е. группы песен, автобиографическая основа которых наиболее явно ощутима)»¹. «Автобиографичность» настолько зыбкий критерий, что сгруппировать на этом основании «несобранный цикл», на наш взгляд, не представляется возможным.

Очень «пространным» выглядит и следующее определение: «В песне “Маски”, написанной в 1971 году и явившейся, на наш взгляд, программным произведением сатирического цикла, мы встречаемся с карнавалом обществ»².

«Циклом» может быть названа совокупность текстов Высоцкого, объединенных типом лирического субъекта: «В цикле стихотворений, где субъектом речи является лирический герой, чаще создается метафорическая, символически обобщенная ситуация»³. Это определение цикла еще шире: лирический герой (если здесь имеется в виду ролевой герой) присутствует в огромном количестве произведений Высоцкого, эта совокупность вряд ли может подпасть под любую из дефиниций цикла.

Что касается более узких тематических «циклов», то исследователями предложено их столько, что это могло бы стать темой отдельного крупного исследования. Остановим-

1 Томенчук Л.Я. О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 155-156.

2 Намакштанская И.Е., Романова Е.В., Кутлер Н.А. «Человеческая комедия» в поэтике Высоцкого // МВ. Вып. 3. Т. 2. М., 1999. С. 253.

3 Воронова М.В. Стилистические средства маркировки лирического и ролевых героев В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Воронеж, 1990. С. 122.

ся лишь на некоторых. Например, «его <Высоцкого. – В.Г.> лирический герой сменяет “маски кроликов, слонов и алко-голиков”, выступает “от имени” (циклы военных, романти-ческих, блатных, бытовых, сказочных, пиратских, баллад-ных, сатирических песен)»¹.

Роберто Ф. Венкьярутти говорит о том, что итальянские литературоведы выделили темы «хулиганства», войны и спорта. Он же, «продолжая рассматривать стихотворения Высоцкого в подобном ключе», приходит к выводу, «что можно выделить также циклы (темы) искусства, любви, алко-голя и свободы»².

Е.И. Жукова отмечает: «Еще два цикла, хотя и не опреде-ленных поэтом как нечто цельное, – фантастические песни и сказки»³. Ей вторят О.Ю. Шилина («Интерес поэта к этой теме выразился в цикле “фантастических” произведений – “В далеком созвездии Тау Кита”, “Песня космических него-дьяв”, “Каждому хочется малость погреться”»⁴) и С.В. Сви-ридов, рассуждая о «сказочном цикле», указывает, что сюда входят: «Сказка о несчастных сказочных персонажах», «От скучных шабашей...», «Лукоморья больше нет» и другие⁵.

Если говорить не о группах, а об одиночных темати-ческих «циклах», то бессчетное их множество рассыпано по трудам высокоцковедов, написанных в разное время. Так, Д.Н. Курилов⁶ упоминает о «цикле блатных песен». О «песнях

1 Терехина В.Н. Экспрессия или экспрессионизм? // МВ. Вып. 3. Т. 1. М., 1999. С. 55.

2 Венкьярутти Р.Ф. Владимир Высоцкий: «хулиганские» песни // Мир Высоцкого: Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 2. М., 1999. С. 370.

3 Жукова Е.И. Рифма и строфика поэзии В.С. Высоцкого и их выразительные функции: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. Режим доступа: <http://vv.mediaplanet.ru/dissertations/Zhukova-Dissertatsiya/002/002/.text>

4 Шилина О.Ю. Поэзия Владимира Высоцкого Нравственно-пси-хологический аспект: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. С. 29.

5 Свиридов С.В. Звуковой жест в поэтике Высоцкого // МВ. Вып. 4. М., 2000. С. 175.

6 Курилов Д.Н. Авторская песня как жанр русской поэзии совет-ской эпохи (60-е 70-е гг.) дис. ... канд. филол. наук М., 1999. Режим

“военного” цикла» можно найти упоминание в первом фундаментальном научном труде о поэтике Высоцкого, принадлежащем перу А.В. Скобелева и С.М. Шаулова¹. Еще пример: «Границы темы легко определимы. Песни легко объединяются в цикл, что осознает и сам автор, называя их “мои песни о войне”, “цикл военных песен”»². Есть свидетельства о наличии у Высоцкого «китайского цикла»³, «цикла стихотворений о душевнобольных»⁴ и т.д.

Иногда с включением произведения в тот или иной «цикл» можно поспорить. Например, «Диалог у телевизора», по мнению Л.В. Кац, принадлежит «“циркового” циклу»⁵. Однако с тем же основанием можно его включить в «гендерный цикл», где ведется диалог между субъектом «он» и субъектом «она» – вспомним «Два письма». А можно «Диалог...» приписать к «алкогольному циклу»: подобных примет там предостаточно (и грузин, хлебавший бензин; и, вероятно, нетрезвый товарищ Сатюков; и друзья, которые «не в бологии»; антракт и магазин...).

Всю эту «неразбериху» наглядно демонстрирует путаница в названиях «циклов». Так, Л.Я. Томенчук определенный пласт произведений называет то «“горным” циклом»⁶, то – через три страницы – «“альпинистским” циклом»⁷. Криминальный или хулиганский «цикл» исследователи часто называют «блатным», о «так называемом “блатном цикле”»

доступа: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=2301

1 Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. Воронеж, 1991.

2 Уварова С.В. Сопоставительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы // МВ. Вып. 3. Т. 1. М., 1999. С. 279.

3 Ананичев А.С. «...Не ради зубоскальства, а ради преображения» // МВ. Вып. 3. Т. 2. М., 1999. С. 260.

4 Руссова С.Н. Автор и текст у Владимира Высоцкого // МВ. Вып. 3. Т. 1. М., 1999. С. 229.

5 Кац Л.В. О семантической структуре временной модели поэтических текстов Высоцкого // МВ. Вып. 3. Т. 2. М., 1999.

6 Томенчук Л. Высоцкий и его песни: приподнимем занавес за краешек. Днепропетровск, 2003. С. 78.

7 Там же. С. 81.

говорит, например, Т.В. Сафарова¹. А.-И. Жебровска упоминает о «раннем “дворовом” цикле»², что, вероятно, одно и то же.

Заметим, что почти всегда, упоминая о «цикле» в его тематическом понимании, ученые не оговариваются: автономизирован ли этот набор песен Высоцким или же перед нами условное, неавторское сведение «одинаковых» песен в единое «сообщество». Изредка разве что может проскользнуть слово «несобранный»: «В творчестве Высоцкого можно выделить “несобранный” цикл песен-сказок, написанных в разное время, которые уже по самому авторскому определению, вынесенному в заглавие, подключаются к фольклорной традиции. К ним можно отнести такие песни, как: “Про черта”, “Песня про дикого вепря”, “Песня-сказка о нечисти”, “Песня-сказка про джинна”, “Лукоморья больше нет...”, “Сказка о несчастных сказочных персонажах”, “Странная сказка” и многие другие»³. Но все ли массивы с виду похожих текстов можно назвать «несобранными циклами»? И какие критерии «собираения» этих «несобранных»? Эту терминологическую путаницу заметил (чуть ли не единственный!) Е.Г. Шевяков, который в диссертации оговаривает, что «понятия “блатной цикл”, “военный цикл” в настоящей диссертации употребляются в широком смысле как группы произведений, связанных общей тематикой и мотивами. Данный параграф посвящен рассмотрению авторских циклов»⁴. Странно, что исследователь ограничился тем, что лишь указал на проблему, но не решил ее, продолжая называть циклами и сходные тематически, и объединенные автором в дилогии, трилогии и прочие -логии «союзы» произведений. А ведь терминологической полисемии быть не должно.

1 Сафарова Т.В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2002. С. 106.

2 Жебровска А.-И. Отражение феномена Высоцкого в советских литературно-критических источниках (60–80-е годы) // МВ. Вып. 1. М., 1997. С. 258.

3 Сафарова Т.В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого ... С. 80.

4 Шевяков Е.Г. Героическое в поэзии В. С. Высоцкого ... С. 159.

Да, сам Высоцкий нередко говорит о «циклах песен», имея в виду тематически схожие группы произведений. Однако он ведь не ученый, в его задачи не входило точно дефинировать эти «наборы» сходных текстов – он старался быть понятным слушателю. Кстати, поэт нередко использовал и другое слово: «серия». Забавно, что исследователи не желают идти за логикой автора, так удачно с точки зрения терминологии отделившего тематические группы от собственно циклов, и упорно продолжают именовать серии «циклами» (курсив в цитате – мой. – В.Г.): «Цикл спортивных песен в основе своей сложился в начале 1970-х гг., хотя несколько очень известных произведений (таких, как “Песня о сентиментальном боксере”, “Песня о конькобежце на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную”, “Песня про правого инсайда”) были написаны в 1966-1967 гг. Может быть и так, что популярность этих песен и натолкнула Высоцкого на идею целого цикла, о которой он говорил на выступлениях: “Я задумал написать такую большую серию спортивных песен...”»¹. Конечно, я не настаиваю на том, что эта совокупность тематически схожих произведений должна называться непременно «серией», но в качестве рабочего термина это наименование вполне подойдет.

Классификация циклов

В свете всего сказанного перед исследователями циклизации у Высоцкого стоят два основных вопроса: о границе между циклами и «нециклами», а также о классификации внутри циклических образований. Если о первом вопросе я бегло уже сказал, то второй, напрямую с ним связанный, остался пока на периферии. О нём и пойдет речь ниже.

Итак, циклами, по моему убеждению, не являются тематические серии, «собранные» исследователями. Однако они могут становиться песенными циклами внутри конкретного концерта: если Высоцкий каким-то образом их объединил (например, спев блоком, без пауз или «закольцевав» через

¹ Жукова Е.И. Рифма и строфика поэзии В.С. Высоцкого и их выразительные функции...

своеобразное «предисловие», в котором поэт оговаривает, что дальше последует такой-то цикл...). В целом же у Высоцкого, на мой взгляд, можно выделить все те концептуализированные структуры, о которых речь шла в общетеоретических параграфах.

Макроцикл. У Высоцкого таких прижизненных (а значит – авторизованных) сборников почти нет. Разве что можно было бы назвать сборку, записанную в разное время у Михаила Шемякина в Париже (на ней мы уже останавливались выше), а также «Алису в стране чудес» – пластика всё-таки двойная. Кроме того, под определение «макроцикла» могут попасть некоторые случаи, когда Высоцкий в одном месте с небольшой временной разницей давал серию концертов. Хотя, если и вовсе отказаться от выделения у поэта «макроциклов» (оставить только циклы и микроциклы), теоретическое высокоцковедение мало что потеряет.

Цикл. Разумеется, в первую очередь здесь необходимо упомянуть концерты. То, что они являются песенным циклом в моей дефиниции, данной выше, не представляет сомнений. В таком случае можно поспорить с Е.Г. Шевяковым, который отмечает: «Обширных циклов, включающих по несколько произведений, в поэзии Высоцкого немного. Большинство из них, к тому же, написаны для кинофильмов и спектаклей, что в определенной мере ставит под сомнение авторскую принадлежность композиции этих циклов. В этой связи следует отметить, что баллады к кинофильму “Бегство мистера Мак-Кинли” писались Высоцким по прозаическому подстрочнику режиссера М. Швейцера...»¹. На самом деле «обширных циклов» или собственно циклов благодаря концертному бытованию большинства произведений Высоцкого очень и очень много. Каждый концерт – выстроенный авторской волей концептуальный замысел, что я ещё покажу впоследствии.

Раз уж речь зашла о сборках для кинолент, то «несобранные» циклы я бы искал именно в этой сфере. «Несобранной» может быть названа подборка песен, создававшихся,

1 Шевяков Е.Г. Героическое в поэзии В. С. Высоцкого ... С. 159.

например, для фильма «Иван да Марья»: Высоцким было написано полтора десятка произведений. Вот еще пример «несобранного»: «Вообще песни, написанные Высоцким для фильма кинофильма С. Говорухина “Вертикаль”, можно рассматривать как цикл, в котором реализован метасюжет...»¹.

Всё-таки я склоняюсь к тому, что если определенный набор песен писался для конкретного фильма или спектакля, то – «собранный» он или «не собранный», сделанный сугубо по авторскому замыслу или по чужому подстрочнику – такое сообщество произведений имеет все основания, чтобы называться циклом. Здесь можно упомянуть и цикл песен для спектакля «Необычайные приключения на волжском пароходе», массив текстов, заказанный режиссером С. Тарасовым для фильма «Стрелы Робин Гуда», а также драматургом Э. Володарским для спектакля «Звезды для лейтенанта»... Подробнее об этом – см. исследование О.Ю. Шилиной².

Определенный конгломерат песенных циклов у Высоцкого составляют – назовем их привычным рок-искусству термином – альбомы. Вот что отмечают знатоки: «При жизни Высоцкого было выпущено всего 6 миньонов (выходили с 1968 по 1975 год). Каждая из пластинок содержала не больше четырех песен. В 1978 году также был выпущен экспортный диск-гигант, в который вошли песни, записанные в разные годы на “Мелодии”, но так и не изданные. Начиная с 1974 года, вышли четыре дискоспектакля с участием Высоцкого, в том числе в 1976 году был выпущен двойной альбом “Алиса в Стране чудес” (отдельно издали ещё и миньон “Алиса в Стране чудес. Песни из музыкальной сказки”)³. Конечно, в каждом конкретном случае нужно разбираться, была ли санкционирована автором такая подборка, либо же она возникла как-то иначе – например, по указке «сверху».

1 Свиридов С.В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. С. 105.

2 Шилина О.Ю. Поэзия Владимира Высоцкого Нравственно-психологический аспект ... С. 37-38.

3 http://www.vsvysotsky.ru/work_5.php

Микроцикл. В начале параграфа я уже писал о некоторых работах, посвященных диптихам и триптихам (дилогиям и трилогиям). Поэтому возвращаться к этому не буду. Скажу лишь, что у ученых нет единства в понимании статуса этих двух- и трехчастных образований. Кто-то их называет циклами, кто-то – минициклами, кто-то – микроциклами. Покажу это на некоторых примерах.

Двух- или трехчастный цикл: «Вот еще один “больной” Высоцкого – герой цикла из трех стихотворений»¹; «...цикл “Очи черные”. Написанный в 1974 году, этот цикл включает два стихотворения – “Погоня” и “Старый дом” (варианты названий: “Дорога” и “Дом”)»².

Т.В. Сафарова говорит о «миницикле “Два письма”, стихотворения которого озаглавлены как “Письмо на выставку” и “Письмо с выставки”»³; «Одним из циклических жанровых образований в творчестве Владимира Высоцкого является дилогия. Например, “Честь шахматной короны” (1972), “Две песни об одном воздушном бое” (1968), “Москва – Одесса” и “Через десять лет” (1968–1979), “Очи чёрные” (1974). В поэзии дилогия может быть рассмотрена как миницикл»⁴.

Микроциклам посвящены работы Ю.В. Доманского, который так называет дилогии и трилогии (см., например, статью «Жанровые особенности дилогии в поэзии В.С. Высоцкого»⁵). А иногда исследователи и вовсе в рамках одной работы свободно переходят между терминами «цикл» и «микроцикл». Так, в статье «Конец охоты: Модель, мотивы, текст» С.В. Свиридов говорит о «цикле из двух песен об охо-

1 Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // МВ. М., 1998. С. 89.

2 Шилина О.Ю. Поэзия Владимира Высоцкого Нравственно-психологический аспект ... С. 149.

3 Сафарова Т.В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого ... С. 55.

4 Язвикова Е.Г. Циклообразующая роль архетипа волка в дилогии «Охота на волков» ... С. 345.

5 Доманский Ю.В. Жанровые особенности дилогии в поэзии В.С. Высоцкого ... С. 335.

те на волков», а потом – об «авторском решении соединить две «Охоты» в микроцикл»¹.

Научному сообществу, занимающемуся проблемами песенной поэзии, следует договориться. Мне ближе позиция Ю.В. Доманского: микроцикл (не миницикл!) это диптих или триптих. Но возражения принимаются.

Попурри. Высоцкий нередко соединял несколько композиций в единое, поющее без пауз целое. Это своеобразное единство складывалось из тематически сходных песен, причем такая «нарезка» могла состоять из полнотекстовых манифестаций не крупных песен и из фрагментов произведений с достаточной протяженностью. По сути, перед нами нечто среднее между микроциклом и сингулярной песней, поэтому попури, как мне кажется, следует выделить в отдельную группу.

Некоторые замечания

В завершение хотелось бы остановиться на нескольких любопытных вопросах песенной циклизации у Высоцкого. Первый из них связан с процессом, противоположным циклообразованию. Я назвал его «дециклизация», и он связан, во-первых, с размежеванием, расщеплением «собранных» циклов, во-вторых, с подвижностью их компонентного состава.

Исследователи уже обратили внимание, что, например, две «Охоты на волков» при видимой взаимной «циклизованности» обнаруживают и явные следы намеренного «расподобления». Категорично это сформулировал Д.И. Кастрель, приводя множество доводов в пользу того, что единство «Охот» только видимое. Исследователь резюмирует: «Последний вопрос хотелось бы нанести по пункту полного согласия в том, что перед нами диалогия: вот если в двух произведениях разные персонажи действуют в разных ситуациях – это диалогия? Мы не путаемся в терминах? Может быть, тут связь свободнее – например, по принципу “А вот ещё был

1 Свиридов С.В. Конец охоты: Модель, мотивы, текст // МВ. Вып. 6. М., 2002. С. 113.

случай...». По такому принципу сложен, к примеру, “Декамерон” – безусловно цикл. Но надо согласиться, что двучленность – слишком малое пространство для реализации столь крепкой связи (диалогия) при столь отдалённом созвучии (про охоту)»¹. В некоторой степени с Д.И. Кастрелем соглашается С.В. Свиридов: «“Охота” 1968-го и “Охота” 1978-го оказались слишком различными и по характеру героя, и по выраженным в них авторскому сознанию и системе ценностей, чтобы быть спетыми на одной сцене, одним голосом, под одну гитару»².

А вот мне бы хотелось отметить, что как минимум те же циклические связи (а они, безусловно, есть), что установлены между «Охотами», могут быть обнаружены между первой «Охотой» и произведением «Прошла пора вступлений и прелюдий...». Например, на записи, сделанной у Петра Леонидовича Капицы³, шестнадцатой по счету песней стала – по первой строчке – «Рвусь из сил и из всех сухожилий...», а семнадцатой Высоцкий спел «Прошла пора вступлений и прелюдий...». Вот он – реализованный в рамках конкретной записи микроцикл, объединенный не стандартными связями, а особой межпесенной сюжетностью. О связи охот со «Вступлениями и прелюдиями» говорилось неоднократно, а вот о том, что из-за подвижности компонентного состава перед нами вариативный цикл (или цикл и метацикл, если представить, что третья песня «надстраивается» над связкой двух других) – об этом сведений я не припомню. То же можно сказать и в отношении диптиха «Очи чёрные» (см. параграф 1.4. настоящей главы). К «Погоне», например, вполне «цепляются» «Кони привередливые», обозначаются очевидные связи и с произведением «Я из дела ушёл»...

Нестабильность компонентного состава циклов встречается у Высоцкого относительно часто. Да и вообще специфическая черта песенной поэзии – при множественности

1 Кастрель Д.И. Волк ещё тот // МВ. Вып. 6. М., 2002. С. 111-112.

2 Свиридов С.В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого ... С. 191.

3 Высоцкий В. Концерт у П.Л. Капицы, Москва, Воробьёвское шоссе. 23 декабря 1971.

манифестаций произведения – «подвижность контекста», в который они могут быть включены: «Делимость корпуса текстов на разные циклы и способность одного и того же текста включаться в разные циклы – это еще один способ реализации синтеза устности и письменной художественно-текстовой традиции»¹. Тематически одинаковые циклы могут образовываться путем рекомбинации песен, то есть иметь подвижный компонентный состав. Например, у Высоцкого на одном из концертов² друг за другом следуют: «Поездка в город», «Горизонт», «Дорожная история», «Песня автозавистника». При переходе к пятой песне цикла – «Чужой колее» – следует реплика: «Это тоже такая автодорожная песня». Примечательно, что на другом концерте³, Высоцкий поет блоком те же: «Песню автозавистника», «Чужую колею» и «Поездку в город», при этом из микроцикла выпадают «Горизонт» (вторая позиция в ранее рассмотренном микроцикле) и «Дорожная история» (третья позиция). Получается, что внутри большого цикла (концерта) могут образовываться маленькие циклы, а внутри последних в принципе могут скрываться и микроциклы. Получается своеобразная «матрешка» или – если назвать этот процесс терминологичнее – метациклизация. Конечно, не всегда так просто расцезь концерт на циклы, и приведенные выше примеры, быть может, не самые удачные (они тяготеют к тематической серийности), однако я хотел показать возможности циклообразования у Высоцкого.

Отношения цикла и метацикла могут быть более замысловатыми, если подключить широкие контексты: «Первичными внетекстовыми структурами по отношению к рассматриваемым песням <“Баллада о Любви” и “Баллада о борьбе”. – В.Г.> выступают, во-первых, весь песенный цикл “Стрелы Робин Гуда” и, во-вторых, одноименный кинофильм. Но эти внетекстовые структуры, в свою очередь, являются художе-

1 Кац Л.В. О некоторых социокультурных и социолингвистических аспектах языка В.С. Высоцкого // МВ. Вып. 5. М., 2001. С. 156.

2 Высоцкий В. Концерт в ДК «Коммуна». Москва, 27 марта 1980.

3 Высоцкий В. Концерт в клубе «Импульс» НИИ ЭВМ, Северодонецк, 25 января 1978.

ственными единствами более высокого порядка, чем интересующие нас песни»¹.

Подводя итоги, можно отметить, что циклизация у Высоцкого – вопрос ещё малоизученный и требующий серьёзного погружения в материал. Смею надеяться, что высказанное выше позволит приблизиться к пониманию циклизации у Высоцкого, ведь данный аспект составляет крупную лакуну в изучении наследия поэта. Мне даже порой кажется, что на сегодня это самое крупное «белое пятно» на карте высококоведения.

1 Шевяков Е.Г. «Баллада о любви» и «Баллада о борьбе» как коррелятивные художественные единства ... С. 321.

1.3. КОНТЕКСТНОСТЬ У ВЫСОЦКОГО

О контекстности

Судя по всему, в висоцковедении до сих пор так и не появилось статьи, где бы речь шла о драматургии конкретного концерта Высоцкого. Были попытки работать с паратекстами, то есть с прозаическими вставками во время выступлений, но такие исследования далеки от целостного рассмотрения концепции концерта в его текстуальной полноте.

Подобное пренебрежение к концерту Высоцкого как к художественному целому тем удивительнее, что практически всё песенно-фонограммное творчество поэта вписано в тот или иной концертный контекст. Была попытка рассмотреть концерт Высоцкого через концепцию И.В. Фоменко о лирическом цикле, эта работа принадлежит перу Е.Г. Язвиковой¹. Однако здесь речь идет вообще о концертах, эта работа в большей степени теоретическая, почти не касающаяся конкретных проявлений циклообразующих связей. Иными словами, как единство рассматривается не некий концерт, а концерт вообще. И этот труд, пожалуй, всё, что сделано в этой сфере, если не брать некоторых моих статей, которые включены в данную монографию.

В этой связи мне кажется, что двигаться к обобщениям на уровне всей поэтики Высоцкого было бы не очень верно, игнорируя концерт как специфическое, самостоятельное явление. Мне удалось найти лишь одно высказывание на эту тему: «Естественный контекст песни Высоцкого – авторский концерт, авторская пластинка, до известной степени – фильм, для которого написана песня»². Конечно, помимо указанного есть и записи вне концертов – песни могли воз-

1 Язвикова Е.Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла ...

2 Томенчук Л.Я. «А истины передают изустно» ... С. 46.

никать и фиксироваться в самых разнообразных контекстах, и всё же правило остаётся правилом: домашний и публичный концерты – две основные формы бытования песенной лирики Высоцкого.

По сути, мегатекст Высоцкого, его поэтика как раз и складывается из таких структурных «кирпичей», как концерты. Конечно, у поэта немало и «бумажных» стихотворений, но основу поэтики составляют всё-таки исполняемые песни, а они полноценно «живут» только в формате фонограмм, то есть в контексте межпесенных сцепок той или иной записи.

Сегодня мы, ученые, почти ничего не знаем о том, какие процессы «протекают» внутри конкретных концертов Высоцкого: как выстраивается и по ходу исполнения меняется замысел, как песни «притягиваются» друг к другу, образуя ситуативные микроциклы, как Высоцкий лавирует на стыке текста и паратекста.

Поразительно, но за четверть века висоцковедение так всерьез и не задалось вопросом об имманентных свойствах материала, говоря конкретнее – о синтагматике таких единиц, как концерты. А вообще бы, на мой взгляд, следовало создать целую отрасль внутри нашей науки, занимающуюся циклизацией или шире – контекстностью авторской песни и шире – песенной поэзии. Каковы же отношения между ситуативно объединёнными произведениями? Как обогащаются смыслы от соположения текстов? В какие синтагмы они могут включаться? В скольких ситуативных (концертных) микроциклах может существовать песня? Вопросы можно задавать и задавать.

Попробуем же подступиться к пониманию контекстности у Высоцкого на материале фонограмм двух выступлений в Ростове-на-Дону 8 и 9 октября 1975 года. Первый концерт прошёл в Ростовской областной санитарно-эпидемиологической станции¹.

1 Высоцкий В. Концерт в Ростовской областной санитарно-эпидемиологической станции, 8 октября 1975 // http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0400--/0478/o_spisok.html

Концерт №1. Вступительная прозаическая часть

Её Высоцкий начинает с реплики, относящейся к месту его пребывания – всё-таки санэпидстанция: «Меня совершенно поразило, что вот эта организация может закрыть любой ресторан в любой момент. Тут я был просто подавлен и восхищён».

Очень остроумно обыграл поэт локализацию места выступления, после чего идут фразы о «концертности» данной встречи. Высоцкий говорит: «понимаю всё равно прекрасно, что люди пришли за песнями, и поэтому это будет немножечко лишнее, делать сегодня такую небольшую лекцию».

И всё-таки после второго блока вступительной части следуют не песни, а довольно долгий экскурс в другие творческие ипостаси Высоцкого. Третий блок можно назвать «таганским»: поэт рассказывает о своём театре, о роли Гамлета, о тяжёлом театральном занавесе, который нельзя было привезти в Ростов-на-Дону, о своей роли Лопухина в «Вишнёвом саде».

Четвёртый прозаический блок посвящен съёмкам фильма «Арап Петра Великого». Вначале поэт жалуется на то, что десять часов без толку просидел «на натуре», так как съёмки были из рук вон плохо организованы. Здесь артист либо пытается установить контакт с аудиторией, показать, что он такой же живой человек, со своими проблемами, либо просто накипело. Думается, что перед нами тонкая игра «в своих», попытка установить с залом, по выражению Высоцкого, «домашние» отношения, создать ауру доверительности. Здесь же поэт рассказывает о фильме, о его пушкинских истоках, о споре, возникшем на съёмочной площадке: должен ли быть герой негром или «желтоватеньким».

Пятый блок касается очень острой проблемы для Высоцкого – кинематографической цензуры. Теперь всем известно, как запрещали и самого поэта, и его песни, как мучительно приходилось «пробивать» ту или иную композицию, чтобы она попала в киноленту. Но Высоцкий стремится не обострять, понимает, что за каждым его словом со сцены,

возможно, следит «личность в штатском». И он, как мне кажется, с горькой иронией, говорит следующую фразу: «Хотя мы предполагали сначала, что я там буду петь, в этом кино. Но так уж я чего-то тут последнее время подумал, думаю, ну что ж я везде пою? Так что надо разграничить. Пусть я пою отдельно, играю в театре отдельно, снимаюсь в кино отдельно». Далее речь идёт – вот же парадокс! – о тех шести балладах, что Высоцкий написал для фильма «Робин Гуд» (и где же здесь указанная выше «отдельность»?). Поэт отмечает: «Петь я их буду, наверное, сам вместе с “Песнярами”».

От баллад к «Робину Гуду» поэт ассоциативно переходит к балладам для фильма «Бегство мистера Мак-Кинли». Это шестой прозаический блок. И здесь Высоцкий уже не «политкорректен», словно накипевшее прорывается наружу: «Они сделали большую рекламу этому и написали, что я там играю чуть ли не главную роль и что я там пою все баллады. Это враньё. Я там ничего не играю, потому что полностью вырезан. Там вместо девяти баллад осталось полторы, и те где-то там, на заднем плане». Обратим внимание на фразу «полностью вырезан». Как её сопоставить с тем, что было сказано немного выше: мол, я сам решил не петь для фильмов... Что это – указание на истинную причину такого решения? Или прямо на сцене в поэте происходит борьба между одним «Я», которое пытается не обострять отношения с властью, и другим, которое наоборот стремится если не к конфронтации, то, по крайней мере, не хочет безгласно терпеть притеснения?

Седьмой блок. Высоцкий не без юмора открывает слушателям секреты своей творческой кухни: «Песни я пишу ночью, поэтому бужу соседей. Но они уже привыкли, и налаживают магнитофоны, через окна записывают». Эта микросценка могла бы вполне стать поводом к очередной шуточной песне. Затем поэт в очередной раз говорит о том, что по стране гуляет много записей «под Высоцкого», хотя и от них поэт, по примеру Пушкина, не отказывается: «Бог с ним. Люди разберут, что моё, что не моё». Потом Высоцкий настойчиво развивает тезис о том, что «авторская песня – это отдельный вид искусства». Артист не согласен, что она – «второсортна»: за рубежом авторская песня «считается выс-

шим сортом», «это отдельный жанр, никакого отношения не имеющий к жанру эстрадной песни».

Восьмой блок – анонс «пресс-конференции»: «Если вас что-то заинтересует, я с удовольствием отвечу на ваши вопросы». Потом, как обычно, оговаривается, что не следует лезть в его личную жизнь, он ведь не интересуется, сколько раз был женат кто-то из зрителей. После этого Высоцкий говорит: «А сейчас я прямо начну, если позволите». Но, опять вопреки сказанному, продолжает говорить, а не петь.

Девятый блок. Открывается словами о военных песнях, потом – по ассоциации – переходит к теме надоедливых «магнитофончиков», которые мешают выступать. И лишь после этого артист начинает петь, тем самым опровергнув тезис, высказанный в самом начале, о том, что он не будет «делать такую небольшую лекцию». Как видим, «лекция» всё-таки состоялась.

Концерт №1. Песенная часть

Начинается всё с песни «Всю войну под завязку я все к дому тянулся...», после чего следует реплика «ещё одна военная песня», которой оказывается «Я вам мозги не пудрю...».

Затем Высоцкий отмечает: «Так, ну что ж, теперь, пожалуй, перейдём немножечко поближе сюда...», эта фраза явно маркирует смену тематики, а значит, завершение военного микроцикла. Показательна фраза поэта, предваряющая эту далеко не шуточную песню: «Я потом буду перемежать с шутками, так что и поулыбаемся». То есть Высоцкий понимает, что три серьёзных песни выдержать непросто, однако просит аудиторию «потерпеть», анонсируя скорое «облегчение» тематики. Поэтому «Я не люблю» имеет очень интересное положение в структуре концерта: с одной стороны, она явно «отстёгнута» от двух военных песен, с другой – имеет с этим ситуативным диптихом некоторую связь, которая будет оборвана с появлением шуточных вещей. Таким образом, первый блок я всё-таки сделаю двучленным, со встроенным военным диптихом.

Потом артист поёт микроцикл лёгких спортивных песен, которые предваряются сообщением о том, что поэт плани-

рует создать «большую программу из спортивных песен», по количеству видов спорта в «Спортлото». Высоцкий исполняет: «Вход глубокий, руки шире...», «Что случилось? Почему кричат?», «Я бегу, бегу, топчу, скользя...», соединяя их в цикл в том числе посредством паратекстов (например: «ещё одна спортивная песня»). Блок два.

Третий блок состоит из одной песни – это протяжённая и непростая для восприятия «Баллада о детстве» (сам артист подчёркивает: «Она длинная, приготовьтесь. Но я её люблю, поэтому уж вы потерпите, да?»).

Четвёртый блок – две песни, каждая из которых предваряется авторским определением «шуточная»: «Кто верит в Магомета, кто – в Аллаха, кто – в Исуca...», «Я счас взорвусь, как триста тонн тротила...».

Пятый блок тоже очевиден при «межевании»: «Послушайте одну дорожную песню. Так что я сейчас спою серию дорожных песен, песен вроде бы о дороге». Далее исполняются «Я вышел ростом и лицом...», «Произошел необъяснимый катаклизм...», «Чтоб не было следов – повсюду подмели...».

Шестой блок – снова шуточный, причём ещё и телевизионный: «Жертва телевиденья», «Диалог у телевизора».

В конце Высоцкий говорит о том, что не поёт «на бис», что даже перевыполнил план на сегодняшний концерт... И – очень интересный момент (если речь, конечно, идёт о ростовском зрителе): «Я думаю, что это будет, к сожалению, единственная встреча, потому что времени нету совсем». Но оказывается, что уже завтра у Высоцкого снова будет выступление, о котором я буду говорить ниже.

Концерт №1. Структура и связующие «скрепы»

Итак, концерт делится на две разноформатных части: прозаическую и песенную. Первая состоит из порядка десяти тематических блоков, которые можно объединить в следующую структуру:

- Локализация и жанровая преамбула;
- Рассказ о Театре на Таганке;

- Рассказ о кино, о песнях для кино;
- Об авторской песне и своем творческом кредо.

Песенная часть:

- 3 серьёзных (диптих военных + «Я не люблю»);
- 3 спортивных шуточных;
- 1 «Баллада о детстве», серьёзная;
- 2 шуточных;
- 3 автодорожных (серьёзные, вторая – скорее шуточная);
- 2 телевизионных шуточных.

Во второй части выступления мы видим явную «аритмию»: перемежение серьёзных вещей и лёгких, шуточных. В начале идёт «зарядка», заканчивается концерт – смеховой «разрядкой». Заметна явная «нарезка» концерта на тематические серии – ситуативные микроциклы, которые скрепляются в том числе и авторскими комментариями.

Концерт №2. Вступительная прозаическая часть

Второй концерт состоялся 9 октября 1975 года в спортзале завода «Гранит»¹. Высоцкий начинает с того, что сразу задает жанр выступления: это не творческая встреча, а именно концерт. Поэтому он говорит, что мог бы рассказывать о работе в театре и кино, но не станет этого делать: «вы пришли за песнями, а не за какими-то там рассказами». Таким образом, начало концерта – своеобразная жанровая преамбула, задающая некие рамки слушательского восприятия.

Тем не менее, несмотря на это высказывание, Высоцкий, как будет показано ниже, всё-таки достаточное время уделил театру и кино, что свидетельствует о спонтанности этого блока. То есть изначально артист хотел почти сразу перейти к песням, но увлекся, тем самым изменив вероятный первоначальный замысел.

Заметим, что у Высоцкого иногда в качестве жанрообразующей выступает первая песня: нередко поэт «врывался»

¹ Высоцкий В. Концерт в Ростове-на-Дону в спортзале завода «Гранит», 9 октября 1975 // <http://vv.uka.ru>

на концерт и «с порога» без всяких «вступлений и прелюдий» пел какую-нибудь бодрую, «разогревающую» песню. Часто это была композиция «От границы мы землю вертели назад...».

Далее в нашем концерте следует фраза: «Если вас интересует, в конце нашей встречи с вами я отвечу на вопросы». То есть Высоцкий указывает на то, что мероприятие будет проходить в двухчастном формате, где часть №2 – своеобразная «пресс-конференция». Это высказывание важно тем, что оно показывает степень авторской «энтропии» при выстраивании концепции выступления. Я имею в виду то, что некоторые события, произошедшие во время концерта, заметно повлияли на его жанровую природу: второй части не было. Почему Высоцкий не стал устраивать «пресс-конференцию» (которая, к слову, была обещана и не состоялась и днём ранее)? Возможно, тому виной поведение зрителей (дважды по ходу выступления артисту приходилось делать замечание «лазающим людям», например: «Хватит лазить там. Ну чего вы там лазаете? Ну, сядьте да сидите!»). Конечно, есть вероятность, что часть в формате «вопрос – ответ» просто не попала на фонограмму. Однако завершающие слова всё-таки свидетельствуют об обратном: «Вот. Если я приеду ещё раз сюда в Ростов по каким-то делам, я к вам с удовольствием приеду. Вот и всё. Ещё раз вам спасибо».

Любопытно, что даже свои межпесенные комментарии Высоцкий рассматривает как элементы общего замысла. После фразы о вопросах, он отмечает, что во время «пресс-конференции» надеется на интерес к своему творчеству, а не к личной жизни. А далее следует сегментирующая выступление фраза: «сделав такое глубокомысленное вступление, я сразу к делу».

Удивительно, но «делом» оказывается не само песенное наследие, а повествование о театре и далее – кино, беседы о которых, как мы помним, быть не должно. Итак, второй композиционный блок концерта: рассказ о Театре на Таганке. Тут явная заготовка, вероятно, «обкатанная» на других выступлениях. Артист пытается привлечь интерес слушателей, тех из них, кто еще не знает о таганском театре, к гастролям

коллектива в Ростове-на-Дону. Рассказывает очень красочно, завлекательно – о декорациях, костюмах, ярких зрительских впечатлениях и т.д. А потом как бы сам себя одёргивает: «Вот жалко, что вы все не сможете побывать на спектаклях»: немногим ранее Высоцкий говорил о том, что билет и в Ростове-на-Дону, и в Москве на «таганцев» достать трудно.

Потом идет третий смысловой блок, вероятно, экспромт – по ассоциации с театральной тематикой Высоцкий переходит к наболевшему: «мы находимся на хозрасчёте, мы должны сами ... себя обеспечивать, сами зарабатывать. Поэтому мы должны играть сорок спектаклей в месяц для того, чтобы сами себя окупать». И, как бы опомнившись (мол, сказал нечто лишнее), оговаривается: «Вот я так предполагал, что я сегодня буду мало разговаривать, потому что... ну, это можно очень долго про театр говорить ... лучше отдельно сделать такую встречу, чтобы я рассказал о театре». Тем не менее остановиться он не может: следует рассказ о «Гамлете», «Вишневом саде». Получается, Высоцкий борется сам с собой, точнее – со своей установкой, озвученной в начале, а значит, демонстрирует, во-первых, очертания первоначального замысла, во-вторых, обнажает импровизационные вставки (или «как бы импровизационные»).

Следующий блок прозаического вступления – рассказ о кино, о съемках фильма «Арап Петра Великого».

Потом следует первый шаг в направлении собственно цели сегодняшнего концерта: речь переводится к сути самой авторской песни. Этот фрагмент можно назвать своеобразным метавысказыванием о специфике авторской песни как своеобразного литературно-музыкального явления. И если предыдущие фрагменты являются паратекстами, то есть текстами «около текста», то данный блок уже тяготеет к понятию «метатекст». Итак, Высоцкий о своих и подобных песнях отзывается следующим образом: «Мне кажется, что это отдельный вид искусства». Далее следует еще одно важное высказывание: «это у меня никакое не хобби совсем». И потом он поднимает ряд тем, связанных с творчеством: говорит о своей кропотливой работе над песнями, о том, что другой певец не справится с их исполнением и т.д.

Затем Высоцкий делает второй шаг по направлению к цели сегодняшнего выступления, предваряя последний сегмент своей большой преамбулы характерной фразой: «Теперь я хочу начать». И... артист снова «сваливается» в «повествование»: рассказывает о своих военных песнях, делая ряд обобщений на уровне всего творчества: «меня интересуют люди в крайней ситуации ... Я люблю, когда они находятся на грани решения, в каждый следующий момент могут заглянуть в лицо смерти». И только после всего этого следует первая песня.

Концерт №2. Песенная часть

Начальная композиция – «Всю войну под завязку я все к дому тянулся...». А за ней идет тоже военная «Я вам мозги не пудрю...». Таким образом, Высоцкий создает на уровне концерта ситуативный микроцикл, паратекстовый маркер такого соединения – фраза: «Ещё одна военная песня».

Понимая, что несколько трагических композиций подряд потребуют от слушателей слишком большого эмоционального напряжения, артист переходит к более легкому материалу. Что и оговаривает в паратексте: «Ну, я так думаю, что немножко юмора». Но перед «облегченным» сегментом следует, по собственному высказыванию Высоцкого, «маленькое предисловие». Он говорит, что «задумал написать целую серию спортивных песен». Завершая разговор о них, Высоцкий позволяет себе, вероятно, локативно-импровизационный фрагмент: «Начну я, посвящая тем товарищам, которые на “шведских стенках” сидят. Спою песню вам, которая называется “Утренняя гимнастика”» (здесь поэт иронично «уколот» мешавших ему «лазающих людей»?). Затем идет композиция «Я бегу, бегу, топчу, скользя...». Следом – еще одна спортивная песня, связанная с шахматами. Ее Высоцкий предваряет такими словами: «Сейчас в моде многосерийные фильмы, а песен многосерийных нету. И поэтому я решил написать многосерийную песню “Про честь шахматной короны”». Потом следует, по выражению Высоцкого, «вторая серия» этой песни: «Только прилетели – сразу сели...». Обратим внимание, что в концертном сегмен-

те из четырех песен четко проявляется диалогия о шахматах. Очень важный момент: перед нами «матрёшка»: цикл – «полуцикл» (4 песни) – микроцикл (2 песни).

Смену циклического образования Высоцкий обозначает фразой: «Сейчас совсем другого сорта песня». И далее следует «Я не люблю фатального исхода...». Обратим внимание, что Высоцкий как бы возвращается к «серьезной тематике».

Потом исполняется «Я вышел ростом и лицом...». Хотя артист и говорит, что сам не знает: «шутка это или не шутка», песня всё-таки кажется далекой от «смеховой» тематики. После этого идет характерное высказывание: «А вторая песня – шуточная песня дорожная. Называется “Песня автозавистника”». Это очень любопытный со структурной точки зрения момент: фраза о том, что «это вторая песня» ярко маркирует появление еще одного концертного микроцикла. При этом песня названа «шуточной и дорожной». А вот следующая – по словам Высоцкого, – просто «шуточная» («Милицейский протокол»). Получается сцепка двух диптихов: «дорожная серьезная» + «дорожная шуточная» и «дорожная шуточная» + «шуточная». Или это триптих с несвязанными между собой напрямую первым и третьим компонентами?

Далее – опять смена «валентности»: переход к композиции «Был шторм – канаты рвали кожу с рук...».

Следующая песня – «Сколько слухов наши уши поражает...», которая предваряется фразой: «Ну что же, я вам грозил в самом начале спеть песенку о слухах, вот, послушайте её». Это тоже связывающий всю структуру концерта компонент. Дело в том, что в первом нашем «прозаическом» блоке Высоцкий бегло оговаривается о том, что, по слухам, циркулирующим в народе, он воевал, сидел и т.д. И вот теперь та оговорка «всплывает» в другом месте концерта.

К «Слухам» Высоцкий «привязывает» следующую далее композицию «Я самый непьющий из всех мужиков» такими словами: «Еще одна шуточная песенка».

Следующий как бы импровизационный ход – артист замечает: «Я знаю, что в Ростове много альпинистов. Ко мне приходили ребята». И потом поет, по собственному выражению, песню «Расстрелянное горное эхо».

Далее следует еще одно важное структурное высказывание, связанное, вероятно, с тем, что люди невнимательно слушали серьезную песню, ожидая более легких, «хитовых» композиций: «Вот всё-таки вас нельзя баловать шуточными песнями. Вы сразу так... А как серьезная песня – уже трудно воспринимать». Потом идет некоторое количество высказываний по этой же теме, а следом Высоцкий как бы сдаётся: «Послушайте ещё шутку. Она называется “Посещение Музы, или Песенка плагиатора”». Можно предположить, что и здесь планировался микроцикл – на сей раз альпинистской тематики, однако, увидев, что зал не готов, артист переходит к тому, что ждут слушатели – к развлекательным вещам. Косвенным подтверждением нашей гипотезы служит то, что Высоцкий четко рассчитал время своего выступления, в одном месте он оговаривается, что у него еще 20 минут. Значит, опущенная альпинистская песня дала Высоцкому возможность добавить к первоначальному списку одну композицию? И действительно: по просьбам из зала он исполнит еще одну вещь, оговорившись, что на бис никогда не поет и на данной площадке сделал небольшое исключение. Эта песня – известный залу «Диалог у телевизора», предваряющийся словами: «Вот то, что вы просили там сзади так настойчиво».

Концерт №2. Структура и связующие «скрепы»

Подведем некоторые итоги. Начнем с сегментирования первой прозаической части. Условно ее можно разделить на следующие блоки:

- Жанровая преамбула;
- Рассказ о Театре на Таганке;
- Рассказ о кино;
- Об авторской песне и своем творческом кредо.

Песни концерта можно объединить в следующие блоки:

- 2 военных;
- 4 (2+2) спортивных (состоит из двух «просто» спортивных и шахматного диптиха);

- 1 условно говоря, автобиографическая песня («Я не люблю...»);
- 3 (дорожная – шуточная дорожная – шуточная);
- 1 «экстремальная» («Был шторм...»);
- 2 шуточные;
- 1 «экстремальная» («В тиши перевала...»);
- 2 шуточные.

Обратим внимание, что далеко не всегда то, что у нас объединено в микроцикл, может быть названо им с полным основанием. Например, объединение двух шуточных только на основании их «смеховой валентности» может показаться малообоснованным. Однако Высоцкий сам – через паратекст – устанавливает эти связи («еще одна шуточная песня»), так что игнорировать авторскую волю, как мне кажется, было бы упущением.

Таким образом, межпесенные связи могут быть как стабильными и жесткими (две «шахматных песни», или даже, как говорит Высоцкий, «две серии», то есть части одной песни), так и слабыми – на основании всё той же «смеховой валентности».

Обратим внимание на «межпесенный ритм» концерта, его своеобразную «кардиограмму», используя деление предложенное самим Высоцким: шуточная песня – серьезная:

- Серьезный блок (2);
- Шуточный (4);
- Серьезный (1);
- Шуточный: даже в большей степени «серьезно-шуточный», так как «Я вышел ростом и лицом» – всё-таки далеко не «смеховая» песня (1+2);
- Серьезный (1);
- Шуточный (2);
- Серьезный (1);
- Шуточный (2).

Обратим внимание, что шуточные песни идут блоками из 2-4 вещей, а вот серьезные только вначале – две подряд. Правда, на стыке третьего и четвертого блока появляется со-

прикосновение двух серьезных вещей, и если предположить, что Высоцкий хотел прицепить к предпоследней альпинистской еще одну такую же, то в структуре концерта было бы три крупных сегмента серьезных песен: в начале, середине и конце. Однако из-за поведения зрителей поэт вынужден был закончить выступление на «веселой ноте», так что весь основной «серьезный акцент» ушел в первую часть. С другой стороны, как бы импровизация с «Диалогом у телевизора», как бы разрешение зрителям вставить в структуру концерта желаемый ими компонент может быть лишь уловкой артиста. Дело в том, что накануне, выступая на другой площадке в том же Ростове-на-Дону, Высоцкий последним споет тот же «Диалог...». Да и вообще многие песни, шутки и отступления на двух записях повторяются.

Сравнение двух выступлений

Очень интересно сравнить два выступления, между которыми пауза в сутки. В прозаической части наблюдается весьма сходная картина: совпадают не только ключевые тематические блоки, но и даже их порядок. Высоцкий неизменно начинает с жанровой преамбулы, затем рассказывает о Театре на Таганке, лишь потом переходит к кино, а в завершение касается авторской песни и своей творческой «кухни». Мы видим, что здесь расставлены очевидные приоритеты: главное – театр, потом – кино, потом – авторская песня в целом, а уж о себе – в самом конце. Это позволяет говорить о том, что поэт имеет чёткую структуру прозаической части, даже лучше сказать – чёткий её скелет, матрицу, на которую наращиваются уже конкретные размышления. Они могут варьироваться, так, в первом выступлении звучат нотки досады и критики существующих в киноискусстве порядков.

Очень похожи и песенные части двух выступлений. Из полутора десятка песен совпадает примерно половина: 8 композиций. Среди них: «Всю войну под завязку...», «Я вам мозги не пудрю...», «Я бегу, бегу...», «Я не люблю», «МАЗ», «Песня автозавистника», «Посещение Музы», «Диалог у телевизора». Драматургия концертов тоже схожа: от начальных серьезных военных вещей (2 к ряду) к спортивным.

Потом, третьим блоком, идёт, условно говоря, песня о себе (автобиографическая): в одном случае это «Баллада о детстве», в другом – «Я не люблю». Эдакая песенная «визитная карточка». Потом идёт блок шуточных песен. Реакция зала, видимо, помешала Высоцкому в ходе второго выступления чётко выдержать линию по смене серьёзного и шуточного блоков, пришлось делать упор на лёгких произведениях (кстати, недолжным образом ведущие себя зрители, вероятно, предопределили и отсутствие «Баллады о детстве»). Тем не менее поэт всё-таки не идёт полностью на поводу у публики и хоть одной серьёзной композицией, но всё-таки разбавляет череду весёлых. Финальная точка одинакова – «хитовая» песня «Диалог у телевизора».

Итоги

Мы увидели, что такой специфический песенный цикл, как концерт, живет совсем «иной жизнью», чем цикл печатный. Он имманентно вариативен, причем импровизации реализуются в рамках некоей опытно выработанной стратегии общения со зрителем. То есть все спонтанные элементы могут быть разделены на «чистую» импровизацию и стабильные квазиимпровизационные формулы. На стыке этих двух «элементов» возникает вариативность выступления, которая находится в сложных отношениях с первоначальным планом концерта. Иными словами, здесь действуют две циклизующие силы: замысел и его адаптация к условиям выступления.

И вторая важная мысль: концерт (по крайней мере – у Высоцкого) это сложно организованный иерархический текст, в котором есть как вертикальная «проекция», так и горизонтальная. Первая из них – это те метавысказывания, рассуждения о каких-то творческих моментах, которые могут быть рассмотрены как некая «надстройка» – метатекст. То есть перед нами явление парадигматическое, «вертикальное». Вторая «проекция»: паратекст и собственно текст, разворачивающиеся «по горизонтали». Как мы убедились, и тот, и другой обладают своим внутренним делением – на своеобразные синтагмы (микроциклы).

1.4. ПОДВИЖНОСТЬ КОМПОНЕНТНОГО СОСТАВА МИКРОЦИКЛОВ

Я уже писал, что некоторые общепризнанные микроциклы Высоцкого, в общем-то, могут быть рассмотрены как системы с разветвленной структурой. То есть Высоцкий к своим циклическим образованиям иногда делает своеобразные «пристёжки», создавая вариативность на уровне цикла. В настоящем параграфе я рассмотрю такую же «пристёжку» к микроциклу «Очи чёрные». Однако прежде чем перейти к конкретным фонограммам, необходимо уяснить, насколько жесткими являются смысловые связки между нашим диптихом и некоторыми песнями со сходной мотивной структурой и даже, возможно, с подобным матричным сюжетом. Сразу отмечу, что написано об интересном нам микроцикле немало. Среди работ можно назвать труды Н.М. Рудник (см., например, ее кандидатскую¹), Л.Я. Томенчук (см. ее книгу «Но есть, однако же, еще предположенье»²), А.В. Скобелева, М.Н. Капрусовой, О.Ю. Шилиной и некоторых других.

Часто исследователи соотносят сюжет микроцикла с волшебной сказкой. Вот что, например, отмечает Н.М. Рудник: «сюжет цикла традиционен для фольклора и литературы: это путь героя волшебной сказки»³. О.Ю. Шилина присоединяется к этому мнению: «Здесь Высоцким использована фабула, традиционная для русской волшебной сказки: герой, ищущий “лучшего места”; дорога через дремучий лес; опасности, которые он преодолевает с помощью коней, и,

1 Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого: дис. ...

2 Томенчук Л. «Но есть, однако же, еще предположенье...». Днепропетровск, 2003.

3 Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 40.

наконец, “дом на пути”, перед которым он оказывается»¹. Не вполне согласился с этим мнением А.В. Скобелев, «здесь мы видим не просто “путь героя волшебной сказки” <...>, а лишь его фрагмент, двучлен, обозначенный главами совершенно четко: 1 – “Погоня”, 2 – “Старый дом” (или “Странное место”)»².

Нередко образы микроцикла толкуются обобщенно. Так, есть мнение, что то, что было до «дома», – первая половина жизненного пути; «Чужой дом» – вторая: «Начало 1-ой части дилогии ... позволяет легко реконструировать то, что было до этого. Был путь от кабака к кабаку (недаром не забыт штоф, недаром позже старый дом покажется привычным, но сейчас ненужным кабаком), была бездумная жизнь и попытка уйти от себя и проблем ... Но в жизни каждого человека бывает момент, о котором сказал Данте: “Путь жизненный пройдя до половины, / Опомнился я вдруг в лесу густом...”»³.

А вот выйти за пределы посюстороннего мира никто из исследователей не решался (разве что – в сказку, о чём мы говорили). Ближе всех к этим «запредельным рубежам» оказалась М.Н. Капрусова: «герой совершает не физическое путешествие в пространстве, это метафизическое путешествие, путь души. Судьба сохранила героя (кстати, отождествление судьбы с конем распространено в фольклоре и литературе), произошло отрезвление, но пока не очищение. Образ старого дома, на наш взгляд, имеет двойную семантику. С одной стороны, это душа героя, где давно не наводился порядок, где грешные, материальные мысли и агрессия обрели плоть. В результате герой ужаснулся сам себе»⁴.

1 Шилина О.Ю. Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В. Высоцкого. Образная система // Мир Высоцкого. Вып. 2. М., 1998. С. 73.

2 Скобелев А.В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого ... С. 109–110.

3 Капрусова М.Н. Владимир Высоцкий и рок-поэзия: о некоторых общих предшественниках, тенденциях и влиянии // Владимир Высоцкий и русский рок: сб. ст. Тверь, 2001. С. 15–16.

4 Там же. С. 16.

Мне тоже хочется перевести текст Высоцкого в метафизический регистр, только я собираюсь пойти дальше, по большому счету, аллегорического толкования М.Н. Капрусовой (у нее – метафизическое пространство – сознание героя). Мне кажется, что метафизика путешествия здесь кроется не во внутренних борьбе и движении, а в выходе за пределы постороннего мира. Такое толкование могло бы показаться натяжкой, если бы не стабильный мотив смерти как «конного движения» у Высоцкого. В таком контексте к рассматриваемому диптиху могут быть «пристегнуты» такие песни, как «Кони привередливые», «Райские яблоки» и даже «Я из дела ушел...».

Остановимся на последней вещи. Я думаю, что вся эта песня – о собственной смерти. Конечно, любое художественное произведение подразумевает полифонию трактовок, и всё же... Приведем некоторые цитаты: «Ничего не унес – отвалился в чем мать родила» (как известно, «у гроба карманов нет»), «Я по скользкому полу иду, каблук канифолью, / Подымаюсь по лестнице и прохожу на чердак» и далее:

*А внизу говорят – от добра ли, от зла ли, не знаю:
«Хорошо, что ушел, – без него стало дело верней!»
Паутину в углу с образов я ногтями сдираю,
Тороплюсь, потому что за домом седлают коней.*

Мы видим здесь бинарную оппозицию верх/низ, которая может быть прочитана через мифологическую семантику жизни/смерти. Если сказать проще: то лирический субъект ушел вверх (на чердак, то есть в смерть), а оставшиеся радуются его исчезновению (что вполне «рифмуется» и с некоторыми биографическими коллизиями Высоцкого).

Недаром я привел и две последние строки: на «чердаке» есть образа, то есть иконы, которые запутаны в паутину. Сразу вспоминаются строки «косо висят образа», а также – через окольные ассоциации – «ангелы поют такими злыми голосами», «огромный этап» перед воротами рая (или «рая», ведь «пред очами не райское что-то»). То есть – мотив утра-

ченной веры, профанации сакрального, столь важный для поэтики Высоцкого.

И вместе с «чердаком» как выразителем потустороннего мира возникает образ коней. Вообще, если вдуматься, то странно как-то получается: лирический субъект поднялся на чердак и... поскакал. Кони что – стояли в воздухе на уровне чердака? В самом деле: «Я взлетаю в седло, я врастаю в коня – тело в тело, – // Конь падет подо мной, – но и я закусил удила!».

Важным фактом, свидетельствующим, что поэт связывал эту песню с тематикой смерти, является подсказанная мне А.В. Скобелевым фраза самого Высоцкого, который отмечал, что рассматриваемая композиция написана в одно и то же время и под тем же настроением, что и «Песня о фатальных датах и цифрах». Кроме того, Андрей Владиславович мне подсказал, что фраза «я врастаю в коня – тело в тело» имеет также прямое отношение к смерти: в архаических культурах «мертвец есть конь, но он же обладатель коня»¹.

Кони, увозящие лирического субъекта из жизни в смерть – устойчивый образ, развернутый в «Конях привередливых» и «Райских яблоках»², о чём подробно уже и без меня сказано (да и без комментариев понятно, что это за лошадки: «ударит душа на ворованных клячах в галоп»). Однако, кажется, я первый, кто связал этих коней с теми, что везли лирического субъекта в «Погоне», и с теми, которые потом его несли от «дома-кабака» к действительно райским обителям («и где люди живут, и как люди живут»). Этот истинный рай мог бы придти к Высоцкому тоже в образе дома, «где поют, а не стонут, где пол не покат». Или в образе града, подобного Китежу, что в принципе соотносимо с раем. Но не пришел.

1 Прош В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 173.

2 А.Б. Сёмин указал на то, что эта ситуация будет частично повторена В. Высоцким в «Райских яблоках»: в черновиках присутствует строка «Жаль скакать по овсу, но пора закусить удила». См.: Сёмин А.Б. О «Райских яблоках» // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2012-2013. Воронеж, 2013. С. 192. (благодарю А.В. Скобелева за наведение на этот источник)

Получается, что у Высоцкого странная архитектоника мироздания, состоящая из трех частей:

1. Этот мир.
2. Первый загробный уровень (что-то вроде ада или чистилища).
3. Рай.

О «третьем мире» у Высоцкого почти ничего не сказано. Страна, где «как люди живут», могла бы стать третьей частью микроцикла «Очи чёрные», но осталась за пределами текста. Получается, что лирический герой¹ позднего Высоцкого болтается между двух миров, оба из которых враждебны:

*Зря пугают тем светом,
Оба света с дубьем:
Врежут там – я на этом,
Врежут здесь – я на том.*

Второй уровень, если следовать православной традиции, можно назвать еще «воздушными мытарствами». После смерти человек проходит 20 бесовских «застав», на которых его испытывают на наличие некоего конкретного греха. Преодолевший все эти бесовские КПП оказывается в раю. Так что «тот свет» у Высоцкого весьма похож на воздушные мытарства, где, согласно святоотеческой литературе, действительно происходят «истязания»².

1 Здесь и далее термин «лирический герой» используется согласно концепции Л.Я. Гинзбург: «Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса». Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 155.

2 См., например, в «Слове о исходе души» св. Кирилла Александрийского: «Держится убо душа от святых Ангел, воздухом проходящи, и возвышаема, обретает мытарства, хранящая восход, и держаща, и возбраняюща восходящим душам: коеждо бо мытарства своя их грехи приносит... каяждо страсть душевная, и всякий грех своя мытари иматъ и истязатели» (выделено нами. – В.Г.). Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/put/shagi/rose_sado6.htm

Таким образом, логическим продолжением последних катренов «Чужого дома» могли бы стать начальные строки «Коней привередливых», «сшивка» получилась бы следующей:

*И из смрада, где косо висят образа,
Я, башку очертя гнал, забросивши кнут,
Куда кони несли да глядели глаза,
И где люди живут, и – как люди живут.*

+

*Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю
Я коней своих нагайкою стегаю – погоняю...*

Причем кони могут увезти и в «воздух» (о чём сказано), и дальше – в рай:

*Если ж конь под тобой – ты домчи, доскачи, –
Конь дорогу отыщет, буланый,
В те края, где всегда бьют живые ключи,
И они исцелят твои раны... («Если где-то в чужой незнакомой ночи...»).*

...и даже – назад в жизнь (через своеобразное «воскресение», почти, как в «Памятнике»):

*Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью пазуху яблочек
Я тебе привезу: ты меня и из рая ждала!*

Это конское преодоление смерти, кстати, соотносится и с коллизией песни «Пожары», там тоже скачка, и тоже своеобразное воскресение (после того, как ветер «с костей сдул мясо»):

*Доверчивую Смерть вокруг пальца обернули,
Замешкалась она, забыв махнуть косой, –
Уже не догоняли нас и отставали пули.
Удастся ли умыться нам не кровью, а росой?*

То есть кони у Высоцкого – универсальные медиаторы, способные преодолевать границы между мирами в разных направлениях (выходить за «трансцендентальные флажки»).

Конечно, то о чём я говорю, может вызвать некоторые возражения. Например:

*Скисли душами,
Опрыщавели,
Да еще вином
Много тешились, –
Разоряли дом,
Дрались, вешались.*

Откуда на мытарствах «образа»? Какой там «щавель» едят? Я хотел лишь показать многомерность текста Высоцкого, и, конечно, вариантов интерпретации может быть множество. Тем не менее те мотивно-сюжетные связи, о которых речь шла выше, достаточно устойчивы, они образуют некий метасюжет, что может быть рассмотрен с привлечением более широкого контекста, типа: кони-тройка-Русь: «грязью чавкая, жирной да ржавою...» (единение «конской» души поэта и «конской» Руси) или конь-пегас-творчество: «Седок – поэт, а конь – Пегас» (единение «конской» души поэта и «конского» творчества)...

Что же касается конкретных реализаций нашего гипотетического разветвленного цикла, то среди выступлений не так много случаев, когда наши «конские тексты» образуют нечто похожее на микроцикл. Например, в 1975 году на одном из концертов¹ друг за другом идут «Во хмелю слегка...» и «Я из дела ушёл...». В Канаде² Высоцкий спел «Вдоль обрыва...», а затем «Во хмелю слегка...». На мексиканской записи³

1 Высоцкий В. Концерт и интервью Ф. Пляйтгену для телеканала WDR (телевидение ФРГ) на даче у Ю.Д. Королёва, Московская обл., Переделкино, ул. Довженко, д. 26, 12 декабря 1975 // <http://v-vysotsky.com/>

2 Высоцкий В. Концерт Les Studio Morin-Heights, Quebec, Canada, 2 сентября 1976 // <http://v-vysotsky.com/>

3 Высоцкий В. Концерт Мехико, Мексика, студия «13 Canal

блоком идут три «конских» произведения: «Вдоль обрыва...», «Мы – верные испытанные кони...», «Во хмелю слегка...». Наиболее интересный случай сочетания рассматриваемых песен находим на парижских записях М. Шемякина¹. В последней тематической серии (раздел №7) подряд идут песни: «Я из дела ушёл», «Погоня», «Чужой дом», «Кони привередливые». Причем первой песней раздела является «Я из дела ушёл», а последней – «Райские яблоки», то есть эти произведения оказываются в сильной позиции, а это – тоже жёсткая связка.

Таким образом, можно утверждать, что хотя у Высоцкого разные песни о лошадях с «трансцендентальной подложкой» системно не были объединены в единый метацикл («ветвящийся» цикл), но иногда они могли сопрягаться в концертном или студийном (что особенно важно!) контексте. Записи Шемякина это авторская песенная «хрестоматия», подведение творческих итогов, поэтому сопряжённость рассмотренных текстов, создание здесь ситуативного микроцикла говорит о жизнеспособности моей версии. Кстати, в этом же седьмом разделе есть и другие микроциклы: две «Охоты на волков», две «любовных» песни: «Недолюбил», «Баллада о любви», две песни о смерти: «Памятник», «Райские яблоки». Словом, Высоцкий мыслил не только циклами, но и микроциклами, поэтому исследование его творчества в этом ключе не только правомерно, но и необходимо.

Итак, генетическая общность образа коней (их медиальный инобытийный статус), мотива пути на лошадях в микроцикле «Очи черные» и текстах «Кони привередливые», «Райские яблоки», «Я из дела ушел», на мой взгляд, очевидна. То есть Высоцкий, с одной стороны, может нарочито присоединять не очень близкие по сюжету, тематике, субъектной организации и т.д. произведения, в рамках концерта создавая «ситуативные микроциклы»; с другой, ряд произведений, обнаруживающих очевидные циклообразующие связи, могут быть «отторгнуты» друг от друга, то есть поэт использует своеобразную «дециклизацию», чтобы актуализировать новые смыслы, возникающие в «межпесенном» семантическом пространстве. Ну и разумеется, к этим двум процессам присоединяется традиционная циклизация и микроциклизация.

Television», июнь-июль 1977 // <http://v-vysotsky.com/>

1 Высоцкий В. Записи М. Шемякина в Париже, 1975-1980.

1.5. НЕЛИНЕЙНЫЙ ТЕКСТ В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

Говоря о контекстности у Высоцкого, нельзя не остановиться и на проблеме вариантов и «канонических» текстов. Ведь каждое публичное выступление, каждая отрефлектированная автором фонограмма есть своеобразный беловик, который, однако, наделён и импровизационно-исполнительской энтропией – в большей или меньшей степени. Мы уже видели, как в рамках конкретного концерта соотносятся первоначальный замысел и импровизационные сдвиги на уровне сверхтекста. Здесь же я попробую выяснить, что происходит в рамках конкретного произведения, как оно «живёт» и видоизменяется во множественности исполнительских экспликаций.

Начну с того, что интенция на вариативность произведения стала активно продвигаться ещё до появления «магнитофонной поэзии» – в литературе модернизма (да и не только его). Наверное, нелинейность текста так же стара, как и сам текст. И здесь я не имею в виду интерпретации, а говорю только о двойственности текста как такового (причем не в текстологическом, а, если так можно выразиться, в интенциональном ее «измерении»). Собственно, уже Библия – за счет массы внутренних «параллельных мест», данных в подстрочнике, – является гипертекстом. Ведь внутри Книги книг можно двигаться не только линейно, но и следуя логике этих «гиперссылок».

В относительно близкой к нам художественной словесности за «двойственностью» стоит, как правило, нарочитый отказ от авторского всеведения. В классической русской литературе, пожалуй, самым ярким примером такого «плюрализма» является «Евгений Онегин» Пушкина. Классик нередко использует здесь нарочитое «незнание», которое оборачивается разными сюжетными вариантами. Напри-

мер, автор (или лучше сказать – субъект-повествователь) как бы не знает, в кого превратили житейские коллизии главного героя:

*Все тот же ль он иль усмирился?
Иль корчит также чудака?
Скажите: чем он возвратился?
Что нам представит он пока?
Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой,
Иль маской щегольнет иной,
Иль просто будет добрый мальй,
Как вы да я, как целый свет?*

Пушкин, как мне кажется, тонко чувствовал такое свойство человеческого ума, как желание иметь обо всём несингулярное, определенное мнение. И подтрунивал над этим: «читатель ждет уж рифмы *розы...*». Среди подобной «нелинейности» текста можно назвать и, например, варианты будущности, которая могла бы ожидать погибшего Ленского (гл. XXXVII).

По мере движения к модернизму литературе всё теснее становилось в рамках привычной линейности. Да, книги еще жили в пространстве «от первой буквы до последней точки», но всё более заметной становилось расшатывание привычной «одномерности». В продолжение тенденции «невсезнающего» автора возникла идея поиграть с точками зрения, с тем, что структуралисты потом назовут «фокализацией». Подобная игра ракурсов является визитной карточкой, например Фолкнера («Шум и ярость»). И всё-таки даже в таких книгах линейность еще не была побеждена.

Пожалуй, первым прорывом к чистому гипертексту стала «Игра в классики» (1963) Кортасара. Здесь за счет двух способов прочтения в одной линейной последовательности «уживаются» две книги: хочешь – читай подряд, хочешь – добавляй между параграфами вставные (как правило, ретардационные) блоки.

А вот первый, если так можно выразиться, тотальный литературный гипертекст вышел в свет в 1984 году. Я имею в виду «Хазарский словарь» Павича, где нелинейность (три конфессиональных точки зрения на одно и то же событие) есть основа повествования. Но дело даже не в трех трактовках, а в возможности выстраивать фактически бесконечное число «сюжетов», двигаясь по ссылкам, данным внутри каждого из параграфов. Перед нами фактически та же структура, что и в «подстрочной» Библии.

В нашей стране первым литературным гипертекстом, вероятно, нужно признать роман Битова «Пушкинский дом» (1971). Книга хоть и читается традиционно – «линейно», однако второй раздел ее как бы представляет собой «перепевку» первого: «Герой нашего времени. Версия и вариант первой части». В Интернете можно было бы просто сделать две параллельные гиперссылки, отображенные симультанно. Если мы вчитаемся в текст, то убедимся, что перед нами действительно – «версия и вариант»: автор не настаивает на сингулярном развитии событий, а дает равноправные их варианты.

В 1988 году Дмитрий Галковский создает свой «Бесконечный тушик», структура которого похожа на строение «Хазарского словаря». За счет обилия ссылок, ссылок к ссылкам и т.п. автору удается реализовать фактически «интернетную» нелинейность текста (логично, что с появлением «сети» роман был выложен в киберпространство).

А вот пионером именно «компьютерной» нелинейной литературы считается американец Майкл Джойс, который в 1987 году создал первый виртуальный, кибернетический роман, который можно было читать только на компьютере. Распространялась «книга» на дискетах. В англоязычной среде такой почин в последние 25 лет был активно поддержан, в России же до недавнего времени «исключительно компьютерных» гипертекстовых проектов, «интернет-романов» не было. Таким образом, нелинейность всё более и более проникает в литературу, стимулируя и продуцируя «нелинейный подход» на интермедиаальную художественную словесность, к которой относится и песенная поэзия. Однако и не только – есть ведь ещё фольклор, опера, театральные текст и

т.д. Эти сферы также заслуживают внимания в контексте интермедиальности и нелинейности, ведь они по условиям бытования текстов ближе к песенной поэзии, чем литература.

В науках, занимающихся интермедиальными (синтетическими) образованиями, например в опероведении и театроведении, текст рассматривается как поэтапно разворачивающийся в цепи исполнительско-интерпретаторских прочтений¹. Да и фольклористика нередко работает с вариантами-перетекстовками (намеренным приспособлением «генерального текста» к новым обстоятельствам). Не заимствуя инструментарий указанных наук, мы можем заинтересоваться, по крайней мере, самим подходом к категории вариативности. Перед нами, по сути, тот же интермедиальный текст, манифестируемый в чередѣ вариантов.

Что же говорят нам эти науки о такой категории, как вариативность? А говорят они об отсутствии канонического текста, причѣм даже в рамках исполнительского наследия конкретного «сказителя». Древнейшая словесность (пра-литература) имела устную природу, то есть она была материально (инвариантно) зафиксирована только в сознании певца / сказителя. Поэтому одно и то же произведение в одних и тех же устах могло достаточно сильно видоизменяться, особую роль при каждом его «возобновлении» выполняла импровизация, носящая в звучащем тексте бесписьменного дорефлективного традиционализма системный характер.

Конкретное произведение во всей его неповторимости, будучи однажды произнесенным, не оставляло о себе никаких материальных следов: «В промежутках между актами исполнения этот синкретический комплекс не существует; он каждый раз заново воспроизводится по определенным правилам в соответствии с определенными представлениями и нормами»². Таким образом, хотя певец / сказитель и старался передать известный ему источник, он каждый раз неминуемо

1 См., например: Лысенко С.Ю. Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста (на примере «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского): дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2007.

2 Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986. С. 129.

создавал новый вариант текста (невозможно два раза спеть песню совершенно одинаково), работа же над одним и тем же произведением двух и более исполнителей заметно повышала вариативную амплитуду последнего. Не стоит забывать и об интенциональной вариативности фольклорного произведения: в зависимости от жанра воспроизводимый текст может быть более (заговор) или менее (причитание) стабилен. Но чаще всего перед нами не тиражирование (в исполнительской интенции), а воспроизводство по заданной модели.

Здесь есть черты отличия и сходства с песенной поэзией. Сходство в том, что исполнитель, как правило, работает в интерпретаторском ключе, часто пытаясь разнообразить произведение какими-то нетривиальными ходами. Но есть и серьёзное отличие: множество фольклорных произведений дошло до нас из глубины веков, поэтому их первозданный интермедиаальный облик восстановить невозможно. Другое дело – песенная поэзия: исполнитель (или звукорежиссер) записывает творение на пленку (или цифровой носитель), после чего звучащее творение в одной из своих текстуальных манифестаций, то есть как факт речи, «консервируется».

Тем не менее фольклористика, несмотря на тотальную вариативность устного народного творчества, вынуждена выдвигать относительно канонические варианты – для публикационных нужд. Причём принципы такого отбора подробно отработаны на весьма широком материале. Понятно, что и современной песенной поэзии не обойтись без выработки таких же подходов. Однако это не значит, что при изучении феномена следует игнорировать его имманентные свойства. Если даже литература всё активнее движется в сторону нелинейности, то уж песенной поэзии с её чередой текстуальных манифестаций одного и того же произведения просто невозможно оставаться в рамках традиционного «одновариантного» подхода. Однако нельзя впадать и в другую крайность: излишний плюрализм может размыть границы текста, сделать его слишком неустойчивым. Столкновение этих двух крайних позиций мы можем наблюдать в любопытной полемике двух учёных, занимающихся песенной поэзией: Ю.В. Доманского и С.В. Свиридова. О ней следует сказать отдельно.

1.6. ВАРИАТИВНОСТЬ ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ

История вопроса

Логичным этапом осмысления вариативности песенной поэзии стала концепция, предложенная Ю.В. Доманским: «Рок-песня при каждом своем исполнении являет собой не повтор некогда созданного варианта, а новый вариант, равноправный относительно всех предыдущих – хотя присутствие в роке медиальности в принципе возможно»¹. Эту же мысль исследователь разовьет и в своей докторской диссертации: «Авторская или рок-песня, в отличие, скажем, от песни эстрадной, принципиально неповторима, поэтому каждое исполнение является новым вариантом относительно инварианта (которым можно признать первое исполнение песни автором)»².

Другую точку зрения на этот вопрос предложил С.В. Свиридов (его позицию можно назвать традиционалистской): «Генетические, диахронные варианты не равноправны, в отношении их действует закон отмены более раннего варианта позднейшим»³. В указанной работе Свиридов также замечает: «Тезис о “равноправии вариантов” противоречит базовым понятиям любой текстологии: от догматичного Е. Прохорова до творчески гибкой “критики текста” А. Гришунина»⁴.

Однако принцип последней авторской воли в песенной поэзии вряд ли может быть применен в ста процентах случа-

1 Доманский Ю.В. Вариантообразование в русском роке // РРТК. Вып. 7. Тверь, 2003. С. 101.

2 Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. ... докт. филол. наук. М., 2006. С. 104.

3 Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста ... С. 27.

4 Там же. С. 19.

ев, ведь живое исполнение предполагает в том числе и авторские ошибки, которые при диахронном подходе легитимизируются. Приведем только один пример: за двадцать дней до гибели Александр Башлачев на т.н. «Последнем концерте» исполнил песню «Палата №6»¹. Поэт в тот день не спел (забыл?) ровно половину поэтического текста: из шести строф прозвучали три. Сбить Башлачева могла сама анафорическая структура песни, то есть отсутствие «связного перехода» от одного четверостишия к другому. Возможно, спутав строку «хотелось закурить...» из второго катрена с «хотелось закричать...» из пятого, Башлачев дальше пошел «по накатанной». Кстати, здесь поэтический текст вступает в интересные отношения с паратекстом: возможно, на «Последнем концерте» певец реализует установку, которую он озвучил на другой фонограмме: «Я очень хочу забыть эту <песню>»². Примечательно, что в авторском списке января 1988 года³ (наша фонограмма относится тоже к январю 1988-го) присутствуют все шесть строф. То есть в данном случае мы не можем определить: реализована ли на последнем концерте авторская воля или это «неудачный дубль».

Таким образом, перед нами две крайние позиции: равноправие всех вариантов (Ю.В. Доманский) – отсутствие вариантов (С.В. Свиридов). На самом деле оба исследователя по-своему правы. Дело в том, что вариативность синтетического произведения бывает двух типов: имманентная и эстетическая. Первая из них генетически присуща (вследствие особенностей материального воплощения песенной поэзии) каждому новому исполнению: «Воспроизведение текста субъектом (возвращение к нему, повторное чтение, новое исполнение, цитирование) есть новое, неповторимое событие в жизни текста, новое звено в исторической цепи

1 Башлачев А. Концерт у М. Тимашевой («Последний концерт»). Москва, 29 января 1988.

2 Башлачев А. Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова. Москва, апрель 1985.

3 Александр Башлачев. Стихи. М., 1997. Цит. по Башлачев Александр: Стихи, фонография, библиография. Тверь, 2001. С. 128.

речевого общения»¹. Однако, как подчеркнул Свиридов, «различие это физического, а не сущностного порядка»². Даже если песня имеет лишь одну запись и больше никогда не исполнялась, она всё равно, как это ни парадоксально, является вариантом (только вариантом манифестационным). Ведь при любой новой (гипотетической) записи непременно будет создан другой текст.

Второй тип (эстетическая вариативность) представляет собой использование возможностей вариантообразования в художественных целях, то есть как особый литературный прием. Эстетический вариант создается, когда автор намеренно «разводит» смыслы двух исполнений одной и той же песни.

Получается, что Доманский увидел интенционально-эстетическую сторону вариантообразования, Свиридов же говорит исключительно об имманентном вариантообразовании. Два обширных корпуса аргументов «за» и «против», которыми оперируют оба ученых для доказательства своей правоты, не вступают в прямое столкновение. Просто каждый из учёных в едином объекте нашёл и подробно рассмотрел два противопоставленных, но не взаимоисключающих предмета.

Суммируя сказанное, концепцию Свиридова можно принять за правило: в большинстве случаев поющие поэты стремятся работать с текстом в традиционном для литературы ключе: с каждым новым исполнением механически воспроизводя единый замысел (ментальный эталон). Находка Доманского становится, соответственно, легитимным исключением из этого правила. Притом, что исключение в данном случае, быть может, даже важнее самого правила, поскольку спасает нас от экспансии текстологии, от работы сугубо с каноническим вариантом.

1 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 284.

2 Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста ... С. 27.

Вариантообразование

Как показывают последние исследования (в первую очередь это диссертации Ю.В. Доманского¹ и А.Н. Яркого²), в большинстве случаев вариантообразующие аспекты синтетического произведения не приводят к заметному изменению смысла претекста, то есть варианты существуют в едином смысловом русле. Однако происходящие от исполнения к исполнению изменения являются не просто случайными огрехами «живого выступления», но трансформацией авторского замысла, пересозданием интермедиального текста. Да и эти «огрехи» (если все вариативные изменения мы охарактеризуем именно так), принадлежа вписанному в концептуальный цикл треку, становятся на уровне этого цикла неотъемлемыми элементами структуры. То есть даже ранний, «сырой» вариант песни, включенный в цикл, должен рассматриваться при анализе этого цикла именно в своем естественном виде.

Кроме того, в песенной поэзии бывают случаи, когда определить первичность / вторичность некоторого варианта поэтического текста невозможно, так как автор «отработанное» ставит по отношению к «основному» в сильную позицию: «Лидер группы “Гражданская оборона” Егор Летов издал на коллекционных CD ретроспективу альбомов “ГО”, поместив на вкладышах точные копии черновых вариантов песенных текстов»³.

Итак, все исполнительские варианты некоторой песни могут быть кардинально различными, создающими текст-омоним⁴ на базе старого, заметно дифференцированными (редакции – в традиционной текстологии), и мало отлича-

1 Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ...

2 Яркого А.Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева): дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.

3 Тексты песен группы «Ва-Банкъ». Публикация, вступительная статья и комментарии Д.О. Ступникова // РРТК. Вып. 4. Тверь, 2000. С. 239.

4 Термин «омоним» («текст-омоним») употреблен с известной долей «допуска»: два исполнения одной и той же песни не могут быть формально идентичными как два языковых омонима.

мыми друг от друга (варианты). Последние два типа в моей концепции составляют «широкое вариантообразование».

В песенной поэзии есть множество примеров, когда произведение на двух и более фонограммах звучит на удивление схоже. Например, композиция Башлачева «Как ветра осенние» в исполнениях 20 января 1986 года¹ и 22 января 1986 года² и музыкально, и вербально, и артикуляционно, и темпорально, и даже локативно практически идентична в двух своих проявлениях. Однако чаще варианты различаются не только манифестационно, но обладают и смысловой неидентичностью. Согласно концепции Ю.В. Доманского, вариантообразующими приемами в первую очередь являются изменения в вербальном субтексте, которые бывают следующих типов:

- 1) замена слова;
- 2) перемена слов местами;
- 3) наращения и сокращения;
- 4) замена строк;
- 5) отсутствие строф / куплетов;
- 6) перемена строф / куплетов местами³.

Для иллюстрации этой классификации приводятся примеры из творчества Майка (Михаила) Науменко: «“Там пили портвейн” ... заменяется в исполнении 1984 / 1986 на “Там пили напитки”. Слово “напитки” гораздо более нейтрально, а “портвейн” не просто конкретика, а экспликация богемности, принадлежности к той субкультуре, где портвейн – культовый напиток»⁴; «В варианте 1981-го года к фразе “В связи с этим мы взяли три бутылки вина” добавляется “Арбатского...”. Очевидна связь этого наращения с заглавием всего альбома (“Blues de Moscou”), что еще более усиливает авторскую концепцию альбома, связанную с локусом Мо-

1 Башлачев А. Запись у А. Агеева («Лихо»). Москва, 20 января 1986.

2 Башлачев А. Концерт в Театре на Таганке. Москва, 22 января 1986.

3 Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ... С. 380.

4 Там же. С. 382.

сквы»¹. Эти примеры, данные даже вне широкого контекста, наглядно показывают, что вариантообразование не ломает смысловую матрицу текста, а лишь уточняет или иначе актуализует какие-то его смысловые элементы.

Вариантообразующими могут быть изменения артикуляционных особенностей синтетического текста (например интонации), аранжировки – «музыкальной интонации». Вариант порождается и за счет добавления / усечения субтекста. Понятно, что произведение, прочитанное как стихотворение, не равно своей пропетой инкарнации. Вариантообразующим фактором может стать и смена заглавия, у Высоцкого нередко песня может иметь даже не два, а более названий.

Доманский говорит о «важности ближнего песенного контекста в формате альбома или концерта – предшествующей и последующей песен»², а также контекста дальнего. Кроме того, в песенной поэзии распространены прозаические (иногда импровизационные) вступления к песням, которые чаще всего выполняют функцию автокомментария: «Авторское вербальное вступление к песне является элементом вариантообразующим, т.е. порождает новый вариант произведения вне зависимости от того, меняется или нет собственно песня – ведь очевидно, что за счет авторского вступления нижеследующий текст обогащается новыми смыслами»³. Иногда, кстати, это обогащение может быть не только «механическим наращением», но и вступать со смыслом текста в конфронтацию. Так, Высоцкий перед композицией «Гербарий»⁴ говорит, что далее последует «шуточная песня». Однако шуточного-то в ней весьма немного. Кроме того, паратекст может быть неавторским: порой участие зрителей в происходящем на сцене, их реплики могут заметно менять как смысловые особенности конкретного исполнения, так и структуру всего концерта. Отметим также, что

1 Там же. С. 383.

2 Там же. С. 392.

3 Там же. С. 87.

4 Высоцкий В. Записи М. Шемякина.

Ю.В. Доманский говорит о тексте аудиальном. Если смотреть на песенную поэзию более широко, то есть привлечь все факультативные субтексты, то можно заключить, что визуальные ряды также способны выступать в качестве вариантообразующих.

Итак, неклассическое вариантообразование является имманентной особенностью песенной поэзии. Оно характеризуется единством замысла разных исполнений при наличии у каждого из них уточняющих изменений. Данное смысловое уточнение есть смещение от варианта к варианту по какой-либо линии: субтекстуальной, субъектной, паратекстуальной и т.д. Вариативность в песенной поэзии (как и в фольклоре) чаще всего находится под контролем традиции. Только, как правило, в первом случае речь идет о стабилизации внутри идиопэтики, во втором – текст «выравнивается» за счет «узуса», который порождается как сознанием исполнителя, так и сознанием (ожиданием) реципиентов.

Произведение, текст, инвариант

Чтобы двигаться дальше, сделаю небольшое теоретическое отступление. Как правило, исследователи песенной поэзии не дают четкой дефиниции трём приведённым выше понятиям – термины используются «по наитию» и от случая к случаю приобретают различное семантическое наполнение. Некоторые филологи, работающие с русским роком и авторской песней, изучают печатный вербальный субтекст интермедийального текста. То есть для таких ученых произведение песенной поэзии ничем не отличается от своего «бумажного» варианта, синтетическая природа музыкально-поэтической композиции игнорируется. Второй подход свойствен исследователям, которые называют песней конкретную фонограмму. Согласно третьему подходу, песня – это некий абстрактный инвариант, образующийся на пересечении всех исполнительских инкарнаций данного произведения.

Мы не атрибутируем эти суждения, так как данные «ипостаси» часто смешиваются, то есть единая терминологическая форма вбирает сразу несколько значений. И ученый свободно переходит между этими вариантами, согласуя

семантику термина с контекстом. Однако, как известно, термин должен иметь специфическое значение, а не видоизменяться в зависимости от условий.

Терминами «текст», «песня», «произведение», «фонограмма» часто оперируют филологи-исследователи авторской песни, однако о различии этих понятий, как правило, не говорится, вероятно, потому, что данные работы в подавляющем большинстве базируются на печатных текстах¹. Работы по русскому року несколько чаще ориентированы на исследование интермедийного текста. Тем не менее и здесь – даже при учете устного исполнения – материалом всё равно называются не фонограммы, а печатные сборники².

Чтобы избежать терминологической путаницы, я предлагаю песней (произведением, композицией – подчеркну: в песенной поэзии) называть совокупность полисубтекстуальных исполнений, объединенных единством поэтического текста и названия (в качестве последнего лучше всего использовать первую строку). То есть произведение есть метатекст, складывающийся из ряда материальных манифестаций. Такая дефиниция в некотором роде меняет местами привычные для современной науки определения произведения и текста: «Произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст – поле методологических операций ... Произведение может поместиться в руке, текст

1 Например, показательна в этом смысле диссертация: Жукова Е.И. Рифма и строфика поэзии В.С. Высоцкого и их выразительные функции. Исследовательница порой обращается к теме устного исполнения, однако материалом называет всё те же печатные сборники.

2 Шинкаренко М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. С. 8–9; Нефедов И.В. Языковые средства выражения категории определенности-неопределенности и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Ростов-н/Д., 2004. С. 7; Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007. С. 9.

размещается в языке, существует только в дискурсе»¹. Наше определение вызвано самим характером материала (текстопорождения), очевидно, что необоснованно было бы называть отдельным произведением каждую материальную манифестацию, например «Песни о друге» Высоцкого. Даже если перед нами – единственная запись, то это не меняет сути вопроса: главное, что произведение обладает неограниченным текстовым потенциалом и готово включать в свой состав от 1 до бесконечного числа записей.

Отметим также, что песня (в нашем определении) является совокупностью не просто поэтических текстов, а полноценных (полисубтекстуальных) манифестаций со всеми сохранившимися на материальном носителе аудио- и видеорядами. Таким образом, если песня – нечто, принадлежащее целостной поэтике певца, то конкретный интермедиаальный текст (текст, фонограмма, исполнение, аудиозапись, трек) есть однократное «проявление» песни, зафиксированное на аудио- (реже – видео-) носителе. Кстати, в фольклористике нередко записью называется единичная манифестация некоторого произведения («разовый текст»), а текстом – совокупность этих манифестаций. Однако, строго говоря, «запись» тоже является гетерогенным текстом – с точки зрения семиотики. Поэтому в нашем контексте лучше не использовать терминологию фольклористики.

Что же касается инварианта, то в лингвистике – это «абстрактное обозначение одной и той же сущности (например, одной и той же единицы) в отвлечении от ее конкретных модификаций – вариантов». То есть вариантами называются «разные проявления одной и той же сущности, например, видоизменения одной и той же единицы, которая при всех изменениях остается сама собой»². Итак, при таком определении инвариант оказывается единицей абстрактной. На абстрактном же понимании инварианта настаивает и Ю.М. Лотман, который пишет, что есть «два различных

1 Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 414.

2 Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 80–81.

аспекта коммуникационной системы: поток отдельных сообщений, воплощенных в той или иной материальной субстанции (графической, звуковой, электромагнитной при разговоре по телефону, телеграфных знаках и т.п.), и *абстрактная* система инвариантных отношений <выделено нами. – В.Г.> ... При этом очевидно, что, поскольку носителями определенных значений выступают единицы языка, то процесс понимания состоит в том, что определенное речевое сообщение отождествляется в сознании воспринимающего с его языковым инвариантом»¹.

Однако в лингвистике есть иной подход: «Ряд ученых (Т.П. Ломтев, Л.Е. Холодилова, Е.П. Калечиц) исходит из положения, что инвариант представляет собой определенную синтаксическую структуру. Различные ее модификации рассматриваются как варианты. Инвариант же – своего рода эталон, основной вариант данной структуры»². Если переложить данную дефиницию на наш объект, то инвариантом оказалось бы «каноническое исполнение».

В нашем случае инвариантом следует назвать некоторое абстрактное образование, мысльобраз, к которому стремится артист при каждом новом исполнении. Иногда, и я это покажу потом на материале, этот мысльобраз настолько видоизменяется, что внутри одной песни оказывается как бы две (а, может, и больше) генеральных смысловых линии. Однако прежде чем переходить к творчеству Высоцкого, я хочу показать, как же происходит инвариантообразование у других авторов.

1 Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 25.

2 Шигапова С.М. К трактовке понятия синтаксического варианта в плане решения дихотомии «инвариант–вариант». Вестник АмГУ. Вып. 4. URL: http://www.amursu.ru/vestnik/4/48_4_99.html

1.7. ИНВАРИАНТООБРАЗОВАНИЕ В ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ

Вариативные возможности синтетического текста в своем пределе не ограничиваются рассмотренным выше вариантообразованием. Конечно, в большинстве случаев в песенной поэзии мы имеем дело с неким идеальным (ментальным) инвариантом, с которым согласуются все импровизационные сдвиги, создающие вариативность. К слову, подобный «стабилизационный инвариант», который ограничивает варьирование текста, часто выделяется и исследователями фольклора. Однако в песенной поэзии есть ряд примеров, когда два исполнения одной и той же композиции так сильно разнятся, что только особенностями вариантообразования эту разницу не объяснить. В этом случае между двумя вариантами возникает нечто большее, чем просто отношения смысловой взаимодополняемости. Здесь утрачивается то главное, что связывало два варианта текста, – единство замысла: два исполнения не просто расходятся, как два омонима, бывших ранее значениями одного многозначного слова, а разводятся автором намеренно и по причинам эстетическим.

Таким образом, в песенной поэзии помимо вариантообразования есть еще один способ размежевания текста с претекстом – инвариантообразование (иногда эта операция называется еще «реинтерпретацией»¹). Главное его отличие

1 «В отличие от интерпретации, которая в широком смысле слова являет собой истолкование, перевод на более понятный язык того, что уже имеется в наличии, реинтерпретация – это формирующий заново понятие истины акт, в результате которого первоисточник, послуживший “точкой опоры” в работе художника, подвергается тотальному переосмыслению». Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... докт. искусств. Саратов, 2009. С. 24.

от вариантообразования в том, что автор настолько отступает от прежнего смысла мегатекста (пучка манифестаций), что создается «текст-омоним», который по ключевым позициям (субъектной, событийной, тропеической и т.д.) разрывает со своим претекстом / претекстами. Иными словами, инвариантообразование реализуется тогда, когда два текста, сосуществующие в рамках одной песни, в смысловом отношении оказываются разорванными более, чем связанными. Конечно, механизм установления подобной «разорванности» пока не отработан, тем не менее разница между вариантообразованием и инвариантообразованием, на мой взгляд, очевидна.

Инвариантообразование бывает двух типов: происходящее внутри конкретной идиопэтики, а также реализующееся посредством заимствования чужого интермедиального текста, что для поэтики Высоцкого было весьма актуальным процессом. В большинстве случаев при переходе от прецедентного текста к «отпочковавшемуся» название композиции и поэтический текст сохраняются, поэтому мы не можем говорить о создании новой песни. В зависимости от типа инвариантообразования поэтический текст манифестационно может претерпевать как серьезные изменения, так и незначительные. Судя по найденным нами фактам инвариантообразования в идиопэтике – они мотивированы чаще всего контекстуально и обусловлены развитием художественного мировоззрения автора.

Начнем с песни «Снаружи всех измерений» Егора Летова, между двумя интересующими нас исполнениями которой лежит достаточно большой промежуток времени – 22 года. Впервые данная композиция появилась в альбоме «Поганая молодежь»¹, затем она была перепета в цикле «Зачем снятся сны»². Отметим, что инвариантообразующими здесь выступают темпоральные и контекстуальные особенности, которые обусловлены логикой развития поэтики Летова. Ранний вариант от позднего отличается в первую очередь статусом

1 Поганая молодежь // Гражданская оборона, 1985.

2 Зачем снятся сны // Гражданская оборона, 2007.

лирического героя. В первом случае речь идет о мертвце (или даже о «небытийном существе»), во втором – о «психонавте», человеке, путешествующем по реальностям посредством шаманско-наркотических практик.

У раннего Летова лирический герой либо мертв, либо находится на пороге этого состояния. Совсем иное дело – поздний лирический герой. Переживаемое им состояние – это не смерть, а «кипучее движение игристого ума» («Калейдоскоп»), то есть проникновение в некие «сокровенные тайны» бытия посредством различных (и главное – прижизненных) способов изменения сознания. В песне «Слава психонавтам» поется гимн «новой алхимии»: «Это наш химический дом / Для печальных жителей земли». Поэтому-то в альбоме и появляются такие мотивы, как: грибы («Кто-то другой»), «чудо-колесо» («Значит, ураган»), могущие быть интерпретированы через сленг людей, употребляющих легкие наркотики. Да и в интервью Летов периодически упоминает о своих наркотических опытах¹. Смена лирического героя приводит к своеобразной «цепной реакции», распространяющейся и на другие смысловые ярусы текста, и когда поэт в 2007 году поет: «Я летаю снаружи всех измерений»; «Я за рамкой людских представлений» – он имеет в виду не посмертные переживания, а видения, вызванные изменением сознания.

Похожий пример – песня «Следы на снегу», которая в зависимости от контекста также радикально меняет свой смысл. В альбоме «Мышеловка» эта песня звучит как протест против тирании советского государства. Дело в том, что как раз в период работы над этим альбомом Летов был объявлен во всесоюзный розыск (за антисоветскую агитацию). Поэтому ключевой рефрен песни – «Меня бы давно уж нашли по следу, / Но я не оставляю следов на свежем снегу» – звучит диссидентски. Усиливает протестное звучание песни и сам контекст альбома, где есть еще несколько явно поли-

1 «После экспериментов с ЛСД я убедился, что воля человеческая безгранична». Коблов А. «Егор Летов: я – мизантроп, мне больше “импонируют” животные». Цит. по: Летов Е.: «Я не верю в анархию». М., 2003. С. 214.

тизированных треков («ЦК», «Бред», «Слепое бельмо»). Да и название альбома – «Мышеловка» – подчеркивает ключевой мотив цикла, который можно охарактеризовать как попытку тоталитарной системы уловить в свои сети протестующего художника.

Второй раз песня появляется у Летова через несколько лет в альбоме «Сто лет одиночества». В это время правоохранительные органы поэта уже не разыскивали, а сам он ушел в другое «подполье» – трансцендентальное. Когда перестал существовать СССР (а, соответственно, утратила господство и советская идеология), Летоу стало не с кем бороться, поэтому пока у него не сформировался образ нового политического «врага», Егор обратился к мистическим, эзотерическим темам – так и возник альбом «Сто лет одиночества». В нём уже нет ни тени социально-политической проблематики, тексты абстрактны, метафоричны, построены на изолированных авторских ассоциациях. Одним из главных состояний, изображаемых в альбоме, становится посмертное бытие лирического героя. Таким образом, у Летова в 1989–1990 годах намечается некий «возврат по спирали» к ранним лирическим воззрениям. В контексте «переживаний мертвеца» исполнение песни «Следы на снегу» приобретает посмертно-трансцендентальное звучание: беглец не оставляет следов на снегу именно потому, что он мертв, а не потому, что он (как это было в альбоме «Мышеловка») неуловим для КГБ.

Инвариантообразующим может быть не только текст, но и смена субтекста. Как правило, в этом случае мы имеем дело с субтекстуальным гротеском. Конечно, такие случаи крайне редки, однако и о них нужно сказать. Примером рассматриваемого явления можно считать исполнение Вячеславом Бутусовым песни «Прогулки по воде» (автор стихов – Илья Кормильцев) на концерте, посвященном 50-летию Бориса Гребенщикова¹. Отметим, что все гости на этом концерте либо перепевали песни виновника торжества (так, Александр Васильев исполнил гребенщиковскую «Аделаиду»), либо композиции, посвященные юбиляру, с отсыл-

1 Бутусов В. Концерт в Государственном Кремлевском дворце. Москва, 31 октября 2003.

ками к его творчеству (Андрей Макаревич). Бутусов не стал отступать от этой традиции: он хоть и спел песню из репертуара своей группы («Наутилуса Помпилиуса»), но положил ее на музыку композиции Гребенщикова «Старик Козлодоев», что привело к инвариантообразовательному сдвигу. Дело в том, что «Старик Козлодоев» – песня, как принято говорить в субкультурных кругах, «стёбная», то есть травестийная, и эта травестия, принадлежащая не только всей композиции, но и отдельным ее субтекстам, транслируется на вторичный синтетический текст по линии мелодии. Отметим, что песня «Прогулки по воде» посвящена некоторым моментам из земной жизни Христа (хождению по воде, распятию) и апостола Андрея. Однако при соединении с профанным, сакральное профанируется, пафос претекста снижается и вся песня «Прогулки по воде», исполненная на указанном концерте, превращается в некую «шутку». Таким образом, смена валентности становится инвариантообразующей.

Любопытный способ инвариантообразования – контаминацию двух песен – находим у того же Егора Летова. На концерте, изданном под названием «Музыка весны»¹, автор сращивает песни «Как в мясной избушке помирала душа» и «Русское поле экспериментов». Примечательно, что сам автор высказал удовлетворение (!) этим образованием², а, например, не назвал его шуткой, экспериментом и т.п. Очевидно, что получившийся гибрид не равен своим изолированным от текстовых вставок «прообразам».

Ещё показательный пример. Исполняя песню «Некому березу заломати» на V фестивале Ленинградского рок-клуба³ Башлачев в первой строке (то есть в сильной позиции!)

1 Музыка весны // Гражданская оборона, 1989.

2 «Сюда <в сборник “Музыка весны”. – В.Г.> вошла акустическая, наконец-то, удовлетворившая меня самого, версия Русского Поля Экспериментов (с вкраплениями из “Мясной избушки”)». Летов Е. Гроб – хроники // Летов Е.: «Я не верю в анархию». С. 64. (в цитате графика и пунктуация – авторские).

3 Башлачев А. Концерт, V фестиваль Ленинградского рок-клуба. Ленинград, 3–7 июня 1987.

отчетливо спел слово «трупы» вместо привычного «трубы»:

*Уберите медные трубы! / Уберите медные трупы!
Натяните струны стальные!
А не то сломаете зубы
Об широты наши смурные.
Искры самых искренних песен
Полетят, как пепел на плесень.
Вы всё между ложкой и ложью,
А мы всё между волком и вошью.*

В первом случае речь идет о противопоставлении России и Запада. Это, в общем-то, недвусмысленно дает понять и сам поэт вторым названием композиции – «Окна в Европу». Башлачев в 12 строке всегда пел «окна параллельного мира» (из одиннадцати изданных фонограмм на десяти спето именно «окна», и только на V фестивале – «ставни»). Такое освобождение от слова «окна» есть освобождение от второго («европейского») названия, и, соответственно, связанного с ним интертекстуальными ассоциациями «западного кода». Башлачев, грубо говоря, своими «ставнями» реализует сугубо «русскую тему». Именно в ее рамках становится понятна и замена слова «трубы» на «трупы». Медные трупы – это памятники вождям (в этом почти нет никакого сомнения), поэтому присутствующая в песне антитеза из плоскости «Россия – Запад» переходит в плоскость «русский народ – советская элита». Такое «диссидентское» звучание песни неслучайно: рок-искусство конца 80-х переживает контркультурный этап своего существования, который характеризуется декларативной борьбой рок-поэтов с советским политическим строем¹.

1 «В середине 1980 годов меняется культурный статус русского рока. Субкультурная эпоха уходит в прошлое, и рок осознает себя как контркультурное образование». Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст ... С. 73; «Распространенная версия о том, что рок-культура в СССР возникла как движение молодежного протеста, – это миф позднейшей эпохи, когда рок-субкультура переросла в кон-

Замена одного звука (точнее, одного дифференциально-семантического признака – звонкости!), таким образом, приводит к цепной реакции в масштабах всего текста. Концепция претерпевает столь существенные изменения, что мы можем говорить о двух равноправных текстах, каждый из которых выражает «свою истину», в корне отличную от «истины оппонента».

Интертекстовое инвариантообразование иначе можно назвать инвариантообразованием путем заимствования чужого произведения. Отметим, что далеко не всегда перепетая композиция вступает в жесткое контекстное (а, соответственно, и смысловое) взаимодействие с поэтикой вторичного исполнителя – степень освояемости чужого материала различна. Иногда актуализируются мотивы, символы, общие для первичной и вторичной поэтик; бывает и «сцепка» на уровне тематики, сюжетики, субъектных отношений и т.д.

Например, песня Науменко «Старые раны» кажется чуждым для поздней поэтики Кинчева элементом. Да и в альбоме «Стать севера»¹, куда ее включает лидер «Алисы», она не имеет жестких смысловых корреляций с остальными «сугубо кинчевскими» произведениями, которые исполнены православно-патриотического пафоса. Какова же роль этого «чужеродного элемента»? Возможно, здесь мы имеем дело просто с воспоминаниями об ушедшем друге / учителе: «По ритмам Майка, по аккордам БГ я приоткрывал эту дверь» («Рок-н-ролл», последняя песня того же альбома). То есть в этом случае песня Науменко выступает как обработанная цитата из чужого творчества, возможно, выполняет также роль своеобразного «внутреннего эпиграфа» как квинт-эссенция русского рока восьмидесятых.

О целостном заимствовании говорил Ю.В. Доманский, для которого это является приемом вариантообразующим:

тркультуру, и начался период “героических восьмидесятых” (точнее, конца восьмидесятых)». Кормильцев И., Сулова О. Рок-поэзия в русской культуре: Возникновение, бытование, эволюция // РРТК. Вып. 1. Тверь, 1998. С. 15.

1 Стать севера // Алиса, 2006.

«Отдельной проблемой становится и статус автора: новый исполнитель становится как бы соавтором уже известной песни, “присваивает” чужой художественный мир, делая его своим»¹. Другие ученые тоже называют целостное заимствование вариантообразующим приемом. Например, О.Р. Темиршина, полемизируя с Доманским в целом, соглашается в интересной нам частности: «Заметим, что мы не утверждаем “равноправное” функционирование всех вариантов какой-либо песни на правах “различных” текстов. Один и тот же песенный текст порождает разные смыслы, только попадая в “индивидуальную структуру смысла” другого автора»². Исследовательница также говорит, что два исполнения одной и той же песни разными авторами «соотносятся между собой по принципу омонимии: тождественная форма, различное содержание»³. Второе высказывание явно касается инвариантообразования.

Только здесь стоит уточнить, что при подобном повторном исполнении не наблюдается тождественности формы – изменяются как минимум два субтекста: артикуляционный и музыкальный, полностью совпасть может лишь скрытый в артикуляционной оболочке вербальный субтекст (и то далеко не всегда). Однако О.Р. Темиршина в целом верно характеризует процессы, происходящие при встраивании заимствованного произведения во вторичную поэтику: «Попадая в контекст творчества Б. Гребенщикова, эти <заимствованные. – В.Г.> песни теряют свою системную связь с другими текстами того или иного автора (так же, как и цитаты теряют связь, соединяющую их с оригинальным текстом) и “встраиваются” в образные парадигмы Б. Гребенщикова – и, будучи воспринятыми в этом контексте, оказываются наполненными “чужим” смыслом»⁴.

1 Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста ... С. 441.

2 Темиршина О.Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 111.

3 Там же. С. 110.

4 Там же. С. 109.

Рассмотрим один характерный случай заимствования целостного текста на примере песни «Туман» (автор поэтического текста – К. Рыжов, музыки – А. Колкер), которую перепевает Летов в альбоме «Сто лет одиночества». Мы уже говорили, что этот цикл организован во многом «смертными» и «постсмертными» состояниями лирического героя. Второй важной для нас особенностью работы становится присутствующая здесь, условно говоря, «военная тема». Дело в том, что мотив «войны» является, пожалуй, самым важным во всём творчестве артиста. Этот мотив в поэтике Летова присутствует всегда, мало трансформируясь. «Война», о которой идет речь, это противостояние художника как выразителя чего-то настоящего (одно из любимых слов Летова) и всего профанного, суррогатного, «ненастоящего» – начиная от вечно «плохого» политического строя и заканчивая трансцендентальным «злом». То есть для Летова рациональное является прямым следствием и продолжением иррационального («души корешок, а тело – ботва»), и основная-то битва происходит как раз за пределами видимого мира.

Еще одна особенность, о которой нужно сказать: это укorenенность мифа о Великой Отечественной войне в поэтике Летова. Именно мифа, так как те события (и их всевозможные вторичные «проявления» в виде военных песен, фильмов и т.д.) поэт преломляет через «трансцендентальную призму». Героизм советских солдат, таким образом, взят Летовым за образец отношения к поэтическим «боевым действиям». Недаром в песне «Свобода» из интересующего нас альбома подвиг Матросова соотнесен (приравнен?) с самоубийством Башлачева: это – «странная смерть, в которой теряется отличие трагической / героической гибели от самоубийства»¹. Получается, что герой Великой Отечественной бросился на реальную амбразуру, поэт же – на «трансцендентальную». В альбоме «Сто лет одиночества», кстати, есть и еще одна песня с характерным названием – «Они сражались за Родину»,

1 Иеромонах Григорий (Лурье В.М.). Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры // РРТК. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 82.

которое отсылает к известному фильму о войне, поставленному по мотивам одноименного романа Михаила Шолохова:

*Они сражались за Родину,
Свирепо целовались на виду у всей вселенной,
Бродили, яко посуху, по шалой воде,
Сеяли зной, пожинали апрель.*

*Они сражались за Родину,
Грешили, словно ангелы, грустили, словно боги,
Решительно теряли память, совесть и честь,
Искали в поле полночь, находили рассвет.*

Мы видим явную редукцию первоначального кода, связанного с Великой Отечественной, и переводением его в иную трансцендентально-метафорическую плоскость. Таким образом, песня «Туман», попадая в контекст, во-первых, альбома «Сто лет одиночества», во-вторых, всего творчества Летова, заметно меняет свой изначальный смысл. Характерна уже сама манера ее исполнения (то есть музыкальный и артикуляционный ряды): «Песня “Туман” (из старинного черно-белого фильма “Хроника пикирующего бомбардировщика”) в исполнении Егора настолько вязкой получилась, и тяжелой, и мокрой, как будто ее поют не отважные летчики, а ожившие мертвецы»¹.

Интермедиаальный текст Колкера-Рыжова вписался в поэтику Летова (и, соответственно, альбома) сразу по нескольким причинам. Главная из них уже рассмотрена – «военная» тематика с уклоном в героический код Великой Отечественной. Кроме того, в песне есть еще ряд сквозных для творчества Летова мотивов, таких как: дом (трансцендентальное место, некий аналог рая: «Долгий путь домой сквозь облака»²), утраченное детство / невинность («Ивано-

1 Агафонов А. Субботняя Газета. Курган, 1992. цит. по Летова Е.: «Я не верю в анархию». С. 108.

2 «Лирический герой Летова, появившись на свет, двигается сквозь материальный мир к неизбежной и долгожданной смерти, которая может принимать форму телесной – и тогда герой освобождает-

во детство – дело прошлое: / Шел веселый год войны»; «С сорванной резьбой изможденная невинность стонет – я такой же, как и все»), возможность гибели (только у Летова – категоричней: «Заранее обреченный на полнейший провал»). Словом, «когда Летов исполняет песню “Туман” из кинофильма “Хроника пикирующего бомбардировщика”, она воспринимается в контексте ... летовской эстетики и мифологии и поэтому получает совсем иное смысловое наполнение»¹.

Инвариантообразование путем заимствования чужого текста – это особая авторская стратегия, в которой текст «обретает своего автора в исполнителе»². Похожее отношение к чужому материалу мы можем найти уже у Александра Вертинского – «в его творческом прочтении они <песни, созданные на стихи других поэтов. – В.Г.> как бы авторизовались»³, кроме того, в этом вопросе активность проявляют и некоторые «барды», например Александр Дулов⁴.

Подведем итоги. Инвариантообразование в песенной поэзии может происходить как внутри конкретной поэтики,

ся от материального, вернувшись “домой”, “умерев восвояси”, – либо форму духовной смерти – и тогда герой остается навсегда в материальном мире». Новицкая А.С. «Партизан» и «превосходный солдат»: Лирический герой Егора Летова 1985–1989 гг. // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 161.

1 Жогов С.С. Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) // РРТК. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 198.

2 Там же. С. 199.

3 Кулагин А.В. У истоков авторской песни ... С. 7.

4 «В публикациях авторских песен нередко встречается запись “По стихам...”, что означает существенное их изменение по сравнению с сочинением поэта. Ярчайшим примером является песенное творчество А. Дулова. Он относится к тем авторам, которые, сочиняя песню не на свои стихи, как бы “присваивают” себе текст, активно работают с ним». Беленький Л.П. Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества // Relga: научно-культурологический журнал. №4 (184) от 10.03.2009. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2344&level1=main&level2=articles>

так и реализовываться посредством интерполяции заимствованного текста во вторичную поэтику. Главным инвариантообразующим механизмом является изменение контекста. Кроме того, инвариантообразующими могут становиться: редукция и замена субтекста; «отсечение» от прецедентного произведения части, получающей статус отдельного текста; контаминация двух или нескольких автономных произведений; замена какого-либо элемента, которая приводит к смысловой детонации, полностью меняющей концепцию произведения. Вполне вероятно, что здесь названы не все инвариантообразующие приемы.

Получается, что песенная поэзия ввиду особенностей своего бытования достаточно сложное образование. Оно обладает несколькими дискурсивными уровнями: уровень абстрактный (ментальный), где помещаются инварианты / инвариант; уровень конкретного исполнения данной песни; первый интегральный уровень, где песня представлена как совокупность своих конкретных инкарнаций внутри одного инвариантного мегатекста, второй интегральный уровень – совокупность всех мегатекстов (произведение). Проблема вариантообразования и инвариантообразования в синтетическом тексте является еще малоизученной, во многом дискуссионной, поэтому требует дальнейшего исследовательского углубления, возможно, корректировки. Однако необходимость неклассического подхода к изучению вариативных возможностей текстов песенной поэзии – в свете всего сказанного – представляется очевидной.

1.8. ВАРИАТИВНОСТЬ В ПЕСЕННОМ НАСЛЕДИИ ВЫСОЦКОГО

Вариативность у Высоцкого – тема большая и сложная. Из-за того, что он не оставил «академических томов», а также из-за песенного бытования самой весомой части его творчества, исследователям (текстологам, в частности) не так просто определить основные варианты произведений, найти канонический печатный – для публикации. Как отметил А.В. Скобелев, «звучащий Высоцкий “вариативен”, и хотя доказано, что существует “окончательный вариант”, мы не можем забыть, что на пути к нему возникали – и публично фиксировались – прямые противоположности смыслов: выстрелю в упор – против выстрела в упор; не жаль Христа – жаль Христа; не дразнили меня “недоносок” – и дразнили меня...»¹.

Из высокоцковедов очень немногие останавливались на вопросе вариантообразования у Высоцкого. Так, Л.Я. Томенчук, рассматривая полемику между С.В. Свиридовым и Ю.В. Доманским, соглашается с последним. Она отмечает: «Исполняя песню, Высоцкий не строки (слова) правил, а всякий раз воплощал свой замысел вновь. Целиком. Он обращался не к предыдущему исполнению, а к тому образу песни, который жил в нём и который он стремился облечь в звук»² – добавим – в данный момент. Поэтому тезис Свиридова «о том, что авторское исполнение полностью принадлежит творческой истории песни» исследовательницу «смущает»³. На мой взгляд, смыслопорождающие возможности вариантообразования Томенчук несколько преувеличивает: вряд ли Высоцкий мог полностью абстрагироваться от предыдущего

1 Скобелев А.В. Много неясного в странной стране. Ярославль, 2007. С. 6.

2 Томенчук Л. «...А истины передают изустно» ... С. 81.

3 Там же.

(предыдущих) исполнений данной композиции. И даже порывая смысловые связи с ними, даже действуя в рамках нашего инвариантообразования, он всё равно отталкивается от предыдущего «жизненного опыта» данной песни.

При этом мне близка следующая мысль Л.Я. Томенчук, где раскрываются отношения Высоцкого к исполнительской проработке песенного материала: «Для него <Высоцкого. – В.Г.> жизнь песни была не темой с вариациями, не варьированием однажды найденного и завершённого, не попыткой зафиксировать и след-в-след воспроизводить уже созданное. Жизнь песни Высоцкого была неостановимым, бесконечным процессом, которым управляла не сознательная установка автора, а его ощущение времени, так ярко и множественно воплощённое в песенном мире Высоцкого, в котором все живет, движется. В том числе и сама песня»¹.

Теперь перейдём к конкретным примерам, причём рассматривать будем именно случаи инвариантообразования. Что касается вариантообразующих подвижек в творчестве Высоцкого, то их превеликое множество, и интереснее, конечно, случаи радикальной смены смыслового облика песни, а не косметические правки, которые, и здесь я соглашаюсь со Свиридовым, чаще всего должны быть списаны в «текстологическую погрешность». Если речь не идёт об анализе конкретного концерта, студийного «альбома».

Итак, каждое исполнение песни живёт не в «безвоздушном пространстве», а, как правило, находится в рамках некоего цикла. И если мы рассматриваем, например, «Песню о друге» вообще – как таковую, как набор манифестаций, то одна из них может оказаться малозначимой в исполнительской череде. Но если мы будем рассматривать конкретный концерт, как мы это делали в первых параграфах настоящей книги, то особенности этого, быть может непримечательного среди других исполнения, окажутся для нас немаловажными. Потому что оно встроено в общую концепцию цикла и обусловлено спецификой концерта: временем, местом, настроением поэта, особенностями публики и т.д.

1 Там же. С. 75-76.

Характерный пример: песня «Райские яблоки» поначалу представляла собой текст, настолько отличающийся от поздней редакции, что мы вправе говорить о реализованном инвариантообразовании. Однако, в отличие от всех представленных в прошлом параграфе случаев, это будет неинтенциональное инвариантообразование, то есть не согласованное с позднейшей авторской волей на создание нового текста. В момент исполнения Высоцкий еще не знал, что песня подвергнется заметным изменениям, потом же он, может быть, был бы и рад заменить «сырой» вариант на основной, но это было невозможно: фонограмма сохранила именно «черновик». Мы можем считать два исполнения – раннее и позднее – редакциями (в классическом понимании редакции¹) до тех пор, пока не выйдем на уровень конкретного циклического контекста. Ведь если рассмотреть раннее исполнение песни как один из элементов цикла (в данном случае – концерта), то работать придется с той записью, что вошла в структуру контекста. Как «из песни слов не выкинешь», так не выкинешь и «сырой» вариант из цикла.

На сегодняшний день в научной литературе почти нет сведений об особенностях интонации Высоцкого. Об этом я буду говорить во второй части настоящей диалогии, а пока отмечу, что инвариантообразование может происходить на стыке вербальной и артикуляционной составляющих – как раз в интонационном поле. Вот что пишет Л.Я. Томенчук: «Я знаю две записи “Истомы”, скажем так, с ожидаемыми интонациями. В этих случаях исполнитель как бы сливается (“поет в унисон”) с персонажем, который в песне предстает именно и только “конченным” ... Мне известна и другая запись, где Высоцкий поет издевательски, насмешливо, а в конце (Пора туда...) так и вовсе смеется...». Однако «двадцать девять записей “Коней привередливых” – при широчайшем диапазоне внешних обстоятельств ... – демонстрируют тем

1 На такой точке зрения настаивает С.В. Свиридов: Свиридов С.В. «Райские яблоки» в контексте поэзии В. Высоцкого // МВ. Вып. 3. М., 1999. Т. 1. С. 170–200.

не менее ясно ощутимый общий тон: сиюминутность на “Конец” не влияет»¹.

Интересно в этой связи понаблюдать и за песней «Она была чиста, как снег зимой...». На большинстве фонограмм эмоционально-экспрессивная трактовка этого произведения однозначна: перед нами серьёзная, почти трагическая песня о любви, двуличности и, вероятно, измене. На записях Шемякина интонационно Высоцкий выдерживает данную линию безукоризненно в течение почти двух с половиной минут. Здесь есть всё, что ожидается от подобного рода произведений: раздумчивые, «скорбно произносимые» фразы, сопровождаемые тревожными гитарными переборами, взрывы лирического и интонационного негодования... И вдруг в самом конце фонограммы – меняется голос: слова «всегда намерен побеждать» произносятся в неожиданном ключе, пискляво, что напомнило мне партию Зины из «Диалога у телевизора». А после них Высоцкий, если так можно выразиться, иронично хихикает, тем самым уничтожая весь пафос предыдущих куплетов. На мой взгляд, объяснить это можно тем, что поэт указывает на несамостоятельность, «невысоцкость» данной вещи: перед слушателем лишь стилизация под «печальный романс», которую не должно принимать «за чистую монету». Две с половиной минуты Высоцкий не создавал драматизм, а лишь играл в него – и эту условность нужно чётко понимать.

О рассматриваемом субтекстуальном «диссонансе» между серьёзным текстом и трагедийным исполнением говорят и некоторые исследователи, например: «Далеко не всегда стих и музыка у Высоцкого синхронизируются по настроению – порой колючий, на грани гротеска текст может звучать в явно контрастных по отношению к нему ритмах, даже подчеркнута светлых и мягких»². В своё время это несоот-

1 Томенчук Л.Я. «И повинуюсь притяжению земли...» // МВ. Вып. 6. М., 2002. С. 213–214.

2 Молько А.В. Художественная индивидуальность Высоцкого и проблема взаимовлияния видов искусства в культурном сознании XX века // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Самара, 2001. С. 47–48.

ветствие мелодии и вербального субтекста я назвал субтекстуальным гротеском. Этот приём действительно позволяет сменить валентность песни: только за счёт мелодии «перевернуть» пафосный поэтический текст, сделать его смеховым. Мы видим, что Высоцкий был не чужд такой трансформации лирического смысла.

Инвариантообразующим сдвигом можно назвать и уже упоминавшееся в предыдущих параграфах соединение двух и более песен в одно целое. Это своеобразное «попурри» у Высоцкого складывалось из тематически сходных песен, причем такая «сверхкомпозиция» могла состоять из полнотекстовых манифестаций не крупных песен и из фрагментов произведений с достаточной протяженностью. Что перед нами – микроцикл? Или инвариантообразовательная перетекстовка прецедентных текстов – соединение их в единое целое? Обосновать можно и тот, и другой вариант. В любом случае перед нами контаминация самостоятельных произведений, которая, понятно, не равна каждому из них.

Отдельная проблема – заимствованные Высоцким чужие песни. Большую работу по их поиску и систематизации провёл А.Б. Сёмин, увенчав своё исследование специальной книгой¹. Нам здесь важно, в первую очередь, как влияет инкорпорирование чужого произведения в поэтическую систему Высоцкого на имманентный (не интенциональный) смысл претекста. Мы уже видели, что в ряде случаев такая композиция – находя множество точек соприкосновения с заимствующей поэтикой – осваивается и наполняется иными смыслами. В этой связи, наверное, самым показательным примером у Высоцкого является песня «Речечка» (беру вариант из записей Шемякина). Её особенность обусловлена, в первую очередь, тем фактом, что это единственная «невысоцкая» песня среди сотни записанных в парижской студии.

Песня находится в первом разделе записей, который сам Высоцкий назвал «Серия “Поколение”». Все 19 композиций здесь могут быть определены как имеющие отношение к «блатному дискурсу», то есть к околोकриминальной темати-

1 Сёмин А.Б. «Чужие» песни Владимира Высоцкого. Воронеж, 2012.

ке. Причем тематическая и «валентностная» амплитуда первого раздела максимально широка: от шуточных («Я любил и женщин, и проказы...») до подлинно трагических («Побег на рывок»).

Почему же именно «Речечка»? С одной стороны, это можно объяснить какими-то воспоминаниями, личными ассоциациями Высоцкого, выделившими эту композицию из ряда других. Но важнее то, что по целому ряду показателей она весьма точно вписывается в мотивно-образную систему поэта и, риску предположить, воспринимается им в координатах своего творчества – как своя. Дело в том, что здесь в сжатом виде представлена панорама очень многих «блатных» текстов Высоцкого. Можно сказать, что ключевые образы «Речечки» поэт развил в отдельные произведения.

Так, мотив золотоносной реки и «намытого золота» встречается – ярче всего – в композиции «Про речку Вачу». Образ молодого вора-хулигана («жюльмана»), оказавшегося в застенке или активно к нему «идущего», ещё более распространён у Высоцкого (примеров множество: «Я в деле, и со мною нож...», «Город уши заткнул...», «Что же ты, зараза, бровь себе побрила...» и т.д.). Здесь есть антигерой «начальничек» (вспомним, хотя бы того же Берёзкина или «гражданина начальника Токарева»). Реализован в «Речечке» и мотив, связанный с попыткой вырваться на волю и трагической развязкой такого побега (у Высоцкого несколько раз встречается мотив неудачного побега из заключения). Всё это накладывается на любовную тематику (любовь хулигана) – тоже масса песен Высоцкого посвящено этому, чуть ли не каждая вторая среди «блатных». Показателен образ гулящей молодой женщины: в «околокриминальных» песнях артиста почти все девушки «не тяжелого» поведения. Совпадают даже мелкие детали: начальничек предлагает жюльману: «Напейся ты воды холодненькой» (как тут не вспомнить «ковш холодной» из «Баньки по-белому?»).

В завершение хотелось бы коснуться проблемы канонического исполнения в рамках конкретного произведения. Много сил уже отдано издательским (печатным) текстам, выявлению «окончательного» печатного варианта, однако

хотелось бы иметь и «каноническую фонографию». В самом деле: печатные сборники поэта это сильно «секвестрированное» образование, лишь отчасти дающее представление о реальном восприятии песни. Поэтому я считаю, что помимо печатной текстологии следовало бы заняться и фонографической текстологией – чтобы иметь общепризнанный вариант исполнения, где Высоцкий в наибольшей степени аутентичен своему замыслу, где аккумулярованы все основные субтекстуальные особенности, «обнажены» главные смыслопорождающие механизмы. В таких условиях «хрестоматийный» вариант может и не быть последним – хронологический подход должен применяться осторожно. Такой подход во многом созвучен тому, что некогда делал А.Е. Крылов, занимаясь текстологией Высоцкого.

Работа в этом направлении (имею в виду – разработку «канонической фонографии»), как мне сегодня кажется, ещё и не начиналась. А ведь «продуктом» песенной поэзии, безусловно, является интермедиальный текст – звучащая песня, а не выжимка в виде печатного издания, которое тоже, бесспорно, необходимо. Да и вообще чем дальше, тем всё с большим скепсисом я смотрю на научные работы, посвященные песенной поэзии, где автор рассматривает поэтический текст без учёта фонограммы. Особенно, если в музыке или интонации заложено нечто, что «ставит с ног на голову» весь поэтический текст либо существенно его уточняет или видоизменяет.

В качестве «канонического» я предлагаю брать интермедиальный текст, созданный Высоцким в студии, где он имел возможность – при не удовлетворившем его исполнении – сделать новый дубль. Либо же не делать – если посчитает это нужным. На концерте такая выборочность вряд ли возможна. Мы знаем, что поэт при выходе на широкую аудиторию – чтобы не обострять свои и без того непростые отношения с, условно говоря, «главлитом» – старался подвергать свои вещи мягкой цензуре. «Может, скажут: пейте-ешьте, ну, а может быть, и нет» – иногда пел Высоцкий, чтобы не «шокировать» своим «ни хрена» («Я вчера закончил ковку...»). Но ведь при таком «цензурном» варианте не только редуциру-

ется эмоционально-экспрессивный аспект микроконтекста, но и выпадает рифма! Пусть бы такой вариант и был последним хронологически, не думаю, что именно его следовало бы считать каноническим.

Предположу, что на роль образцовых могли бы претендовать парижские записи у Шемякина, по крайней мере – многие из них. Здесь Высоцкий максимально раскован, он поёт ряд весьма острых вещей, которые никогда не выносил на широкую аудиторию. Даже пару раз проскакивает непечатная лексика (когда это мотивировано контекстом) – здесь нет эвфемизмов и оглядок на «личность в штатском». Плюс – это уже поздний Высоцкий, тексты вдумчиво отрефлексированы.

Ну и в конце первой части диалогии хочется сказать, что высоковедению предстоит ещё большой путь – от «печатного Высоцкого» к обретению «поющего Высоцкого». Очевидно, что сейчас мы ещё очень слабо представляем, что такое «цикл Высоцкого», «концерт Высоцкого», как соотносятся произведение и исполнительский интермедиаальный текст в его идиопоэтике, по каким законам живут вариант и инвариант. Мне кажется, что это самые крупные лакуны в современном высоковедении. Хотя и о речевых «модуляциях» Высоцкого мы знаем не многим больше. Этой проблеме будет посвящена вторая часть настоящей диалогии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Агафонов А. Субботняя Газета. Курган, 1992. цит. по Летов Е.: «Я не верю в анархию».
2. Александр Башлачев. Стихи. М., 1997.
3. Башлачев Александр: Стихи, фонография, библиография. Тверь, 2001.
4. Ананичев А.С. «...Не ради зубоскальства, а ради преобразования» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 2. М., 1999.
5. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
7. Беленький Л.П. Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества // Relga: научно-культурологический журнал. №4 (184) от 10.03.2009. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2344&level1=main&level2=articles>
8. Венкьярутти Р.Ф. Владимир Высоцкий: «хулиганские» песни // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 2. М., 1999.
9. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... докт. искусств. Саратов, 2009.
10. Воронова М.В. Стилистические средства маркировки лирического и ролевых героев В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Воронеж, 1990.
11. Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. Брянск: Ладомир, 2007.

12. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск, 2011.
13. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
14. Доманский Ю.В. Вариантообразование в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.
15. Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. ... докт. филол. наук. М., 2006.
16. Доманский Ю.В. Жанровые особенности диалогии в поэзии В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 5. М., 2001.
17. Доманский Ю.В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке Ю.В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь, 2000.
18. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения Ю.В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999.
19. Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000.
20. Донцу Н.Ф. Особенности интимизации повествования в эссе В.С. Высоцкого «Из дорожного дневника» // Актуальные проблемы современной филологии: Сб. науч. тр. Бэлць [Бельцы], 2001.
21. Жебровска А.-И. Отражение феномена Высоцкого в советских литературно-критических источниках (60–80-е годы) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 1. М., 1997.
22. Жогов С.С. Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.
23. Жукова Е.И. Рифма и строфика поэзии В.С. Высоцкого и их выразительные функции: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. Режим доступа: <http://vv.mediaplanet.ru/dissertations/Zhukova-Dissertatsiya/002/002/.text>

24. Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008.
25. Иеромонах Григорий (Лурье В.М.). Смерть и самоубийство как фундаментальные концепции русской рок-культуры // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.
26. Капрусова М.Н. Альбом Майка Науменко «Сладкая N и другие»: Путь героя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.
27. Капрусова М.Н. Владимир Высоцкий и рок-поэзия: о некоторых общих предшественниках, тенденциях и влиянии // Владимир Высоцкий и русский рок: сб. ст. Тверь, 2001.
28. Кастрель Д.И. Баллады из первоисточника. Цикл к «Бегству мистера Мак-Кинли» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 1. М., 1999.
29. Кастрель Д.И. Волк ещё тот // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 6. М., 2002.
30. Кац Л.В. О некоторых социокультурных и социолингвистических аспектах языка В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 5. М., 2001.
31. Кац Л.В. О семантической структуре временной модели поэтических текстов Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 2. М., 1999.
32. Кижеватова Т.Н. Сказка в русском роке: опыт построения типологии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 14. Екатеринбург, Тверь.
33. Кирилл Александрийский. «Слово о исходе души». Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/put/shagi/rose_sad06.htm
34. Ключева Н.Н. Циклообразующие мотивы в альбоме группы «Зимовье Зверей» «Свидетели» Н.Н. Ключева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

35. Коблов А. «Егор Летов: я – мизантроп, мне больше “импонируют” животные». Цит. по: Летов Е.: «Я не верю в анархию». М., 2003.
36. Ковалева Т.В. Концепция рифмы в песенном цикле «Алиса в Стране Чудес» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 2. М., 1999.
37. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: Возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 1. Тверь, 1998.
38. Корнеева Е.В. Способы выражения мироощущения лирического субъекта в альбоме группы «Ночные снайперы» «Детский лепет» Е.В. Корнеева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.
39. Кулагин А.В. Европейский лирический цикл: Историч. и сравнит. изучение: Материалы междунар. науч. конф. Москва Переделкино, 15-17 нояб. 2001 г. : Сб. науч. тр. М., 2003.
40. Кулагин А.В. У истоков авторской песни. Сб. статей. Коломна, 2010.
41. Курилов Д.Н. Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60-е 70-е гг.) дис. ... канд. филол. наук М., 1999. Режим доступа: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=2301
42. Летов Е.: «Я не верю в анархию». М., 2003.
43. Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
44. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
45. Лысенко С.Ю. Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста (на примере «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского): дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2007.
46. Ляпина Л.Е. Проблема целостности лирического цикла Л.Е. Ляпина // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977.

47. Мансков С.А. «Грязь» и «очищение» в поэзии Владимира Высоцкого // *Studia Litteraria Polono-Slavica*. [№] 4. Warszawa, 1999.
48. Маркелова О.А. Концертная программа как цикл: «Поэма о человеке» Павла Фахртдинова О.А. Маркелова // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Вып. 7. Тверь, 2003.
49. Молько А.В. Художественная индивидуальность Высоцкого и проблема взаимовлияния видов искусства в культурном сознании XX века // *Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века*. Самара, 2001.
50. Намакштанская И.Е., Романова Е.В., Куглер Н.А. «Человеческая комедия» в поэтике Высоцкого // *Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр.* Вып. 3. Т. 2. М., 1999.
51. Нефедов И.В. Языковые средства выражения категории определенности-неопределенности и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Ростов-н/Д., 2004.
52. Никитина Е.Э. Страшные сны «Агаты Кристи»: Ночь и сон как циклообразующие в альбоме «Чудеса» Е.Э. Никитина // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Вып. 7. Тверь, 2003.
53. Никитина О.Э. Драматичность как способ циклизации альбома «Майн кайф?» группы «Агата Кристи» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Вып. 7. Тверь, 2003.
54. Новикова Н.Б. Лирический герой как циклообразующее средство связи в макроцикле «Ураган» «Чудеса» Г. Самойлова Н.Б. Новикова // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Вып. 7. Тверь, 2003.
55. Новицкая А.С. «Партизан» и «превосходный солдат»: Лирический герой Егора Летова 1985–1989 гг. // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010.

56. Орлицкий Ю.Б. Принципы композиции альбома в англоязычном и русском роке Ю.Б. Орлицкий // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.
57. Петрова С.А. Альбом В. Цоя «45» как литературный цикл С.А. Петрова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.
58. Пилоте Ю.Э. Немецкоязычная и русскоязычная рок-поэзия. Проблемы типологии: дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2010.
59. Прохоров Г.С. Меняется ли сумма от перестановки слагаемых? Принцип циклизации в рок-альбомах Г.С. Прохоров // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.
60. Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995.
61. Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.
62. Руссова С.Н. Автор и текст у Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 1. М., 1999.
63. Сафарова Т.В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2002.
64. Свиридов С.В. «Райские яблоки» в контексте поэзии В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 3. М., 1999. Т. 1.
65. Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста С.В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.
66. Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.
67. Свиридов С.В. Звуковой жест в поэтике Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 4. М., 2000.

68. Свиридов С.В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.
69. Свиридов С.В. Конец охоты: Модель, мотивы, текст // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 6. М., 2002.
70. Семин А.Б. «Чужие» песни Владимира Высоцкого. Воронеж, 2012.
71. Скобелев А.В. Много неясного в странной стране. Ярославль, 2007.
72. Скобелев А.В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. 3. Т. 2. М., 1999.
73. Скобелев А.В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 2. М., 1999.
74. Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. Воронеж, 1991.
75. Ступников Д.О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002.
76. Ступников Д.О. Рок-альбом как продукт серийного мышления Д.О. Ступников // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001.
77. Ступников Д.О., Осташева Н.А. Альбом из анабиоза (циклизация диска «Смысловых галлюцинаций» «Лед-9» как вариант психотренинга) Д.О. Ступников, Н.А. Осташева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.
78. Тексты песен группы «Ва-Банкъ». Публикация, вступительная статья и комментарии Д.О. Ступникова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь, 2000.
79. Темиршина О.Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
80. Теория литературы: В 2 тт. М., 2004. Т. 1. Тюпа В.И. Теория художественного дискурса.

81. Терехина В.Н. Экспрессия или экспрессионизм? // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 1. М., 1999.
82. Томенчук Л. «Но есть, однако же, еще предположение...». Днепропетровск, 2003.
83. Томенчук Л. Высоцкий и его песни: приподнимем занавес за краешек. Днепропетровск, 2003.
84. Томенчук Л.Я. «И повинуюсь притяжению земли...» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 6. М., 2002.
85. Томенчук Л.Я. О музыкальных особенностях песен В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990.
86. Уварова С.В. Сопоставительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 3. Т. 1. М., 1999.
87. Фоменко И.В. Лирический цикл: Становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.
88. Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984.
89. Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1998.
90. Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.
91. Чехунова О.А. Циклическая структура поэтических сборников Георгия Иванова 1930-х годов как отражение экзистенциальной картины мира: дис. канд. филол. наук. Нерюнгри, 2012.
92. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986.
93. Шадурский В.В. «Сегодня мне светло, как в первый раз...»: Альбом «Алисы» «Jazz» В.В. Шадурский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.

94. Шаповалов А.В. Альбом Вячеслава Бутусова «Овалы» А.В. Шаповалов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.
95. Шевяков Е.Г. «Баллада о любви» и «Баллада о борьбе» как коррелятивные художественные единства // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 5. М., 2001.
96. Шевяков Е.Г. Героическое в поэзии В.С. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2006.
97. Шигапова С.М. К трактовке понятия синтаксического варианта в плане решения дихотомии «инвариант–вариант». Вестник АмГУ. Вып. 4. URL: http://www.amursu.ru/vestnik/4/48_4_99.html
98. Шигарева Ю.В. Особенности циклизации в альбоме «Машины времени» «Место, где свет» Ю.В. Шигарева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003.
99. Шилина О.Ю. Поэзия Владимира Высоцкого Нравственно-психологический аспект: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998.
100. Шилина О.Ю. Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В. Высоцкого. Образная система // Мир Высоцкого. Вып. 2. М., 1998.
101. Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.
102. Язвикова Е.Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: К постановке проблемы Е.Г. Язвикова // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. тр. Самара: изд-во СГУ, 2006.
103. Язвикова Е.Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: К постановке проблемы // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. тр. Самара, 2006.

104. Язвикова Е.Г. Особенности единства диалогии «Очи чёрные» // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы Третьей междунар. науч. конф. Москва, 17-20 марта 2003 г. : Сб. науч. тр. М., 2003.
105. Язвикова Е.Г. Циклообразующая роль архетипа волка в диалогии «Охота на волков» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Вып. 5. М., 2001.
106. Ярко А.Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева): дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.
107. http://www.vsvysotsky.ru/work_5.php

ФОНОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Башлачев А. Запись у А. Агеева («Лихо»). Москва, 20 января 1986.
2. Башлачев А. Концерт в Театре на Таганке. Москва, 22 января 1986.
3. Башлачев А. Концерт у Д. Винниченко («Чернобыльские бобыли на краю света»). Ленинград, 15 августа 1986.
4. Башлачев А. Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова. Москва, апрель 1985.
5. Башлачев А. Концерт у М. Тимашевой («Последний концерт»). Москва, 29 января 1988.
6. Башлачев А. Концерт у М. Тимашевой («Последний концерт»). Москва, 29 января 1988.
7. Башлачев А. Концерт, V фестиваль Ленинградского рок-клуба. Ленинград, 3–7 июня 1987.
8. Бутусов В. Концерт в Государственном Кремлевском дворце. Москва, 31 октября 2003.
9. Высоцкий В. Записи М. Шемякина в Париже, 1975–1980.
10. Высоцкий В. Концерт Les Studio Morin-Heights, Quebec, Canada, 2 сентября 1976 // <http://v-vysotsky.com/>
11. Высоцкий В. Концерт в ДК «Коммуна». Москва, 27 марта 1980.
12. Высоцкий В. Концерт в клубе «Импульс» НИИ ЭВМ, Северодонецк, 25 января 1978.
13. Высоцкий В. Концерт в Ростове-на-Дону в спортзале завода «Гранит», 9 октября 1975 // <http://vv.uka.ru>
14. Высоцкий В. Концерт в Ростовской областной санитарно-эпидемиологической станции 8 октября 1975 // http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0400--/0478/o_spisok.html

15. Высоцкий В. Концерт и интервью Ф. Пляйтгену для телеканала WDR (телевидение ФРГ) на даче у Ю.Д. Королёва, Московская обл., Переделкино, ул. Довженко, д. 26, 12 декабря 1975 // <http://v-vysotsky.com/>
16. Высоцкий В. Концерт Мехико, Мексика, студия «13 Canal Television», июнь-июль 1977 // <http://v-vysotsky.com/>
17. Высоцкий В. Концерт у П.Л. Капицы, Москва, Воробьёвское шоссе, 23 декабря 1971.
18. Зачем сняты сны // Гражданская оборона, 2007.
19. Музыка весны // Гражданская оборона, 1989.
20. Поганая молодежь // Гражданская оборона, 1985.
21. Восставший из ада // Сектор газа, 2000.
22. Стать севера // Алиса, 2006.

Гавриков Виталий Александрович

**Циклизация и контекстность
в поэзии Владимира Высоцкого**

монография

Технический редактор: В.С. Конойко

Подписано в печать 11.10.2016. Формат 60×84/16.

Усл. печ. л. 6,2. Тираж 50 экз. Заказ 1507.

Отпечатано в Брянском центре научно-технической информации

241050, г. Брянск, ул. Горького, д. 30

Тел. (4832) 74-09-43, 66-09-18

e-mail: cnti32@ya.ru