

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ИМЕНИ И.С.ТУРГЕНЕВА
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ**

**ВЫСОЦКОВЕДЕНИЕ
И
ВЫСОЦКОВИДЕНИЕ
2015**

ОРЁЛ - 2015

**УДК 821.161.1(091) Высоцкий В.С.
ББК Ш5(2Рос)6–4я43 Высоцкий В.С.
В934**

Высоцковедение и высоцковидение. 2015. Сборник статей. – Орёл, 2015. – 105с. Ответственный редактор – В.П. Изотов

В сборнике представлены статьи, написанные на основе докладов, представленных на Четвёртую орловскую международную конференцию, посвящённую творчеству В.С.Высоцкого, - «Высоцковедение и высоцковидение (17-20 сентября 2015 года), а также другие материалы.

Статьи посвящены различным аспектам изучения творчества В.С. Высоцкого.

Сборник предназначен для всех, кто интересуется творчеством поэта.

М.А. БЕЗУГЛОВА, Г.А. ШПИЛЕВАЯ (Воронеж)
ЕЩЁ РАЗ О РАЗГОВОРНОМ ДИСКУРСЕ ВЫСОЦКОГО

В настоящей работе мы попытаемся подвести некоторые итоги относительно *разговорного дискурса* Высоцкого и, может быть, скажем что-либо новое о языке этого выдающегося универсального художника: поэта, прозаика, музыканта, исполнителя, актера.

Под *разговорным дискурсом* мы понимаем разговорный язык (обслуживающий неформальное общение, предполагающий обращения, вопросительные предложения, междометия, просторечия и пр.), выделенный из художественного языка поэзии и прозы Высоцкого; таким образом, *разговорный дискурс* рассматривается как *сверхтекст*. В центре нашего внимания будет само коммуникативное явление, включающее в себя взаимодействие «концептированного автора» (термин Б.О. Кормана) и адресата – читателя (слушателя); мы рассмотрим авторские поэтологические стратегии, направленные на создание взаимодействия энергии *созидающей* и *воспринимающей* художественное высказывания (письменное или устное).

Американский исследователь творчества писателя Э. Куэлин обобщил то, с чем все могут согласиться: «Одним из самых сложных в стихотворном творчестве Высоцкого является его нарративный аспект» [Куэлин, 2012: 87]. Отметим, что чаще всего слово «нарративный» предполагает разговор относительно повествования в художественной прозе, однако в случае с Высоцким (даже если речь идет об его поэзии) наиболее употребим именно этот термин, настолько необычен, синтетичен и синкретичен его язык, в котором выразилась лирическая, эпическая, драматическая природа слова, где «встретились» «официозный советский стиль речи, блатной жаргон и просторечие» [Куэлин, 2012:88].

Рассмотрим некоторые положения, раскрывающие грани *разговорного дискурса* Высоцкого.

1. «Вне традиции не бывает искусства», – констатировала Л.Я. Гинзбург [Гинзбург, 1997: 14]. О традиции введения разговорного языка в поэтический текст сказано в литературоведении немало. Общеизвестно, что лирика эволюционирует и за счет демократизации лексики, маркирующей темы, ранее считавшиеся неприемлемыми, «низкими». Высоцковед С.М. Шаулов в одной из устных бесед добавил к этому положению существенное наблюдение. Поэзия (как и искусство в целом) развивается и за счет того, что поэты-новаторы в определенный момент начинают не *обобщать*, а передавать сиюминутные жизненные впечатления

(процессуальность), отрефлексированные в новом для лирики слове. Именно поэтому так интересно и непривычно «звучал» Н. Некрасов зрелый («Как на грех, девятнадцатый год / Мне в ту пору случись... посадили / На тягло – да на ней и женили... / Тоись, сколько я нажил хлопот» («В дороге»)), но так привычно и обычно – *молодой* (периода сборника «Мечты и звуки»)).

Разговорный дискурс Высоцкого также передает «не готовую», сложившуюся жизнь, которую уже можно осмысливать, а зыбкую ситуацию, где все «под вопросом»:

Все позади – и КПЗ и суд,
И прокурор, и даже судьи с адвокатом, –
Теперь я жду, – теперь я жду –
 куда, куда меня пошлют,
Куда пошлют меня работать за бесплатно¹

(1963) (Т.1, с. 35).

Даже повторы в данном случае воспринимаются не как наименее привычный для лирики прием, пришедший (по наследству) из фольклорной песни, а как результат устного высказывания – на наших глазах (и *слуху*) формирующийся рассказ о только что сложившейся ситуации.

При этом лирика верна себе: свободное перемещение во времени (в процитированном отрывке представлено и прошлое, и настоящее, и будущее) и пространстве (работать «за бесплатно», как известно, посылали далеко) создает условия, при которых сиюминутное и частное перерастает в общее – в данном случае общенародное, социально и исторически маркированное.

Об этом же в свое время было сказано по поводу лирики Н. Некрасова, новатора и первооткрывателя многих путей для введения *разговорного дискурса* в поэтический язык: «Некрасов-художник при кажущейся конкретности описания предпочитает одновременно обобщенные и открытые ситуации, вызывающие представление о возможной множественности или повторяемости сейчас происходящего» [Розанова, 2006:23]. Именно поэтому так дороги и значимы были стихи Некрасова (а затем и Высоцкого) для современников : «Это обо мне» – так могли сказать задумавшиеся о своей жизни крестьянин, бедный горожанин, солдат, женщина, смотрящая на уносящуюся «тройку».

2. Перейдем к такому тесно связанному с *разговорным дискурсом* явлению, как *коммуникативность*.

¹ Цитируется по изданию: Высоцкий В.С. Соч. в 2-х т. – Екатеринбург: У-Фактория, 1997. Далее в тексте статьи ссылки даются в круглых скобках с указанием тома и страниц.

Любой поэт остро нуждается в единомышленнике, с которым можно обменяться мыслями и чувствами (вспомним поэтическую жалобу О. Мандельштама: «Читателя! советчика!...»), а коммуникативную природу манеры Высоцкого питала и его актерская профессия (предполагающая диалогическую речь), и бардовский опыт (тесный контакт с аудиторией). «Лирика Высоцкого – это лирика перманентного, интерактивного диалога» [Шатин, 2013:29], – отметил Ю.В. Шатин. Это действительно так, пропетый или прочитанный текст Высоцкого «говорит» с нами, побуждает к сочувствию, пониманию, поддержке, даже если это сопряжено с ироническими данностями. К «общению» побуждают местоимения («мы»), указательные частицы («вот»), обобщения («все», «ребята»):

Сколько ребят у нас в доме живет,
Сколько ребят в доме рядом!
Сколько блатных мои песни поет,
Сколько блатных еще сядут –

Навсегда, кто куда,

На долгие года! (1963) (т.1, с. 35).

Или в более поздней лирике: «Вот вам авария : в Замоскворечье...» (1970).

Возвращаясь к «монологичным» поэтам, вспомним И. Бродского («другого гениального современника Высоцкого»), чья лирика – это «монолог, в пределе разрастающийся до границ эпоса» [Шатин, 2013:29]. В самом деле, в как будто бы «диалогичном» стихотворении (с «диалогичным» же названием – «Письма римскому другу»), при всех его фигурах обращения, с введением нескольких персонажей слышен все же один голос – философа, близкого к автору-творцу:

Вот и прожили мы больше половины.

Как сказал мне старый раб перед таверной:

«Мы, оглядываясь, видим лишь руины».

Взгляд, конечно, очень варварский, но верный (1972).

Итак, *разговорный дискурс* Высоцкого создает условия для повышенного уровня коммуникативности, что во многом обусловило высочайшую популярность этого поэта во всех слоях современного ему общества. «Особенностью коммуникативной стратегии Высоцкого стало сочетание изощренной сложности высказывания и многоуровневости коммуникативного эффекта, благодаря которому в зону авторской интенции попадали читатели и слушатели весьма разного образовательного и культурного уровня» [Шатин, 2014:7], –

предлагает один из вариантов объяснения «всенародности» творчества писателя Ю. В. Шатин.

Действительно, «специально подготовленная» публика *ловила* удивительные *составные* рифмы, анжамбаманы, звукопись в стихах поэта, а другая – просто слушала его, но подспудно все равно *ловила* и понимала значимость самой формы произведений. Приведем суждение ценителя песен Высоцкого, по образованию – архитектора: «Стихотворческое мастерство Высоцкого – это непрекращающийся, с первых же песен осуществляемый Эксперимент, результаты которого тонко маскируются, не выпячиваясь из строк песен, но создавая магическое поле художественности» [Розенберг, 2012: 363]. Для подтверждения своих наблюдений Г. А. Розенберг приводит стихотворение «о биче-человеке», где «через все повествование щелкает эта звуковая ассоциация:

Под собою ног не Чую»
И каЧается земля.
Третий месяц я биЧую,
Так как списан подЧистую
С китобоя-корабля...» [Розенберг, 2012: 371].

Как видно, звукопись, становясь одной из данностей *разговорного дискурса*, также является мощным воздействием на слушателя и читателя.

3. Коснёмся еще одного важного аспекта феномена Высоцкого, так как по этому поводу исследователи и любители творчества писателя спорили и спорят. Речь пойдет о *голосе* Высоцкого-исполнителя как одной из важных составляющих его *разговорного дискурса*.

Высоцкий *пел* свои стихи, на его концертах звучал автометапаратекст, который теперь бережно, до слова, до звука сохраняется, изучается, комментируется. «Трудно вообразить в 80-е годы хотя бы одного филолога, писавшего о Высоцком без непрерывного внутреннего ощущения в *себе* его голоса», – справедливо полагает С. М. Шаулов [Шаулов, 2015:63].

Признать, что стихи Высоцкого с таким же успехом читаются, как и слушаются – это значит недооценить неповторимую энергетику, царившую на концертах; согласиться с тем, что Высоцкого лучше слушать (а еще лучше – и видеть) – значит лишить себя и новые поколения возможности с удовольствием *читать* Высоцкого.

Безусловно, поколению 1960 – 1980 гг. Высоцкий ближе, нежели нынешней молодежи («когда по радио поет – я его не выключаю», «папа очень любит его слушать» – вот с чем часто

сталкиваемся при опросах), что будет через 20–30 лет – сложно сказать. Тем не менее, трудно недооценить то огромное потрясение и наслаждение, полученное людьми (и не только русскоязычными), слушавшими этого выдающегося исполнителя. Неслучайно самые «преданные» высокоцковеды не забывают о своих личных впечатлениях и эстетико-гражданских переживаниях: «Он смешил, забавлял, открывал нам глаза на жизнь, весело говорил о нас и о себе горькую правду, бередил память, выражал наши чувства и мысли, порой причинял боль осознанием тупика, в который мы зашли, и вновь подстегивал к рывку, к прорыву: «делай, как я», «еще не вечер!»)» [Скобелев, Шаулов, 2012:49]. Отметим характерные «смешил..., забавлял, ... открывал глаза, говорил, ... бередил, ... выражал, ... причинял боль, ...подстегивал, ... делай» – глаголы, как видно, активные, побуждающие к действию и уместные более в устном высказывании, нежели в письменном, а слово «говорил» прямо указывает на *разговорный дискурс*.

Однако послушаем лингвистов: «В песне «Милицейский протокол» при исполнении выявлено 75 просторечных черт против 3-х в письменном тексте»; «Таким образом, письменные тексты поэта дают читателю лишь слабое, приблизительное представление о гигантском воздействии исполняемых песен»; «Одна из причин такого воздействия кроется в использовании яркого коннотативного средства – городского просторечия и – шире – устных форм существования национального языка» [Запрягаева, 2009:186–187]. Добавим, что *разговорный дискурс* включает в свои сферы и *интонации*, которые на бумаге передать, увы, очень сложно.

3. Теперь мы подошли вплотную к *Слову* Высоцкого, которое так влияло на современников и продолжает воздействовать на читателя и слушателя наших дней.

а). Почему Высоцкому стало необходимым столь широко привлекать повседневный язык в поэтический текст? Иногда причину видят в высокой степени *социальности* творчества писателя, бывшего к тому же и актером политического театра. О социальности писал Б.О. Корман относительно лирики Некрасова, но можно назвать поэтов, также социально отзывчивых, однако обходившихся без просторечий и жаргонизмов. Например, об А. Блоке Л. Я. Гинзбург писала, что поэт «сознательно взял на себя ответственность за проблематику, завещанную русской историей, общественным развитием России, и за проблематику, предложенную современностью» [Гинзбург, 1997: 229].

Существует следующее мнение, многое объясняющее : в поэзии (и прозе) Высоцкого «упор делается не на идиолект, характеризующий индивидуальность речевого кода героя, но на социолект, маркирующий принадлежность персонажа к определенному социальному страту» [Шатин, 2014:7]. С последним утверждением нельзя не согласиться, потому что творческая энергия Высоцкого, на наш взгляд, чаще всего направлялась не на создание авторского идиостиля или идиостиля персонажа, а на формирование типичного образа *человека* из определенных слоев общества, определенной профессии, определенного мировоззрения. Это можно видеть в ранней лирике («Ну а начальству наплевать – за что и как, – / Мы для начальства – те же самые зэка – / Зэка Васильев и Петров зэка». 1962); в поздней лирике («Мы говорим не «штормы», а «шторма» – / Слова выходят коротки и смачны...».1976); а также в прозе («...а годочков им пока еще до шестнадцати, так что больших сроков не боятся, ножи носить – по нервам скребет, могут и пырнуть по запарке да в горячке». 1977. («Девочки любили иностранцев...»)).

б). Устное слово понадобилось поэту и в процессе создания ролевой лирики, многократно и успешно исследованной литературоведами. Приведем одно из последних высказываний, где сопоставляются «ролевой образ» и лирическое «я» в поэзии Высоцкого: «...творческая воля Высоцкого-поэта была устремлена прежде всего не на самовыражение, не на обретение «лирического я», но на выражение многоликих «ролевых» я, из которых складывается совокупная жизнь народа» [Шершунович, 2014:93]. Действительно, даже обратившись к позднему творчеству писателя, мы обнаружим, что его нарративные стратегии направлены именно по указанному руслу, ведь и в стихотворении «Мой Гамлет», где вполне *ожидается* лирический герой, в зачине значится просторечие: «Я только малость объясню в стихе...». На этом «малость» *разговорный дискурс* заканчивается и начинается философский, но мы же знаем, какую важную смысловую и стилистическую функцию выполняет зачин!

в). *Разговорный дискурс* Высоцкого во многом питается огромным эмпирическим материалом, являющимся неотъемлемой органической частью поэтического и прозаического наследия писателя. «Шпинделя да фрезы», «я был завсегдатаем всех пивных», «У Доски, где почетные граждане», «Мы ползем, к ромашкам припадая», «бесновались матросы на вантах», «Наш батальон геройствовал в Крыму».... Как видно, узнать «место» и «время» действия могут представители всех слоев социума – рабочие, «блатные», законопослушные «почетные граждане» (и их антиподы),

фронтоники... Примеры можно множить и множить бесконечно, тексты Высоцкого эмпиричны, и эмпирика пронизывает как эмоциональный, так и философский² планы, иногда даже замещая их: вывод в концовке стихотворений часто дается сжато, *размышление* редуцируется к короткому, но многозначному *утверждению*.

Эмпирика, как известно, присутствует в любом стихотворении, даже в творчестве поэтов, тяготеющих к медитативной форме (А. Фет, Ф. Тютчев), или поэтов-символистов, иначе читатель (слушатель) с большим трудом понимал бы, о чем идет речь. Эмпирика – общая *площадка*, на которой изначально стоят автор и читатель, сколько бы веков их не разделяло. «Эмпирический элемент, элемент живой действительности, является основой, иногда подспудной, но тем не менее несущей на себе всю конструкцию и поэтому рано или поздно заявляющий о себе» [Сильман, 1977:76], – отмечала стиховед Т.И. Сильман. Замечен общеродовой признак лирики, однако в стихах Высоцкого эмпирическому материалу придается большее значение, чем в произведениях большинства поэтов.

г). Представим себе, что Высоцкий (или другой поэт) создал бы стихотворение, лексику которого составляли бы только просторечия или диалектизмы. Получилась бы либо пародия, либо лабораторное произведение, выполненное с определенной целью.

Безусловно, внелитературные лексемы могут существовать в поэтическом тексте только в определенном контексте, о чем было сказано исследователем творчества Н. Некрасова: «Нетрудно в стихах Некрасова найти живое русское слово, фольклорные элементы, крестьянскую речь. И все это воспроизведено некрасовской музыкой, творчески организовано, интересно не столько само по себе, сколько в контексте, в произведении в целом. Все это народное, языковое имеет в каждом случае определенную эстетическую окраску» [Краснов, 2002:31].

Разговорный дискурс Высоцкого не всегда включает в себя нелитературную лексику, даже ролевой герой, рассказывая о себе, чаще использует обычные нейтральные слова:

Сколько я ни стремился,
Сколько я ни старался, –
Кто-нибудь находился –
И я с ним напивался (1962 или 1963) (т.1, с. 30).

Но иногда в «культурный» контекст попадают слова нелитературные, и тогда происходит «стилистическое их включение

² О соотношении эмпирического, эмоционального и философского планов в стихотворении см [Сильман, 1977: С. 75– 121].

на фоне стабильных и нейтральных нормативных вариантов». «Стилистически оправдано <...> введение одного-двух разных слов на фоне нейтральной и даже книжной лексики: автору удается, создавая атмосферу доверительного общения, обратить внимание и на необычность описываемой ситуации» [Тихонова, Сеничкина, 2006:106–107], – отмечают исследователи грамматической формы в стихах Высоцкого. С этим замечанием можно согласиться, читая, например, следующее:

А на вторые сутки
На след напали суки –
Как псы на след напали и нашли, –
И завязали суки
И ноги и руки –
Как падаль по грязи поволокли (1962) (т. 1, с. 30).

Как видно, явно бранное слово «суки» продемонстрировало два своих значения, да и ситуация обрисована «необычная».

В заключение поговорим об общих законах поиска Слова писателями (и Высоцким, в частности). «Человек ощущает «бедность» языка, с помощью которого он может выразить себя лишь относительно и неточно: обыденное слово не то чтобы сопротивляется присвоению – оно просто выскальзывает из рук, не выдерживая давления сказывающегося в нем личного смысла. Напротив, поэтическое слово оказывается больше того, чьи уста его произносят, и потому оно, до известной степени, отрицает существование говорящего» [Фаустов, 2000:5], – отмечает исследователь, анализирующий авторское поведение писателя (Пушкина), сказывающееся в *слове*.

Авторское поведение Высоцкого сказывалось и в том, что он искал свое *слово*, используя все запасы языка: литературный, диалектный, арготический, высокий поэтический. При этом поэтическое слово у него может звучать в ироническом ключе («Меня сегодня Муза посетила...»), а просторечия вдруг оказываются в высоком контексте любовной лирики («И теперь реши, кому из нас с ним хуже, / И кому трудней – попробуй разбери: / У него – твой профиль выколот снаружи, / А у меня – душа исколота снутри»). Работы высокоцковедов показали, что *разговорный дискурс* героя процитированной «Татуировки» коррелирует и с пушкинским «Я вас любил», и с байроновским «К Мэри, при получении ее портрета», и с «Уверением» Баратынского, и с лермонтовским «Расстались мы, но твой портрет / Я на груди своей храню...»³. Герои Высоцкого «довели

³ См. [Рудник, 1995:70]; [Скобелев, Шаулов, 1991:41].

дело до конца» – портрет любимой женщины «выкололи» на груди, но из-за этого их любовь не стала «ниже» или «хуже».

Если взять двухтомник Высоцкого и еще раз (в который раз!) бегло просмотреть стихи, ловя знакомые строки, то можно убедиться в том, что «разговорный текст» превалирует над любым другим. Высоцкий-«маргинал», не скованный цензурой, нелитературным языком не просто *говорил*, а протестовал против официальной лжи, «печатного» слова, ставшего неправдивым и лицемерным. «Необходимость вернуться от книжного слова к устному ощущается в поэзии, когда она, печатная, оказываясь во власти цензуры, расходится с народным взглядом на жизнь, с ее народной оценкой, когда господствующие в печатной литературе тенденции игнорируют реальные запросы общества» [Скобелев, Шаулов, 2012:61], – отмечают исследователи творчества Высоцкого. Так было во времена Баркова, потом Державина, затем Некрасова.

Сказанное, видимо, можно отнести не только к литературе, но и к искусству в целом: к музыке, живописи, танцу. Развиваясь, искусство включает в себя то, что необходимо – из «низов», с «верхов», комбинирует, противопоставляет. Музыкант К. Казански, размышляя о природе музыкальности Высоцкого-новатора⁴, заметил: «Но сделать стояние *«на краю»* (не на *«мгновенье»*, а от начала до конца) принципом, совмещающим до такой степени публичные выступления с непрерывным интенсивным творческим процессом – это, очевидно, беспрецедентное новаторство. Отдадим должное Высоцкому. Он убедительно показал и доказал, что это странное «иначе» – не что иное, как одно из всевозможных «так»» [Казански, 2015:44–45]. Как видно, и в музыке Высоцкий оставил *свой*, совершенно неканонический, неповторимый музыкальный «разговорный дискурс».

Дискурс иногда определяют как *речь*, погруженную в *жизнь*. *Разговорный* дискурс Высоцкого не только погружен в жизнь, он, как показывают наблюдения исследователей, порой определяет развитие жизни – ее язык (вспомним о высоком уровне цитируемости этого поэта – устно и письменно), людей (в сознании которых живет *Слово* Высоцкого), а также литературу, где он присутствует и в качестве персонажа (в произведениях В. Токаревой, В. Аксенова, В. Тендрякова, Б. Окуджавы и др.), и как большое явление искусства второй половины XX века.

⁴ К. Казански рассматривает музыкальное наследие Высоцкого, сравнивая его с творчеством Л. Армстронга, А. Димитриевича, А. Вертинского, Ж. Брассенса, Л. Ферре, Ж. Бреля, К. Нугаро, и многих других «неформальных» музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

Гинзбург Л. Я. О лирике. – М., 1997. – 414 с.

Запругаева М. Я. Национальный русский язык как эффективное средство воздействия в произведениях В. Высоцкого // Владимир Высоцкий : исследования и материалы 2007 – 2009 гг. – Воронеж, 2009. – С. 186-191.

Казански К. Некоторые размышления о подходах Владимира Высоцкого к музыкальному творческому процессу и исполнению // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2014–2015. – Воронеж, 2015. – С. 3–45.

Краснов Г. В. Н.А.Некрасов в кругу современников. – Коломна, 2002. – 215 с.

Куэлин Э. О полифонизме и диалогизме у В. С. Высоцкого // Владимир Высоцкий : исследования и материалы 2011 – 2012. – Воронеж, 2012. – С. 87-97.

Розанова Л. А. Русский интеллигент в изображении Н. А. Некрасова // Карабиха. Вып. 5. – Ярославль, 2006. – С. 5-30.

Розенберг Г. А. Он был чистого слога слуга... (о стихотворческой технике Высоцкого) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011 – 2012. – Воронеж, 2012. – С. 360-376.

Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого. – Курск, 1995. – 240 с.

Сильман Т. И. Заметки о лирике. – Л., 1977. – 224 с.

Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: мир и слово. – Воронеж, 1991. – 176 с.

Скобелев А. В., Шаулов С. М. Наш Высоцкий.– Уфа, 2012.– 491 с.

Тихонова Р. И., Сеничкина Е. П. Внелитературная лексика и нелитературные грамматические формы в стихах В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. – Самара, 2006. – С. 101-110.

Фаустов А. А. Авторское поведение Пушкина. Очерки. – Воронеж, 2000. – 322 с.

Шатин Ю. В. Проблемы поэтики В. С. Высоцкого // Владимир Высоцкий. Точка отсчета – Сибирь. – Новосибирск, 2013. – С. 27-31.

Шатин Ю. В. Дискурс Высоцкого и язык повседневности // Владимир Высоцкий – XXI век. – Новосибирск, 2014. – С. 7-11.

Шаулов С. М. Не ждали. Явление Высоцкого истории литературы // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2014 – 2015. – Воронеж, 2015. – С. 60-82.

Шершунович И. С. Соотношение ролевого образа и лирического «я» в поэзии В. С. Высоцкого // Высоцковедение и высоцковидение. 2012. – Орел, 2014. – С. 91-95.

А.А. БОРИСОВ (Орёл)
ОПАСНОЕ МИФОТВОРЧЕСТВО

Читая статьи и исследования о жизни и творчестве В.С.Высоцкого, подчас натыкаешься на откровенные ошибки и несуразицы, опасные тем, что, будучи напечатанными, они становятся носителем информационного материала о Высоцком, неким априорным фактом, на который уже можно ссылаться последующим высоцковедам.

Как далеко в этом «творчестве» можно зайти и к чему это может привести, я проанализировал на публикациях достаточно известного исследователя - белоруса Александра Линкевича.

Начну со статьи из «Одесского вестника» под названием «Как записывали Владимира Высоцкого в Одессе»⁵.

Речь в статье идёт о записях Высоцкого на Одесской киностудии, сделанных, в том числе, и во время съёмок фильма «Опасные гастроли». Я в этой картине работал ассистентом звукооператора, механиком по обслуживанию звукотехники, причём был тем человеком, который непосредственно в этих записях участвовал. То есть эти записи происходили на моих глазах, при моём участии.

С Александром я познакомился заочно в 2013 году после просмотра на одесском ТВ фильма о Высоцком «Песня об Одессе», где Линкевич выступал в качестве комментатора. Связались по электронной почте, а затем и по телефону. В фильме я увидел много ошибок, о чём ему и сообщил. В частности, в фильме Линкевич утверждал, что «Виктор Жилин - молодой режиссёр и поэтому под напором властей снял песню из фильма». Это о фильме «Особое мнение» и песне «Спасите наши души». Я в этом фильме в 1967 году работал ассистентом оператора Леонида Бурлаки (позже он снимет «Место встречи изменит нельзя»). Ещё одним ассистентом, практически вторым оператором, был Валерий Козелов, перед этим фильмом работавший в «Вертикали».

Мой ответ Линкевичу по поводу его ошибки был таков: «В фильме «Песня об Одессе» Вы говорите, что Виктор Жилин - молодой

⁵ <http://odvestnik.com.ua/issue/646/12417/>

режиссёр и поэтому под напором властей снял песню из фильма. Это немножко не так. К тому времени Виктор Жилин был уже состоявшимся абсолютно режиссёром, «Особое мнение» была одна из последних его работ, а Володя только всходил на небосклон. Он особо к тому времени не «отличился» и запрещать его не было резона. В то же самое время он без всяких препятствий снимался в «Коротких встречах». Проблемы начались после «Волков», и было это год спустя. Так что разговоры о запрете песни - это дань общим разговорам и желание приукрасить действительность. Я сам слышал из уст режиссёра, что песня – это вставной номер. Так оно и было – к сюжету фильма она имела мало отношения. А вот оставил бы её режиссёр - и фильм вошёл в золотой фонд советской кинематографии».

Наделал Линкевич массу ошибок, рассказывая о Валерии Козелове. Вот что я написал Линкевичу: «Попал на Вашу переписку на форумах. Не удержался и решил прокомментировать. Там Вы называете Валерия Козелова помощником оператора. Это Вы его крепко понизили. Валера на этих картинах был ассистентом оператора. Что совсем не одно и то же. А помощник – это «принеси – подай». С другой стороны Вы возводите в другой записи его в операторы, что тоже неправда. В то время операторами были выпускники ВГИКа, да и то заявившие о себе. Кинопроизводство - вещь дорогая.

Потом Вы искажаете слова Валерия Козелова о пробах Высоцкого в «Вертикале»: «Взял конус и пошёл на угол операторского цеха». Не конус, а КОНВАС. В то время в ходу на киностудиях в производстве были три камеры: «Дружба» - огромная синхронная тихая камера для павильона, «Родина» - поменьше и пошумнее и «Конвас» - такая небольшая камера, которой много снимали документалисты, а в художественном кино она была для натурных подсъёмок».

Остаётся без комментариев то, как обозвал Линкевич Козелова в книге «Владимир Высоцкий. Белорусские страницы». Там он, почему то, именуется Валерием Козелко.

Потом Линкевича в нашей переписке зачем-то заинтересовался таким фактом: «Может, помните эпизод, когда на утро Высоцкий бежал за девушкой. А та кричала, что замужем».

Я крайне в этом засомневался, и вместе со своим приятелем, киевлянином, к сожалению, рано ушедшим из жизни Валерием Барским, который также участвовал в тех ночных съёмках песни «Спасите наши души» в «Особом мнении», мы провели по почте в своё время исследование: мог ли Высоцкий приставать к девушке из съёмочной группы. Хотелось постоять за честь Володи.

Валера написал мне следующее: «Толичек, а по-моему, он тогда укатил ночью. В.С. еще с каким-то корешем приезжал - весь в белом, этаким столичный гусь. Он наблюдал за съемками с таким видом, что это он всё устроил. Убей, не могу вспомнить, кто это был, если он на самом деле из актерской Москвы того времени, а не случайный собутыльник и прилипало. Так вот, они очень поспешали в ту ночь вернуться. И ждали машину. Володя после дублей для группы спел ещё «У вина достоинство», песню я тогда услышал впервые. А потом ему принесли из нашего выездного буфета булочку с изюмом и бутылку кефира. Многие из нас этим завтракали на съёмках. То есть нашли ночью какие-то остатки провизии. Почти уверен, что они вскоре покинули Санжейку, не утром».

Я же сразу после съёмок ночного эпизода с Высоцким занимался как ассистент оператора подготовкой к следующим съёмкам, и поэтому то, что было дальше, не видел.

Володя в те дни, скорее всего, снимался или в «Интервенции» или в «Служили два товарища» в Одессе. Вот Жилин его и вырвал на ночь на съёмки. Естественно, Володя не мог долго задерживаться, тем более что Одесса практически рядом. Что там было ехать. И зачем ему надо было ночевать в Санжейке, чтобы потом говорить утром барышне глупости? Вопрос риторический.

Это был где-то самый конец августа или начало сентября. Было уже прохладно. Я на фотографиях в свитере. Бурлака тоже в свитере, хоть и в шортах. Народ в куртках...

Теперь о статье в «Одесском вестнике». Статья неплохо написана, но, к сожалению, автор опять делает массу ошибок. По порядку. Как всегда ошибки с фамилиями. Написано «запись делал звукооператор КургаЦкий». Это о Владимире КургаНском – муже нашей начальницы звукоцеха Эдемской. Самый сильный звуковик тогдашней студии. Они были дружны с Тодоровским по-соседски. Курганский работал звукооператором в картинах Тодоровского и, естественно, что именно он, как друг, записывал дуэт Высоцкого и Тодоровского.

Следующее несуразное утверждение в статье: «В период съёмок Владимира Высоцкого на Одесской киностудии таких записей было множество. Как вспоминали очевидцы, его просто запирали в тонвагене и требовали новых песен. Потом эти записи всплывали на одесском «толчке».

Это напоминает путаницу «конуса» с «Конвасом» и нежелание автора вникнуть в суть вещей. Записать много песен в тонвагене просто технически невозможно. Сомневаюсь, что Линкевич залазил в тонваген конца 60-х. Тонваген – это небольшой автобус «ПАЗ», в ко-

тором был установлен КЗМ – магнитофон для широкой 35-миллиметровой звуковой плёнки длиной 300 метров и длительностью звучания всего 10 мин.

Абсолютная нелепость и то, что Высоцкого «просто запирали в тонвагене и требовали новых песен».

Ну, во-первых, того Володю, который снимался в «Опасных гастролях» так просто в тонвагене не запрёшь и петь не заставишь. Это полный абсурд. Кто это интересно мог требовать? Какой такой смельчак?

Володя всё делал по собственному желанию, а не по чьему то хотению. Хилькевич Высоцкого просто боготворил и выполнял любое Володино желание. На фильме Высоцкий был центральной фигурой, и всё вертелось вокруг него. Кроме того, к тому времени он знал себе цену и никакого панибратства по отношению к себе не позволял. Да и кто себе мог позволить вольности к кумиру миллионов?

На мой взгляд, Высоцкий - это даже не актёр. Это много шире. Это не человек в обычном понимании. Это был такой Высоцкий с очень большой буквы. Как, к примеру, Тарковский. Такие люди напроочь выбивались из общего понимания профессий и людей.

Следующее заблуждение. Линкевич пишет, что «Высоцкий часами пел, исправлялся, потом опять пел для группы «Опасные гастроли»». Заявляю официально: такого не было. Повторяю: я был именно тем работником по звуку в фильме «Опасные гастроли», который находился на съёмочной площадке неотлучно. Техник со звукооператором сидели в тонвагене, а я был с микрофоном на съёмочной площадке. Много песен Володя пел для группы один единственный раз. Было это где-то в апреле 1969 года в пятом, «щорсовском» павильоне. Получилась какая-то пауза в съёмках, и Володя, поскольку наша группа ему очень нравилась, решил сделать для нас подарок. Он так об этом и сказал.

Я стоял рядом с ним во время записи со студийным микрофоном. Помню, исполнил он тогда «А в это время Бонапарт переходил границу», «Як-истребитель», «Я не люблю фатального исхода», «Но вот сорвался в пропасть страх», «Жираф большой», «Песня о слухах», «Я самый непьющий из всех мужиков» и другие.

Многие из этих песен я слышал впервые, как и мои коллеги. Дойдя до песни «Четыре года рыскал в море наш корсар», он на пятом куплете запнулся, зло на меня посмотрел и категорически отказался петь дальше, как его не уговаривали. Как говорили в то время в Одессе: «Ему поломало». Так что никаких перепевов не было.

Постоянно в то время Володя напевал «В сон мне жёлтые огни». К примеру, когда мы снимали эпизоды фильма в доме учёных, приехала к нам съёмочная группа киножурнала «Советское кино» делать репортаж о съёмках нового фильма. Так Володя им в подарок напел одну эту песню.

Своеобразно описал Линкевич в своей статье почти детективную историю с песней «Охота на волков». Он утверждает, что Высоцкий напел песню во время кинопробы в «Опасные гастроли», уехал в Москву, оттуда позвонил своей знакомой Тамаре Кормушиной (которая, кстати, москвичка) и попросил забрать запись песни. Дальше слова Линкевича: «Кормушина приехала на киностудию и попросила у звукооператора Георгия Заволоки, осуществлявшего эту запись, чтобы он вернул оригинал Высоцкому. Но Заволока отказался, заверив, что нигде эта запись не всплывет. Через несколько дней на киностудию заехала дочь первого человека в государстве Галина Леонидовна Брежнева. И зайдя к Заволоке, потребовала: «Мне доложили, что был Высоцкий. Записал новые песни. Срочно сделать мне копии!». Сразу обращаю внимание на неточность Линкевича, который называет Георгия Заволоку звукооператором. Жора всю жизнь проработал техником звукозаписи, а звукооператором в фильме был Анатолий Нетребенко. В интервью Линкевичу Заволока ещё раз уточняет свою должность – техник звукозаписи.

Дальше. Начнём с Галины Брежневой. Представьте себе ситуацию, когда дочь первого лица государства является на студию к обычному технику и требует запись песни. Как она о записи могла узнать? Об этом знал достаточно узкий круг лиц. Потом Галина просто могла бы явиться к директору киностудии и высказать ему свою просьбу. Кроме того, есть вопросы по срокам. Евдокимов пишет, что Высоцкий познакомился с Галиной Брежневой ориентировочно в 1971-м году дома у Тамары Кормушиной. И случилось это уже через три года после записи песни. И самое главное – Высоцкий пел прежде всего для режиссёра и своего друга Хилькевича. И тот как бы и был главным хозяином записи, о чём в интервью Линкевичу рассказывает всё тот же Заволока: «Я никому, никогда ничего не переписывал за исключением команды Хилькевича».

Теперь расскажу, как это видел я. Случилось это в октябре 1968 года. Работал я в то время на Одесской киностудии в звукоцехе и, естественно, собственно как и многие звуковики, крайне интересовался песнями Высоцкого, записей которых у нас было немалое число. После записи песни по студии тут же пошёл разговор, что записана новая потрясающая песня «Охота на волков». Песня очень острая. Уточня-

лось также, что Володя был крайне нетрезв, потому может и спел, а на следующее утро пришёл с просьбой песню затереть. Песни действительно нигде не было.

Спустя небольшой промежуток времени я попал в группу «Опасные гастролы». Спрашиваю Заволоку :

- Жора, к тебе Володя обращался с просьбой стереть песню?

- Да.

- Ну, и ты стёр?

- Нет, конечно!

- Дай переписать. Только у меня будет.

- Не дам.

- Почему?

- А почему твои кореша распевают песни из «Гастролей» (предварительно записанные, которые Высоцкий пел под фонограмму в фильме. – А.Б.)? Откуда они слова знают? Только через тебя.

Поскольку те рабочие фонограммы фильма были только у нас в группе, и я действительно давал их своим приятелям, хотя не имел на это ни малейшего права, ведь фильм на экраны вышел только через год, то Жора был абсолютно прав.

Было это в начале зимы 69-го. И пришлось мне самому нелегально вычислять, где находится запись песни. Запись эта была произведена на широкую 35-миллиметровую плёнку. Она находилась в железной коробке, подобной тем круглым железным коробкам, где хранится киноплёнка. В тонвагене находилось большое число таких магнитных плёнок. Пришлось их все в течение немалого времени, чтобы не вызвать подозрения, прослушивать. Затем потихоньку забрать плёнку из тонвагена и переписать уже себе в звукоцехе на обычную узкую магнитную плёнку. Таким образом, эта запись оказалась у меня. Сразу отмечу, что в конце записи слышен звук падающей гитары.

Теперь те же события, связанные с записью песни, глазами очевидца - моего друга Валерия Барского, который находился в этот день на съёмочной площадке во время проб Высоцкого. Вот что он мне написал: «Я, можно сказать, продолжаю тему Высоцкого в своем письме. Как раз Патыку (нашему общему другу из Одессы) описывал детали проб в «Гастроли», которые так и не состоялась тогда по причине вырубления артиста на площадке (В.С. тогда рухнул со стулом и гитарой в павильоне №4) на глазах у Волошининовых. Кстати, никогда и никоим образом подобное в наших ассоциациях не влияло на восприятие гения как личности».

Потом следует мой вопрос Валерию: «Где был 4-й павильон? Там где были пробы, о которых ты пишешь? Это был октябрь 1968. Это точно. Тогда только об этих пробах на студии и говорили, а главное о записи «Волков». Я потом помню эту запись, когда в конце слышен звук падающей гитары. Напиши, пожалуйста, поподробнее об этом».

Ответ Валерия: «И еще, проба в «Гастроли», совершенно точно, была осенью. Помню, еще на смене был микрофонщик (он держал при записи микрофон. - А.Б.) Зайчик (Юра Зайцев), который щеголял в свитере на голое тело с глубоким мысом.

Ведь помню: заказано было полсмены с 12 ночи и её после пьянства и песен отменили. Володю тогда под руки увели спать в старый админкорпус.

Насчёт Володи, упавшего со стула, – это абсолютно нормально, с учётом, какой он тогда переживал страшный прессинг. Тут любой сломается».

Таким образом, пробы Высоцкого в этот день не состоялись, а значит скорее прошли на другой день. Как же быть с утверждениями Линкевича, что Высоцкий улетел в Москву и за записью прислал свою подругу?

Информацию о пришедшей за плёнкой знакомой Высоцкого рассказал Линкевичу в 2003 году Георгий Заволока. То есть спустя 35 лет со времени записи песни. Я же услышал от Жоры историю с записью «Охоты на волков» почти сразу же.

В этом же интервью на просьбу Линкевича что-то уточнить, Заволока отвечает, что проработал в более чем в ста фильмах. Естественно, что он многое путает. Так, к примеру, в этом же интервью Заволока говорит, что Марина Влади была на съёмках «Опасных гастролей» летом около памятника Пушкину. На самом деле это было в марте 1969, и Марина была одета в дублёнку. А съёмки были закончены уже в мае. Очередная нестыковочка получается! Как тогда можно верить всем остальным утверждениям Линкевича? Кстати, всё в том же интервью Георгия Заволоки Линкевич именует снимавшихся в фильме актёров театра «Ромен» Радугу и Николая Волшаниновых – Волшанины.

И самое главное: в отличие от меня, живущего в России, Линкевич находился в Одессе, когда писал свои статьи. Так почему же он не нашёл нужным прийти в музей Одесской киностудии и уточнить там все детали по документам, которые хранятся там по каждой картине. Тем более, что он, как сам пишет об этом, находится в хороших отно-

шениях с директором музея кино, замечательным режиссёром и человеком Вадимом Васильевичем Костроменко.

Жаль, что такой толковый исследователь творчества Высоцкого, как Александр Линкевич, претендующий на создание некоей летописи жизни Высоцкого, не заморачивается тщательной проверкой излагаемых им фактов и обстоятельств, но излагает их в своих публикациях как само собой разумеющуюся истину. Априорную, не требующую доказательств.

Со временем на подобных авторов как на оригинальных жизнеописателей Высоцкого начнут ссылаться. И получается, что для любителей творчества Высоцкого и исследователей изначально задаются мощные ошибочные ориентиры. Хотя сам же Линкевич в одной из публикаций предостерегает от мифотворчества: «Конечно, ко всем воспоминаниям нужно относиться с определенной долей настороженности. У меня есть пример, когда в Минске одно и то же событие трое независимых друг от друга людей описали по-разному. Это нормально. Главное, чтобы совсем в миф не превратилось».

Обидно и то, что, говоря сейчас о Высоцком, многие почему-то больше поднимают темы бытовые: с какой дамой был, сколько выпил и тому подобное.

Это ошибка. Высоцкий прежде всего был личностью высшего порядка. Это я утверждаю по собственным наблюдениям и ощущениям от почти полугодового с ним общения на съёмках «Опасных гастролей». И не надо его мерить на свой размер и вкусы, которые могут быть мелкими и приземлёнными. Высоцкий был человеком планетарного масштаба и прекрасно это осознавал. Может, этой глобальной

планетарности он и не выдержал — ноша неподъёмная.



На фото: справа, с микрофоном, Анатолий Борисов на съёмках фильма «Опасные гастроли», слева Марина Влади. Март 1969 года. Одесса, Приморский бульвар около памятника Пушкину.

В.А. ГАВРИКОВ (Брянск)
КОНТЕКСТНОСТЬ У ВЫСОЦКОГО

1. Введение

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 Фоменко о лирическом цикле, эта работа принадлежит перу Е.Г. Язвиковой [Язвикова, 2006:91-101]. 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 моей статьи в предыдущем сборнике «Высоцковедения».

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. 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.

Мне уже приходилось говорить о том хаосе, который ныне существует в циклизации у Высоцкого [Гавриков, 2014:74-89]. Циклами исследователи называют что угодно: от несобранных подборок, обладающих тематическим сходством, до конкретных диптихов типа «двойчатки» «Очи черные». А ведь верификация соединения тех или иных композиций в песенные циклы и микроциклы должна проводиться именно на основании материала, в нашем случае – фонограмм, а не исследовательских симпатий.

Сегодня мы, учёные, 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 микроциклы, как Высоцкий лавирует на стыке текста и паратекста.

Поразительно, но за четверть века высококоведение 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*. Ведь в отличие от печатной поэзии, песенная почти всегда живет в цикле, песня почти всегда имеет «соседей». Но каковы эти – соседские – отношения? 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 фонограммы одного из выступлений.

2. Вступительная прозаическая часть

Интересный нам концерт состоялся 9 октября 1975 года в Ростове-на-Дону в спортзале завода «Гранит». 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» [Еськов, [www](#)]. 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 увлёкся, тем самым *изменив вероятный первоначальный замысел*.

Заметим, что у Высоцкого иногда в качестве жанрообразующей выступает сама первая песня: нередко поэт «врывался» 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 заинтересует, 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»? 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 за... 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 невозможности их исполнить другим певцом 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.

3. 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*, партекстовый *маркер* такого соединения – фраза: «Ещё одна военная песня».

Понимая, что несколько трагических песен 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-импровизиационный фрагмент: «Начну я, посвящая тем товарищам, которые на «шведских стенках» сидят. Спою песню вам, которая называется «Утренняя гимнастика»». 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 сегменте из четырех песен четко проявляется диалогия о шахматах*.

Смену микроцикла 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 идёт 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 *триптих* с несвязанными между собой напрямую первым и третьим компонентами?

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

Следующая композиция – «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 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 поёт, по собственному выражению, песню «Расстрелянное горное эхо».

Далее следует еще одно важное структурное высказывание, связанное, вероятно, с тем, что люди невнимательно слушали серьёзную песню, ожидая более легких, «хитовых» композиций: «Вот всё-таки

вас нельзя баловать шуточными песнями. Вы сразу так... А как серьёзная песня – уже трудно воспринимать». Потом идет некоторое количество высказываний по этой же теме, а следом Высоцкий как бы сдается: «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 своим развлекательным вещам. Косвенным подтверждением нашей гипотезы служит то, что Высоцкий чётко 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 поёт и на данной площадке сделал небольшое исключение. Эта песня известна залу «Диалог у телевизора», предваряющаяся словами: «Вот то, что вы просили там сзади так настойчиво».

4. 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 экзотическая («Был шторм...»);
- 2 шуточные;
- 1 экзотическая («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 сегментами из 2-4 вещей, а вот серьезные только вначале – две подряд. Правда, на стыке третьего и четвертого блока появляется соприкосновение 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 спел тот же «Диалог...». Да и вообще многие песни, шутки и отступления на двух записях повторяются. Для выявления механизмов циклообразования у Высоцкого было бы интересно сравнить два таких концерта, обусловленных единой локализацией. Но – это тема для отдельного исследования.

Подводя итоги, вернемся к началу наших размышлений. Мы увидели, что песенный цикл 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).

Всё открывшееся, на мой взгляд, свидетельствует об особой роли *контекстности* в поэтическом наследии Высоцкого. Быть может, из всех неизученных «высоцких» проблем эта является наиболее важной. Подтвердить это или опровергнуть могли бы дальнейшие исследования в данном направлении, которые, я надеюсь, у нас впереди.

ЛИТЕРАТУРА

Гавриков В.А. О циклизации у Высоцкого // Высоцковедение и высоцковидение. 2013-2014. Сборник статей. Отв. ред. В.П. Изотов. – Орёл, 2014. – С. 74-89.

Еськов А. Стенограмма концерта 9 октября 1975 года в Ростове-на-Дону // Владимир Высоцкий: Народная фонотека. Режим доступа: <http://vv.uka.ru>

Язвикова Е.Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: К постановке проблемы // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. – Самара: СГУ, 2006. – С. 91–101.

Ю.В. ДОМАНСКИЙ (Москва) «ПРОЛОЖИТЕ, ПРОЛОЖИТЕ...» ВЫСОЦКОГО В РОК-КОНТЕКСТЕ (ГРУППА «ЧАЙФ»)

Прежде чем говорить о рок-контексте к песне Высоцкого «Проложите, проложите...» (первое исполнение 22 декабря 1972 года, известно так же авторское название «Цыганские мотивы»), стоит попробовать хотя бы частично понять, о чём эта песня. При обращении к вербальной её составляющей обращают на себя

внимание сразу несколько моментов: это и субъектная организация, и композиция, и мотивная структура. Субъект в песне на грамматическом уровне прямо не выражен, однако его концепция своеобразно представлена через коллективного адресата, выраженного глаголами в повелительном наклонении. К кому обращается имплицитный субъект? Если следовать лексическому ряду, то адресат – это воинственно настроенные люди (гипотетически можно предположить, что глагольное множественное число указывает не на множественность адресатов, а на вежливую форму «вы», но никаких хоть сколько-нибудь прямых указаний на это в песне нет). О воинственном настрое коллективного адресата говорят имеющиеся у него предметы: нож, камень (согласно известной метафоре – спрятанный за пазухой) и, конечно, клыки (тоже метафорические и с неизменным устойчивым эпитетом – острые). Однако звучащая природа песни позволяет в виде прямых адресатов высказывания представить не столько абстрактных воинственно настроенных людей, сколько всех слушателей, всех тех, к кому прямо обращается субъект, обладающий внешностью, манерами и голосом автора биографического. Тогда получится, что перед нами авторское обращение ко всем нам – ко всем тем, у кого (пусть и только метафорически) есть нож, есть камень за пазухой и есть острые клыки. Автор же призывает нас отказаться от агрессии (забросить нож, вынуть камень из-за пазухи, затупить острые клыки) и заняться чем-нибудь из списка мирных трудов.

Тут уместно уже поговорить о мотивах словесной составляющей песни Высоцкого. Частью эти мотивы уже намечены выше – это метафорические предметы (нож, камень, клыки), в системе характеризующие коллективного адресата как воинственно настроенного, как агрессивного. Субъект же в качестве альтернативы данной мотивной системе предлагает мотивную систему, элементы которой воплощают идею мира: это и созидательный труд (прокладывание туннеля, перебрасывание жерди через ручей, посев или покос), и добрый отдых (вино и шашлыки, гитара). Мотивы, условно говоря, мира, тоже, как и мотивы, условно говоря, войны, метафоричны. Что касается мотивов, связанных с созидательным трудом, то тут можно выделить мотивы, связанные с категорией пути, приводящего к цели через препятствия. Видимо, тут реализуется метафора «жизненный путь», идя по которому следует преодолевать преграды: проложить туннель по дну реки (понятно, что прокладывать туннель лучше не по дну, а под дном, однако, о чём идёт речь, тоже понятно), перебросить, перекинуть жердь через ручей.

И важно не просто одолеть эти водные препятствия, важно не просто достичь цели (всё равно ведь «Все пути приводят в Рим»), важно самому сформировать дорогу через них; в противном случае:

Сами будете не рады,
Утром вставши, – вот те раз! –
Все мосты через преграды
Переброшены без нас⁶.

То есть предлагаемая субъектом модель жизни, модель, призванная заменить агрессивно-воинственную, строится на не просто преодолении преград, а на созидательном творении предметов, при помощи которых преграды будут преодолены, преодолены не только теми, кто создаст туннели и мосты, но и, вероятно, другими – теми, кто пойдёт следом.

В похожем метафорическом ракурсе можно рассмотреть и другие мотивы созидательного труда, представленные в вербальном субтексте песни – это посев и покос:

За посев ли, за покос ли –
Надо взяться, поспешать, –
А прохлопав, сами после
Локти будете кусать.

Здесь явлена известная метафора посева как начала деяния и сбора урожая как его завершения. Эти два процесса должны сменять друг друга, один из них должен продолжать другой; и при этом между ними – между посевом и сбором урожая – пройдёт время. Через эту метафору можно представить даже целую жизнь человека: попытка осуществить мечты в начале жизненного пути и подведение итогов в его конце – посев и сбор урожая. У Высоцкого отношения между посевом и покосом принципиально иные: это два равных процесса, они не сменяют друг друга во времени, а выступают гранями единой концепции жизни как созидательного труда: «За посев ли, за покос ли...». Не важно, за что именно возьмётся адресат (надумает взяться по весне, тогда за посев, а если по лету или по осени, то в этом случае будет покос); важно браться именно сейчас – не ждать подходящего сезона, не ждать у моря погоды, не откладывать на завтра.

И вместе с созидательным трудом (творение средств для преодоления преград, посев, сбор урожая) уже в самом начале вербального субтекста песни предлагается и «добрый» отдых – ещё одна составляющая мирной и радостной жизни:

Проложите, проложите
Хоть туннель по дну реки

⁶ Песня Высоцкого приводится по: Высоцкий В. Сочинения. В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 395.

И без страха приходите
На вино и шашлыки.

И гитару приносите,
Подтянув на ней колки...

Таким образом, в качестве альтернативы агрессивной модели жизни предлагается модель жизни мирной, жизни, построенной на созидательном труде и «добром» отдыхе. Это значение поддерживается и композицией вербального субтекста песни. Композиция получается кольцевая, но с довольно-таки оригинальным решением. Дело в том, что последний куплет являет собой соединение первых двух стихов первого куплета с третьим и четвёртым стихом второго куплета; к тому же в самое начало этого куплета добавлено слово «Так». В результате получается вот такой финал:

Так проложите, проложите
Хоть туннель по дну реки!
Но не забудьте – затупите
Ваши острые клыки!

Получается, что тут в качестве итога обращения автора-субъекта к коллективному воинственному адресату сводятся воедино актуализация идеи мирного созидательного труда, направленного на преодоление препятствий на жизненном пути, и редукция идеи агрессии как способа жизни.

В итоге можно сказать, что на уровнях субъектной организации, мотивной структуры и композиции вербального субтекста песни Высоцкого «Проложите, проложите...» является песней о понимании жизни как трудного пути, но такого пути, для преодоления препятствий на котором нужны не агрессия и воинственность, а созидательный труд и «добрый» отдых. То есть перед нами своего рода этический манифест, даже на уровне грамматики направленный на всех нас.

И исполнительский субтекст (а точнее, сверхсубтекст, ведь он представляет из себя не элемент, равный в системе двум другим субтекстам – музыкальному и вербальному, а элемент, объединяющий в себе эти два субтекста; то есть его можно именовать и как просто сверхтекст) песни не только не противоречит значениям вербального субтекста, а в высшей степени эти значения поддерживает. Спокойное и ровное исполнение (нет ни ритмического, ни мелодического деления на куплеты и припевы), неспешные гитарные переборы, за которыми узнаётся мелодическая основа «Цыганочки» (авторское название песни «Цыганские мотивы» соотносится именно с

музыкальным субтекстом; вряд ли словесный субтекст можно толковать как наставление цыганам, чтобы те перестали воровать, а занялись трудом), даже голос Высоцкого в этой песне не надрывен и не ироничен, а спокоен – такое исполнение прямо реализует общую идею отказа от войны в пользу мира. Инструментальных проигрышей на записях песни нет. И звучит песня всего лишь чуть больше минуты. Можно сказать, что исполнительский свертхтекст, соединяющий в себе словесную и музыкальную составляющие, стремится передать гармонию человека со всем тем, что его окружает: да, жизнь полна препятствий, но человеку вполне по силам одолеть все эти препятствия мирным путём. И тогда жизнь покажется прекрасной. Хотя и очень уж быстро проходящей.

На этом можно бы было остановиться, сделав вывод по этому этическому манифесту о специфике авторского мироощущения. Однако песня не является только собственностью автора, она продолжает жить в новых исполнениях-интерпретациях. Так, в 2000-м году песня Высоцкого «Проложите, проложите...» вошла в альбом свердловской группы «Чайф» «Симпатии». На этом альбоме «Чайфом» оказались исполнены исключительно «чужие» песни, среди которых, помимо песни Высоцкого, гребенщиковская «Молодая шпана», «Танец на цыпочках» Нasti Полевой, «Бери шинель» Окуджавы, «Каждую ночь» Цоя... Песни, прозвучавшие на «Симпатиях», были записаны в разное время (с 1992 по 2000 годы), в разных местах и по разным поводам, но тем не менее составили единый и цельный альбом. Само заглавие этого альбома «Чайфа» указывает не только на то, что все собранные тут песни симпатичны группе, но и на то, что эти песни симпатичны сами по себе. В разной степени, но всё же каждая из песен «Симпатий» может быть охарактеризована словом «добрая»: песни милые и спокойные, заставляющие задуматься, но при этом не агрессивные, не навязчивые, не требующие тотального переключения слушательского внимания на реализованную в песне авторскую концепцию. И самое главное: все песни на этом альбоме объединяет оптимистический взгляд на мир; этот взгляд трудно назвать счастливо-восторженным (среди песен альбома есть и отнюдь не весёлые – например, «Новые легионы» Вячеслава Бутусова, «Зима была лютой» Вадима Кукушкина или «Бесамэ мучо» Глеба Самойлова), но вот оптимистичным вполне допустимо, ведь за каждой из песен «Симпатий» просматривается какая-то перспектива, наличие будущего. Впрочем, с этой моей оценкой можно спорить, доказывая, что далеко не все песни на этом альбоме «Чайфа» таковы.

Действительно, во многих песнях данного диска можно увидеть чёрные тона, но даже это не отменяет того, что «Симпатии» как целостность представляют светлую гармонию человека и мира.

Для меня же важно то, что «чужие» песни на этом альбоме не только преподнесены в присущей «Чайфу» исполнительской эстетике; имею в виду тут не какую-то конкретную линию творчества группы, а особого рода комплексную эстетику, складывающуюся из очень разных оригинальных песен группы и заявленную как на самых ранних её альбомах, созданных в середине 1980-х годов, так и на альбомах более поздних, особенно – на серии дисков «Оранжевое настроение», заглавная песня и даже само название которой в свёрнутом виде эту исполнительскую эстетику воплощают. Так вот, песни на «Симпатиях» не только исполнены в оранжевой эстетике «Чайфа», а и изначально этой эстетике соответствуют; то есть выбраны были песни «чужие», но при этом очень «чайфовские». И песня Высоцкого «Проложите, проложите...», исполненная под несколько гитар и с характерным цыганским проигрышем в концовке, оказалась в их числе, став элементом в общей оптимистичной и светлой картине мира группы «Чайф» образца начала нашего века.

И вот тут опять можно бы было завершить, сделав вывод об актуальности смыслов песни Высоцкого для более поздних авторов. Однако по прошествии более чем десяти лет с момента выхода в свет альбома «Симпатии», в 2103 году, на альбоме «Чайфа» «Кино, Вино и Домино» песня «Проложите, проложите...» обрела, как мне представляется, новую интерпретацию. Нет, на этот раз она не была исполнена, не были использованы и прямые цитаты из неё, но вот ассоциации – прежде всего мелодическо-ритмические – возникли. Случилось это в четвёртой песне альбома «Кино, Вино и Домино», песне «Точка». Вот целиком её словесная составляющая (привожу по фонограмме альбома):

не успели
слёзы высохнуть в глазах её
он вернулся
стали строить планы на житьё-бытьё

он старался жить как надо
перестать рубить с плеча
вроде бы поставил точку
точка снова стала горяча

не считал он

будто годы отданы зазря
так узнал бы
кто он сам и кто его друзья

и стараясь жить как надо
перестать рубить с плеча
вроде бы поставил точку
точка снова стала горяча

просыпаясь
от того что снова снится бой
в сотый раз
он его опять закрыл собой

наша память бьёт наотмашь
обжигает как хмельной глоток
так уж вышло не прожить нам
против совести с тобой браток

и стараясь жить как надо
перестать рубить с плеча
вроде бы поставил точку
точка снова стала горяча

наша память бьёт наотмашь
обжигает как хмельной глоток
так уж вышло не прожить нам
против совести с тобой браток

и стараясь жить как надо
перестать рубить с плеча
вроде бы поставил точку
точка снова стала горяча
точка снова стала горяча
точка снова стала горяча
точка снова стала горяча

Если смотреть на вербальные субтексты песен «Проложите, проложите...» и «Точка», то прямых соотнесений нет. Но если сопоставлять исполнительские сверткесты, то тогда можно заметить мелодическо-ритмическое сходство. Текст песни Высоцкого по большей части написан четырёхстопным хореем с чередованием

женских и мужских клаузул перед интонированными при исполнении межстиховыми паузами (отклонения от размера случаются, когда стихи наращиваются: например, в последней строфе первый стих начинается с «так», а далее следует самый первый стих песни; следовательно, размер увеличивается на один слог, а поскольку слог этот в стихе начальный, то меняется и тип стопы). И припевы в песне «Чайфа» на уровне стиховой организации сделаны почти так же (первый припев, начинающийся словами «он старался жить как надо» или «и стараясь жить как надо», соответствует данной схеме полностью, во втором припеве, начинающемся со слов «наша память», нечётные стихи написаны четырёхстопным хореем, а чётные пятистопным). Вероятно, это сходство и стало прямым поводом для того, чтобы слушая песню «Чайфа» «Точка» я каждый раз вспоминал песню Высоцкого «Проложите, проложите...» А уже на основании этих (пусть и весьма личных) ассоциаций решил соотнести словесные составляющие двух песен. Поскольку о песне Высоцкого я написал выше, то теперь могу рассматривать песню «Чайфа» через призму рассмотрения песни Высоцкого.

В сравнении с Высоцким ситуация у «Чайфа» оказалась конкретизирована. Конечно, речь идёт о явлении, имевшемся и прежде, но закрепившимся за названием «горячая точка» лишь в последние четверть века. Это значение подкрепляется и визуальным субтекстом: на концертах «Чайфа» при исполнении «Точки» на большом экране над сценой показываются кадры кинохроники, снятые в горячих точках недавних лет. И герой песни – не субъект, не адресат, а именно герой как объект – как раз тот, для кого горячие точки в итоге оказываются единственно возможным вариантом проживаемой жизни. Невозможность какого-либо иного развития событий на жизненном пути героя актуализируется через повторяющуюся в припеве центральную метафору всей песни:

вроде бы поставил точку
точка снова стала горяча

Здесь наблюдаем сращение значений устойчивых метафорических словосочетаний со словом «точка»: «поставить точку» – завершить какое-либо дело; «горячая точка» – место, в котором происходит вооружённый конфликт, локальная война. Результат слияния метафор в единое целое предельно ясен: герой «вроде бы» завершил свой путь воина, перешёл к мирной жизни («он старался жить как надо»), однако из этого ничего не вышло – война оказалась сильнее воли и желаний человека. И даже, возможно, это уже не настоящая горячая точка, а только память о прежних боях

(«наша память бьёт наотмашь») или сны о войне («снова снится бой»), но суть дела это не меняет: война продолжает держать человека, не отпускает его и никогда непустит. То есть для героя мирная жизнь, как бы он ни старался, не наступит никогда. Приходится признать, что значения такого рода вступают в нарочитую конфронтацию с «Проложите, проложите...» – этическим манифестом Высоцкого, исполненным «Чайфом». Что же случилось? Почему мирные и добрые смыслы песни Высоцкого, построенной, напомним, на внушении эксплицированному адресату понимания того, что преграды на жизненном пути человека следует преодолевать при помощи созидательного труда, а не воинственной силы, вдруг в чайфовской песне 2013-го года не просто редуцировались, а сменились теми смыслами, которые в «Проложите, проложите...» декларативно отрицались? Нет, разумеется, нельзя сказать, что «Точка» «Чайфа» сделана по антимодели относительно песни Высоцкого; в «Точке» нет утверждения воинственных мотивов и предложения отказаться от мотивов мирного труда и отдыха. У «Чайфа» другое; тут, скорее, констатация утопичности предложений, сделанных Высоцким: мы можем сколь угодно предлагать забросить нож, вынуть камень из-за пазухи и затупить острые клыки, однако жизнь всё равно распорядится не так, как мы того хотим: жизнь всё равно обернётся войной; и даже мирная жизнь не сможет уже никогда быть мирной для тех, кто прикоснулся к войне. В песне Высоцкого была попытка сделать мир мирным путём простого объяснения того, ради чего и как стоит жить; в песне «Чайфа» демонстрируется невозможность мирного мира даже тогда, когда человек старается «жить как надо». Вероятно, причины такой трансформации мирной утопии, как обычно и бывает с утопиями, в жизненной реальности, в которой войны не уходят в прошлое, а остаются каждодневными фактами. Искусство же может предлагать выйти из воинственного состояния к гуманистическим идеям созидательного труда и «доброго» отдыха (как это сделано в песне Высоцкого), а может констатировать невозможность такого выхода (как в песне «Чайфа»).

Таким образом, соотнесение двух песен, одна из которых («Точка» «Чайфа») на ритмическом уровне вызвала ассоциации с другой («Проложите, проложите...» Высоцкого), позволяет сделать несколько выводов.

Во-первых, песенное искусство обладает и способностью воздействия на действительность, и способностью демонстрировать бесперспективность этого воздействия; проще говоря, искусство делает мир лучше, но вот мир от этого лучше не делается.

Во-вторых, не стоит забывать, что Высоцкий относительно рока занимает позицию предшествующую, то есть рок даже сугубо хронологически доводит до завершения те идеи, которые Высоцким были только намечены; так вот, во-вторых, идиллические настроения Высоцкого по части перевоспитания воинственно настроенных людей, направления их на путь достойной мирной жизни, в роке оказались опровергнуты страшной реальностью, в которой не люди управляют войной, в война управляет людьми.

В-третьих, если у Высоцкого была вера в человека, которого можно убедить в том, что мирное строительство туннелей и мостов лучше острых клыков и камня за пазухой, то у «Чайфа» такого рода вера полностью дискредитирована: человека, может быть, и можно убедить, да только жизнь всё равно сделает с человеком то, что пожелает; и тут не важно, активную или пассивную позицию занимает человек, ведь война сильнее человека в любом случае.

В-четвёртых, разница в мироощущении художников, между произведениями которых прошло целых 40 лет (напомню, что песня «Проложите, проложите...» была создана в 1972-м году, а песня «Точка» вышла в 2013-м), в принципиально различной субъектной организации: грамматически эксплицированного субъекта нет ни в той, ни в другой песне, однако в песне Высоцкого есть эксплицированный адресат, чего нет в песне «Чайфа»; между тем чайфовский герой-объект по многим критериям схож с адресатом песни Высоцкого. И получается, что у Высоцкого наличествует стремление переделать коллективного адресата, тогда как у «Чайфа» констатируется невозможность этой переделки. Разумеется, в данном аспекте, как, впрочем, и в других, две рассматриваемые песни вступают в диалог друг с другом. И кроме того, нельзя не обратить внимания на то, что обе песни сближаются друг с другом ещё и на уровне частотного использования метафор.

В-пятых, всё сказанное о различиях в вербальных субтекстах поддерживается разницей исполнительских свертхтекстов: медленное, певучее исполнение Высоцкого противопоставлено жёсткому, почти тяжёлому исполнению «Чайфа» (замечу, что обе песни поются авторами в не самой характерной для них манере, что только усиливает значимость именно исполнительских свертхтекстов); и в обоих случаях исполнительские свертхтексты актуализируют смыслы песен, явленные в их словесных составляющих; соотнесение же этих свертхтекстов указывает на смысловой контраст между песнями.

И общий вывод: две рассмотренные песни могут быть представлены как единый полиавторский контекст, в котором можно

увидеть различные грани одного процесса, а именно процесса взаимоотношений человека и войны.

В. А. ДУЗЬ-КРЯТЧЕНКО (Москва)
О ПРИЖИЗНЕННЫХ ЦИТАТАХ ИЗ ПОЭЗИИ В. С. ВЫСОЦКОГО
В ЗАГОЛОВКАХ ГАЗЕТ, ЖУРНАЛОВ И КНИГ

Темой моей работы является использование цитат из произведений Владимира Высоцкого при его жизни в заголовках, подзаголовках, эпиграфах и подписях к фотографиям и рисункам. Сразу следует сказать, что собранный мною материал не претендует на исчерпывающее освещение темы – да и вряд ли возможно подобное освещение. Мною рассматриваются цитаты в изданиях любого уровня – в периодике (большей частью в газетах) от общегосударственного уровня до многотиражной прессы отдельных учреждений, а также в книжных изданиях как в советских, так и в зарубежных изданиях на любом языке. Понятно, что для охвата всего объема изданий необходим большой коллектив, который бы согласованно работал на протяжении ряда лет. Увы, такая работа ведется лишь несколькими отдельными энтузиастами, и полученные данные носят достаточно случайный характер.

В частности, моя работа, ведущаяся в основном в Российской государственной библиотеке на протяжении 30 лет, прежде всего нацелена на поиск публикаций о выступлениях поэта, о сыгранных им как актёром ролях в театре и кино. Информация же о цитировании произведений Высоцкого получается попутно, да и понятно, что никакой системности в её поисках при работе одного человека быть не может. Лишь изредка я позволял себе потратить время на сплошной просмотр отдельного издания за несколько лет – например, очень любопытной, единственной в своем роде многотиражной газеты Ленинградского оптико-механического объединения «Знамя прогресса», или республиканской комсомольской газеты «Комсомолец Таджикистана». И такой просмотр, кстати, дал очень неплохие результаты.

Так что же, анализ полученных результатов не имеет смысла? Думаю, это не так. Дальнейший поиск может, конечно, изменить отдельные соотношения внутри массива цитат, но общие тенденции вряд ли изменятся, и на эти-то выявленные тенденции я бы и хотел указать. Но прежде, чем перейти к основному разговору, стоит еще сказать несколько слов о поисковой работе в библиотеках.

Начинал я работу лет 30 назад с проверки данных из различных самодеятельных списков, ходивших в среде любителей творчества Высоцкого. Позднее некоторую информацию удалось почерпнуть из ряда публикаций и в общении с коллегами. Поэтому хочу привести общую статистику относительно авторов имеющейся информации. Всего в моем списке 119 публикаций. Из них 12 были получены путем проверки различных самодеятельных списков, 3 – взяты из каталога «В. Высоцкий: Библиография прижизненных публикаций», составленного Ю. Тхориком (Киев, 1997), 4 – из «Таблицы газетно-журнальных заголовков из песен Высоцкого к кинофильму «Вертикаль»» и предисловия к ней, опубликованной А. Алёшиным с соавтором в выпуске 4 альманаха «Мир Высоцкого: исследования и материалы» (М., 2000), ещё 5 – из самиздатского каталога, составляемого А. Гордийчуком (Кременец Тернопольской обл.) и И. Ростовским (Чагода Вологодской обл.), а также 1 сообщена мне В. Яковлевым (Старобешево Донецкой обл.) и 1 взята из неустановленного источника. Остальные 93 найдены автором данного сообщения.

Теперь перейдём к анализу имеющихся сведений. Первым случаем использования цитаты из произведения Высоцкого в заголовке, зафиксированным мною, была опубликованная в Свердловске (сейчас – Екатеринбург) известным в дальнейшем киноведам В. Кичиным рецензия на кинофильм «Последний жулик», названная автором «Это будет, наверное, в следующий раз...» (Вечер. Свердловск. 1967. 2 февр.) – цитата из «Финальной песни» к фильму. Более, кстати, цитат из этого фильма в заголовках зафиксировано в прижизненный период не было.

В Советском Союзе, как известно, всё, что появлялось в книгах и прессе, подлежало цензуре, и поэтому неудивительно, что львиную долю всех случаев использования в заголовках – 105 – составляют цитаты из песен к кинофильмам или (в одном случае) из прозвучавших на грампластинках. Из оставшихся двенадцати 5 увидели свет в изданиях русского Зарубежья (отметим, что там, наоборот, неизвестно ни единого случая использования цитат из «советских» изданий, да и вообще «высоцкие» цитаты были делом нечастым). Неудивительно поэтому – и эту тенденцию вряд ли можно изменить даже самым массовым просмотром прижизненных изданий – что в 1960-е–1970-е годы самой используемой оказалась цитата, связанная с массовым увлечением (спровоцированным, кстати, в том числе и фильмом «Вертикаль») альпинизмом и горным туризмом, – «Лучше гор могут быть только горы» и рядом ее производных.

Замечу, кстати, что в двух случаях такими производными были заголовки «...Только горы», а в одном «Лучше гор...» – и во всех трёх тот факт, что речь идет о цитате из песни Высоцкого, подтверждается наличием полного ее варианта в тексте публикации. Так вот, цитата, о которой идет речь, использовалась в заголовках 47 раз – немногим меньше, чем в половине случаев.

Отметим также тот факт, что журналистика в Советском Союзе не располагала к «игре со словом», столь распространённой в наши дни. Почти во всех случаях цитаты в заголовках используются «по прямому назначению»: из «горных» песен – на горную тему, из «военных» – на военную. Тотальным исключением стали лишь цитаты «Если друг оказался вдруг» и «И не друг, и не враг, а так...» – и то очевидно, что это связано с их несомненной слабой связью с собственно горной темой. Был и еще, как можно увидеть из сводной таблицы в конце, ряд «исключений из правил», но их можно пересчитать по пальцам одной руки. Столь же редкими были и случаи целенаправленного изменения, обыгрывания цитат, да и были такие случаи, в отличие от сегодняшних времен, весьма «пресными», неизобретательными. Можно перечислить их: «Если друг оказался – друг», «Выше гор – только люди», «Выше гор могут быть только... люди», «Оставляем в горах наше сердце».

Как я уже упоминал, в нескольких случаях отечественные издания использовали в 1960-е–1970-е годы в качестве заголовков цитаты из произведений Высоцкого, не звучавших в кинофильмах и на советских пластинках. Перечислю их: «То ли буйвол, то ли бык...» (Магадан. комсомолец. 1971. 4 сент.); «Куда, куда меня пошлют...» (Наш путь. Л. (ин-т инженеров ж.-д. трансп.), 1968. 2 апр.); «Сказка впереди» (Моск. комсомолец. 1979. 10 авг.); «А на нейтральной полосе цветы...» (Горьк. рабочий. 1970. 3 авг.); «Профессионалам – зарплата навалом...» (За инженер. кадры. Тюмень (индустр. ин-т), 1969. 7 апр.), «Нам тайны нераскрытые раскрыть пора...» (Моск. комсомолец. 1979. 3 нояб.), а также в качестве эпиграфа – «Лечь бы на дно, Как подводная лодка, И позывных Не передавать!» – в единственной зафиксированной в эти годы книге: Поцхишвили М. Ф. Птица раздумья / пер. с груз. Тбилиси: Мерани, 1975. С. 214 (к стихотворению «Подводная лодка» в переводе В. Лугового). В изданиях русского Зарубежья в качестве заголовков использованы цитаты: «Идет охота на волков, идет охота...» (Посев. Франкфурт н/М., 1978. № 9. С. 53) и «Я был душой дурного общества» (заметим, это предисловие к публикации песен Брассанса) (Эхо. Париж, 1979. № 2/3. С. 242), кроме того, цитата была встроена в заголовок

«"...Сегодня не так, как вчера!" или Скоморох утирает слезы» (Русская мысль. Париж, 1979. 4 окт. С. 10), а в качестве эпиграфов: «Мне вчера дали свободу, Что я с ней делать буду?» (Посев. Франкфурт н/М., 1975. № 10. С. 46) и «На границе с Турцией, а может быть с Ираном – и далее до слов: Необычайной красоты» (Посев. Франкфурт н/М., 1977. № 3. С. 39).

Можно также зафиксировать тот факт, что из всех случаев использования цитат в заголовках и подзаголовках лишь в трёх случаях использованы цитаты в переводе на другой язык, и во всех трёх это язык украинский. Здесь, конечно, можно было бы сказать, что я не просматривал целенаправленно издания на иных языках, кроме русского, в поисках использования цитат, но и можно на это возразить, что маловероятен вариант обнаружения многочисленных таких случаев. Так что перечислим те, которые получилось найти: «Друга в гори візьми...» (Комсом. плем'я. Вінниця, 1970. 8 верес.), «Краще гір можуть бути лише гори...» (Ленін. зміна. Харків, 1968. 16 берез.) и «Кращими від гір можуть бути тільки гори» (Молодь Черкащини. Черкаси, 1967. 24 верес.⁷).

В заключение хочется обратить внимание на то, что в условиях жёсткого контроля издательского дела со стороны коммунистических структур, когда поэтическое творчество Высоцкого целенаправленно замалчивалось, оно всё же находило отражение, пусть и недостаточно адекватное, на страницах периодики и даже аperiodических изданий, показывая реальную популярность и укоренённость этого творчества в народе. Мы видим, что цитаты прорывались на страницы печатных изданий не только в институтах и на заводах, но и на достаточно высоком уровне (общегосударственном – в журналах «Турист» или «Химия и жизнь» и республиканском – в этом случае наиболее забавно назвать заголовок «Там поймешь, кто такой...» в газете «Советская Россия» 12 марта 1969 года, менее чем через год после того, как это издание дало старт злобной кампании против всего наиболее талантливого в молодежной культуре и, в частности, авторской песне, статьёй, также озаглавленной цитатой из поэзии Высоцкого, – «Если друг оказался вдруг...» – 31 мая 1968 года. Любопытно также, что вот эта статья 1969 года – как раз одна из немногих, содержание которой не соответствует содержанию песни, из которой взята цитата).

Полностью со всеми найденными за 30 лет поисков изданиями можно ознакомиться в таблице, приводимой ниже. В ней указаны название произведения, автор(ы), описание издания и краткое

⁷ Вересень – сентябрь, березень – март.

содержание произведения. Вначале в таблице указаны произведения, имеющие заглавия (эпиграфы, подписи под фотографиями или рисунками) с использованием цитат из песен, связанных с кинофильмами (в хронологическом порядке: «Последний жулик», «Я родом из детства», «Вертикаль» и «Одиножды один»), затем – с использованием единственной зафиксированной цитаты из песни с советской грампластинки, а потом уж – из песен, официально в кинофильмах и на пластинках не звучавших. По каждой песне – при наличии, разумеется – сначала приводятся в алфавитном порядке цитаты, использованные в качестве заголовков и подзаголовков (в последнем случае после цитаты указано: «в ст.» – и далее название статьи); затем указываются цитаты, осознанно изменённые (если же используется неточная или искажённая цитата, она не выделяется среди прочих). Затем приводятся цитаты, использованные в качестве эпиграфа (если они чересчур длинны – даются лишь начальные и заключительные слова), далее – цитаты, использованные в качестве подписи под фотографией или рисунком (если таковые являются иллюстрацией к определенной статье, ее название указывается, как в случае с подзаголовком, после слов «в ст.»), и последними приводятся осознанно изменённые цитаты, использованные в качестве подписи под фотографией или рисунком. Уточним, что в таблице не делается различия как между статьями, имеющими и не имеющими прямого или косвенного отношения к Высоцкому, так и между статьями, опубликованными в СССР и за рубежом.

Надеюсь, что приводимая мной информация окажется полезной исследователям его творчества и интересной всем, кому оно дорого.

СВОДНАЯ ТАБЛИЦА ЦИТАТ

№	Цитата	Автор	Источник	Аннотация
Из песен к к/ф «Последний жулик»				
1	Это будет, наверное, в следующий раз...	В. Кичин	Вечер. Свердловск. 1967. 2 февр.	Рец. на к/ф
Из песен к к/ф «Я родом из детства»				
<i>Песня о звездах</i>				
2	Глава третья: «Нам говорили: "Нужна высота!"» (в ст. Я – гражданин Советского Союза)	П. Александров; М. Ситников, Г. Павлий, Д. Бородченко; запись: Н. Черевач	Фрунзевец. Ташкент (Туркестан. воен. округ), 1977. 29 сент.	Напутствие ветеранов войны воинам ТуркВО в составе доклада политработника на Ленин. уроке
<i>Братские могилы</i>				
3	«Все судьбы в единую слиты...»	М. Белоусов	Смена. Л., 1975. 22 марта.	О премьере спектакля «Вечно живые» с песнями

				Высоцкого в Малом драмат. театре
4	«Здесь раньше вставала земля на дыбы...»	А. Харченко	Ленингр. ун-т. 1972. 7 марта.	О поездке по местам боев под Ленинградом
5	Здесь раньше вставала земля на дыбы	С. Гончаров	Радист. Вильнюс (з-д и НИИ радиоизмерит. приборов), 1974. 25 нояб. (№ 47).	О поездке в город-герой Минск и мемориал. комплекс Хатынь
6	Судьбы в единую слиты (в ст. Цветы бессмертника)	В. Васенков	Брянс. комсомолец. 1977. 30 сент. ; 2, 5, 7, 9 окт. Цитата: 7, 9 окт.	О разысканиях шк. следопытов из с. Радогощь о событиях Великой Отечеств. войны
Из песен к к/ф «Вертикаль»				
<i>Песня о друге</i>				
7	Если друг оказался вдруг...	Т. Хафизова	Молодой ленинец. Калуга, 1968. 14 янв.	О дружбе в подростковом возрасте
8	Если друг оказался вдруг...	О. Оппенгейм	Молодежь Эстонии. Таллин, 1968. 14 апр.	О гор. клубе служеб. собаководства
9	«Если друг оказался вдруг...»	В. Потапенко, А. Черняев	Совет. Россия. 1968. 31 мая.	О работе куйбышев. гор. молодеж. клуба ГМК-62
10	Если друг оказался вдруг	В. Логинов	Турист. 1971. № 2. С. 29.	О проявлении низких морал. качеств отд. горными туристами
11	Если друг оказался вдруг...	А. Орловский	Знамя прогресса. Л. (оптико-механ. об-ние), 1974. 15 июля (№ 27). С. 9.	О пьянстве на рабочем месте
12	Если друг оказался вдруг...	–	На экранах Подмосковья. 1978. 3 июня (№ 23).	Анонс науч.-популяр. кф. о профилактике заболеваний после контактов с животными и птицами
13	Если друг оказался вдруг	В. Зайцев	Комсом. правда. М., 1980. 12 янв.	О выборе имени для собаки
14	Если друг оказался вдруг...	Г. Рыжков	Маяк. Калининград (предприятия рыб. пром-сти), 1980. 13 июля (№ 29). С. 12.	Юморист. рассказ о необходимости поздравить друзей с Днем рыбака
(39)	«Если шел он с тобой, как в бой, на вершине стоял хмельной» (в ст. Горы, которые снятся...)	Библиографическую информацию и аннотацию см. запись № 39		
15	«И не друг, и не враг...»	Л. Никешина	Комсомолец Таджикистана. Душанбе, 1973. 9 сент.	О причинах гибели бойца ССО «Табиашинос-73» Б. Ханджарова

1 6	И не друг, и не враг, а так...	А. Стратьева	Вечер. Тбилиси. 1967. 8 июля.	Рец. на к/ф
1 7	И не друг, и не враг, а так...	И. Любанов-ская	Молодой коммунар. Тула, 1967. 26 нояб.	Обсуждение спектакля «Два товарища» по пьесе В. Войновича
1 8	Не друг и не враг, а так...	О. Васильева	Молодой ленинец. Курган, 1967. 20 дек.	О жизни 9-го кл. одной из шк. города
1 9	«Парня в горы бери, рискни...»	М. Савельев	Камчат. правда. Петропавловск-Камчат., 1967. 30 июля.	Рец. на к/ф
2 0	Парня в горы возьми	Н. Бондарев	Турист. 1978. № 7. С. 6.	О монтажнике-строителе скалолазе В. Горбачеве
2 1	«Парня в горы возьми, рискни...»	М. Рясный	Львов. правда. 1970. 5 сент.	Рец. на к/ф «Белый взрыв»
2 2	«Парня в горы тани – рискни...»	–	Знамя прогресса. Л. (оптико-механ. об-ние), 1968. 18, 23 сент.	Дневник похода туристов ЛОМО по горам Крыма
2 3	Парня в горы тани, рискни...	В. Нагорнов	За индустр. кадры. Свердловск (Урал. политехн. ин-т), 1969. 5 нояб.	О работе секции альпинизма и скалолазания ин-та
2 4	Там поймешь, кто такой...	В. Анциферов	Совет. Россия. 1969. 12 марта.	О нравств. аспектах взаимоотношений капитанов двух траулеров
2 5	«Друга в гори візьми...»	О. Мільман	Комсом. плем'я. Вінниця, 1970. 8 верес. Укр. яз.	О лагере юных альпинистов Украины у подножия Эльбруса
(осознанно изменённая цитата)				
2 6	Если друг оказался – друг	М. Мишин	За совет. науку. Томск (ун-т), 1969. 15 мая (№ 19).	О группе 244 географ. ф-та
(эпиграф)				
2 7	Если друг <...> кто такой (в ст.: Воспитание мужества)	Н. Литвинова	Молодой коммунист. Чебоксары, 1967. 12 авг.	Рец. на к/ф
(подпись к фот.)				
(9 7)	В связке одной с тобой... (в ст. Вертикаль)	Библиографическую информацию и аннотацию см. запись № 97		
(подпись к рис.)				
2 8	Если парень в горах не ах...	Н. Кратт	Краснояр. комсомолец. 1968. 20 марта.	Шуточ. рис., посвящ. альпинизму
Вершина				
2 9	«А мы выбираем трудный путь»	Б. Семухин	За совет. науку. Томск (ун-т), 1972. 5 окт. (№ 31).	Об экспедиции Томс. клуба спелеологов на Кавказ
3 0	Вершина еще впереди	К. Константи-нов	Комсомолец Таджикистана. Душанбе, 1978. 18 янв.	О театр. и киноролях з.а.

				респ. А. Мухамеджанова
3 1	...Вершины еще впереди	И. Герасимова	За социалист. кадры. Ростов н/Д. (ин-т инженеров ж.-д. трансп.), 1976. 31 марта (№ 9).	О тренировках альпинист. секции
3 2	Весь мир на ладони (в ст. Этот серьезный, серьезный мир...)	В. Федоров	Ленин. смена. Горький, 1972. 6 июня.	Об обл. радиостанции юных техников
3 3	Здесь вам не равнина...	С. Андреев	За науку в Сибири. Новосибирск (Сиб. отд-ние АН СССР), 1968. 16 янв. (№ 3).	О восхождении на вершину в Фанских горах, которой присвоили имя «Пик СО АН»
3 4	Здесь вам не равнина...	Д. Шевчук	Кавказ. здравница. Пятигорск, 1972. 14 сент.	О восхождении альпинистов пятигор. «Спартак» на пик МНР
3 5	Здесь вам не равнина...	К. Валов	Комсомолец Таджикистана. Душанбе, 1972. 15 нояб.	О сотрудниках высокогор. метеостанции «Булункуль»
3 6	Здесь вам не равнина...	А. Миничкин	Бауманец. М. (МВТУ им. Баумана), 1978. 15 марта.	О восхождениях альпинистов МВТУ к 60-летию Совет. армии и XVIII съезду ВЛКСМ
3 7	Здесь вам не равнина...	А. Гусев	Моск. комсомолец. 1980. 5 апр.	О походе моск. туристов по долинам и перевалам Алайского хребта (Памир)
3 8	«Здесь вам не равнина, здесь климат иной...»	Н. Стафиевская	За совет. науку. Томск (ун-т), 1973. 22 марта (№ 11).	О горнолыж. походе по Кузнецкому Алатау
3 9	«Здесь вам не равнина, здесь климат иной!» (в ст. Горы, которые снятся...)	Г. Корюкин	За кадры. Томск (политехн. ин-т), 1967. 7 окт.	О восхождении на гор. вершину на Тянь-Шане
4 0	«Надеемся только на крепость рук» (в ст.: До Алонки и дальше)	В. Дубков	Молодой дальневосточник. Хабаровск, 1975. 7, 9 авг. Цитата: 7 авг.	О воинах-железнодорожниках, участвующих в строительстве БАМа
4 1	Надежда на крепость рук	Л. Котлярова	Инженер. смена. Ростов н/Д. (ин-т сельхозмашиностроения), 1975. 14 окт. (№ 26).	О гор. походах по Центр. и Зап. Кавказу
4 2	«Опасный, как военная гроза...»	Т. Продан	Молодая гвардия. Пермь, 1968. 22 мая.	О город. слёте оператив. комсом. отрядов
4 3	Путь опасный, как военная тропа...	М. Цырлин	Петрозавод. ун-т. 1968. 23 февр. (№ 7/8)	О лыж. походе по местам боевой славы
4	Сменив уют на	Г. Георгиев-	Молодость. Омск (пед. ин-т),	О предстоящей

4	непомерный труд	ский	1969. 13 мая (№ 16/17).	работе ССО на о. Шикотан
<i>(эпиграфы)</i>				
4 5	Весь мир на ладони <...> еще впереди (в ст. Шлях на вершину)	В. Онойко	Молодь Черкашины. Черкаси, 1967. 24, 27 верес. Укр. яз. Эпиграф – 24 верес. (рус. яз.).	Об альпинист. лагере «Эльбрус» у слияния рек Адыл-Су и Шхельда
4 6	И можно свернуть <...> как военная тропа (к гл. Уходит служить альпинист)	В. Машков	Машков В. С. Вершины моей республики. Душанбе : Ирфон, 1978. С. 57.	О воинах-альпинистах в годы Великой Отечеств. войны и в соврем. период
<i>(подписи к фот.)</i>				
4 7	...В горах не надежны ни камень, ни лед, ни скала (в ст. Мы друзья ваши, горы!)	К. Павленко	Электрик. Л. (электротехн. ин-т), 1968. 23 февр. (№ 7) ; 1 марта (№ 8) : фот. / А. Зайончковский. Цитата: 1 марта	О восхождении команды ЛОС СДСО «Буревестник» на пик Лермонтова
(9 7)	Весь мир на ладони, ты счастлив и нем... (в ст. Вертикаль)	Библиографическую информацию и аннотацию см. запись № 97		
4 8	Внизу не встретишь десятую долю таких красот и чудес (в ст. Восхождение)	В. Култышев	Новатор. [Казань (ПО «Радиоприбор»)], 1977. 30 сент. (№ 39).	Дневниковые записи о восхождении на вершины Тянь-Шаня
4 9	Здесь вам не равнина...	В. Машков (фот.)	Комсомолец Таджикистана. Душанбе, 1974. 5 дек.	Фот. гор. пейзажа
<i>Военная альпинистская</i>				
5 0	Ведь это наши горы	С. Дудко	Комсомолец Кубани. Краснодар, 1976. 2 июня.	О краевых соревнованиях по горнотуристс. технике
5 1	Взвод прорывался в облака...	И. Тюленев	Турист. 1973. № 3. С. 14–15.	Воспоминания о боях на Кавказе зимой 1942/43 гг.
<i>(подписи к фот.)</i>				
(9 7)	Ведь это наши горы (в ст. Вертикаль)	Библиографическую информацию и аннотацию см. запись № 97		
5 2	Вперед и вверх	В. Машков (фот.)	Комсомолец Таджикистана. Душанбе, 1973. 7 дек.	Фот. связи альпинистов, идущих вверх по гор. склону
<i>Прощание с горами</i>				
5 3	В суету городов...	В. Рожков	Комсомолец. Челябинск, 1969. 14 янв.	О походах команды горных туристов
5 4	«...И спускаемся мы с покоренных вершин»	П. Аржанов	Алтайс. политехник. Барнаул (политех. ин-т), 1968. 23 окт.	О работе секции альпинизма ин-та
5 5	Лучше гор...	–	Турист. 1972. № 4. С. 12–13.	Аннот. к фотоочерку о походе по Фанским горам
5 6	«Лучше гор могут быть только горы»	Т. Письменная	Совет. молодежь. Рига, 1967. 29 дек.	О работе альпинист. секции «Высота» в риж.

				ин-те инженеров гражд. авиации
5 7	Лучше гор могут быть только горы	В. Зыгина	Молодой коммунист. Орджоникидзе, 1968. 12 марта.	О восхождении отряда девушек на гору Оленью
5 8	«Лучше гор могут быть только горы...»	А. Кардашов	Комсом. племя. Грозный, 1968. 16 апр.	О походе респ. дет. экскурс.-турист. станции по местам рев. деятельности С. Орджоникидзе
5 9	Лучше гор могут быть только горы	Н. Черепанова	Спорт. жизнь России. 1968. № 5. С. 22–23.	Интервью с Высоцким о работах в кино и отношении к спорту
6 0	Лучше гор могут быть только горы...	Б. Юн	Дзержинец. Хабаровск (ин-т инженеров ж.-д. трансп.), 1968. 31 авг. (№ 24).	О работе ССО «Солнечный», в т.ч. о двухднев. походе на высокогор. озеро Амут
6 1	Лучше гор могут быть только горы	А. Боботов	Менделеевец. М. (хим.-технол. ин-т), 1968. 2 сент. (№ 22).	О поездке на высокогор. турбазу «Терскол»
6 2	Лучше гор могут быть только горы	–	Молодежь Алтая. Барнаул, 1970. 11 февр.	О предстоящем зим. отдыхе студентов в горах
6 3	Лучше гор могут быть только горы	О. Савельев	За знание. Усть-Каменогорск (строит.-дорож. ин-т), 1970. 27 окт. (№ 25).	Об истории альпинизма вообще и в ин-те в частности
6 4	Лучше гор могут быть только горы	Л. Киселева	За инженер. кадры. Чимкент (Каз. хим.-технол. ин-т), 1970. 24 дек. (№ 29).	О походе на турбазу «Южная»
6 5	«Лучше гор могут быть только горы...»	Княжина, М. Столяр, А. Пиратинский, Е. Муравьев, А. Кикоин	За индустр. кадры. Свердловск (Урал. политехн. ин-т), 1971. 8 апр. (№ 19).	К 25-летию секции альпинизма и скалолазания ин-та о ее работе
6 6	Лучше гор могут быть только горы	И. Манович	З-д. правда. Л. (з-д «Арсенал»), 1972. 14 янв. (№ 2).	Об отпуске на турбазе «Терскол» в Кабардино-Балкарии
6 7	Лучше гор могут быть только горы...	А. Доморацкий	Ленингр. станкостроитель (станкостроит. об-ние им. Свердлова). 1972. 14 апр. (№ 15).	Об альпинист. лагере «Торпедо» (Сев. Осетия)
6 8	«Лучше гор могут быть только горы...»	Т. Зеленцова	За совет. науку. Томск (ун-т), 1972. 23 нояб. (№ 36).	О гляциологе М. В. Тронове
6 9	«Лучше гор могут быть только горы...»	Е. Котлярова	Инженер. смена. Ростов н/Д. (ин-т сельхозмашиностроения), 1973. 18 июня (№ 22).	О походах в мае по Центр. и Зап. Кавказу
7 0	Лучше гор могут быть только горы	Г. Котова	Менделеевец. М. (хим.-технол. ин-т), 1973. 11 сент. (№ 21).	О лет. отдыхе на турбазе «Эльбрус» в Кабардино-Балкарии
7	Лучше гор могут быть	В. Ткаченко	На экранах Подмосковья. 1976.	О док. фильмах

1	только горы		13 марта (№ 11).	«Вперед – Монблан» и «Взойти на вершину», посвящ. альпинизму
7 2	Лучше гор могут быть только горы (в сбор. ст. Умный в гору не пойдет? / подгот.: Г. Голуб)	М. Тятте	Молодежь Эстонии. Таллин, 1976. 27 мая.	Один из ответов на вопрос: «Зачем люди ходят в турпоходы?»
7 3	Лучше гор могут быть только горы...	–	Заря молодежи. Саратов, 1976. 1 июня.	О турист. объектах в Кабардино-Бадкар. АССР
7 4	«Лучше гор могут быть только горы...»	С. Дудко	Комсомолец Кубани. Краснодар, 1976. 5 авг.	О гор. туризме
7 5	Лучше гор могут быть только горы	А. Шурухин	Камчат. комсомолец. Петропавловск-Камчат., 1976. 24 авг.	О работе гор. альпинист. клуба
7 6	«Лучше гор могут быть только горы...»	Н. Борщева	Камчат. комсомолец. Петропавловск-Камчат., 1977. 9 апр.	О выступлении альпинистов «Спартака» перед истфаком КГПИ с рассказом об этом виде спорта
7 7	Лучше гор могут быть только горы	В. Лопатин	Знамя прогресса. Л. (оптико-механ. об-ние), 1977. 15 авг. (№ 32). С. 11.	О гор. походе по маршруту Л.–Новосибирск–Бийск
7 8	Лучше гор могут быть только горы	Д. Бузуруков	К вершинам знаний = Ба куллаҳои дониш. Душанбе (ун-т), 1978. 19 мая (№ 20).	О геолог. ф-те, в т.ч. об учеб. базе на Гиссар. хребте – в спецвып. для абитуриентов
7 9	Лучше гор могут быть только горы	И. Антонов	Азовстальстроевец. Жданов (трест «Азовстальстрой»), 1978. 9 сент.	О поездке работников треста на Сев. Кавказ
8 0	Лучше гор могут быть только горы	Ю. Войнарович	Комсомолец Донбасса. Донецк, 1979. 17 июля.	О фильме «Эстафета» дет. к/ст «АСЮТ-фильм» о восхождении на вершину на Памире жен. альпинист. команды в 1974 г.
8 1	Лучше гор могут быть только горы	Н. Голованова, О. Бурнашева	Индустр. Навои. 1979. 11 окт.	О походах членов секции гор. туризма
8 2	Лучше гор могут быть только горы	Р. Гильманова, С. Валеева	Молодой строитель. Казань (инженер-строит. ин-т), 1979. 15 окт. (№ 31).	О город. секции альпинизма
8 3	Лучше гор могут быть только горы, на которых еще не бывал	Л. Переверзева	Алтайс. политехник. Барнаул (политехн. ин-т), 1968. 20 марта.	О походе по Гор. Алтаю
8 4	Лучше гор могут быть только горы, на	–	Политехник. Красноярск (политехн. ин-т), 1968. 13 сент.	К подборке фот. С. Билуба о 3-й

	которых еще не бывал		(№ 25).	встрече гор. туристов вузов Красноярска на Тянь-Шане
8 5	«Лучше гор могут быть только горы, на которых никто не бывал»	В. Курков	Бауманец. М. (МВТУ им. Баумана), 1967. 1 сент. (№ 41).	Об альпинист. лагере МВТУ «Джан-Туган» на Кавказе
8 6	Лучше гор могут быть только горы, на которых никто не бывал	А. Смирнов	За кадры хим. машиностроения. М. (ин-т хим. машиностроения), 1969. 9 окт. (№ 29).	О работе Камчат. ССО ин-та
8 7	Лучше гор – только горы!	Л. Захаров	Молодой ленинец. Ставрополь, 1968. 16 февр.	О занятиях слаломом для туристов на турбазе
8 8	Лучше гор – только горы	В. Василевский, Л. Захаров	Кавказ. здравница. Пятигорск, 1970. 3 марта.	О строительстве баз отдыха в Домбае и Архызе
8 9	Лучше гор – только горы	–	З-д. правда. Л. (з-д «Арсенал»), 1972. 19 мая (№ 20).	О поздравлении супругам Мановичам – любителям горнолыж. спорта – с 1 мая
9 0	Лучше гор – только горы!	Ю. Визбор	Лит. газ. 1978. 24 мая (№ 21). С. 13.	Об альпинизме
9 1	«Лучше гор – только горы»	Л. Сизинцева	Ленинец. Белгород (технол. ин-т строит. материалов), 1979. 28 сент. (№ 23).	Об учеб.-тренировоч. экспедиции в районе Архыза на Зап. Кавказе
9 2	...Только горы!	–	Комсомолец Таджикистана. Душанбе, 1976. 1 янв.	Об отдыхе комсомольцев на плато Ходжи-Оби-Гарм
9 3	...Только горы	В. Пивоваров	Комсомолец Таджикистана. Душанбе, 1977. 4 дек.	О конкурсе диапозитивов в респ. АН под девизом «Лучше гор могут быть только горы»
9 4	«Краще гір можуть бути лише гори...»	А. Мінько	Ленін. зміна. Харків, 1968. 16 берез. Укр. яз.	Дневник похода по горам Кавказа
(4 5)	Кращими від гір можуть бути тільки гори (в ст. Шлях на вершину)	Библиографическую информацию и аннотацию см. запись № 45		
(осознанно изменённые цитаты)				
9 5	Выше гор – только люди	–	Комсомолец Таджикистана. Душанбе, 1973. 18 апр.	К сер. фот. А. Рухадзе о занятиях солдат Закавказ. воен. округа по горовосхождению
9 6	Оставляем в горах наше сердце	А. Алферов, А. Пересада	Учитель. Пятигорск (пед. ин-т иностр. яз.), 1976. 13, 20, 27 сент. (№ 24–26).	О восхождении на Эльбрус в поисках реликвий Великой

				Отечеств. войны
<i>(эпиграф)</i>				
9 7	Ах, оставьте ненужные споры <...> на которых никто не бывал (в ст. Вертикаль)	В. Холобаев	Знамя прогресса. Л. (оптико-механ. об-ние), 1968. 3 апр.	О поездке в Бакуриани (фот.: Б. Чижилов)
<i>(подписи к фот.)</i>				
(9 7)	В суету городов... (в ст. Вертикаль)	Библиографическую информацию и аннотацию см. запись № 97		
9 8	«И спускаемся мы с покоренных вершин...» (в ст.: С полевой геологией на «ты»!)	В. Басков	Молодой учитель. Челябинск (пед. ин-т), 1972. 16 июня (№ 23).	О полевой практике студентов
9 9	Лучше гор могут быть только горы...	–	Комсомолец Узбекистана. Ташкент, 1974. 30 окт.	Двое туристов на фоне гор. пейзажа
(3 1)	Лучше гор могут быть только горы... (в ст.: ...Вершины еще впереди)	Библиографическую информацию и аннотацию см. запись № 31		
1 0 0	Лучше гор могут быть только горы... (в ст.: В горах и на скалах)	В. Барышников	Вечер. Уфа. 1977. 7 янв.	О восхождениях горосходителей и скалолазов Уфы в 1976 г.
1 0 1	«Лучше гор могут быть только горы...»	О. Охотников (фот.)	Правда Востока. Ташкент, 1980. 7 февр.	Лыжники на фоне гор. пейзажа
1 0 2	Лучше гор могут быть только горы на которых еще не бывал... (в ст. Человек все может)	В. Гора	Пропеллер. М. (авиаци. ин-т), 1968. 20 нояб.	О гор. сборах тур-секции МАИ на Сев. Тянь-Шане
1 0 3	Лучше гор могут быть только горы, на которых еще не бывал... (в ст.: Штурм пика Хан-Тенгри)	К. Павленко	Электрик. Л. (электротехн. ин-т), 1972. 9 окт. (№ 30) ; 16 окт. (№ 31). Подпись: № 31.	О восхождении альпинистов Ленингр. отд-ния ДСО «Буревестник» на пик Хан-Тенгри
<i>(подпись к рис.)</i>				
1 0 4	Лучше гор могут быть только горы, на которых никто не бывал... (в подборке рис. Фрагменты «на скальной живописи»)	В. Ионов	Магадан. геолог (Сев.-Вост. геолог. упр.). 1969. 1 янв. (№ 1).	Шуточ. рис., посвящ. альпинизму
<i>(осознанно изменённая подпись к фот.)</i>				
1 0 5	Выше гор могут быть только... люди (в ст. «Нас приветствовал семирукий Будда»)	К. Гузовский (фот.: В. Се-ливанов)	За инженер. кадры. Чимкент (Каз. хим.-технол. ин-т), 1971. 31 мая (№ 14).	О работе секции альпинизма в ин-те
Из песен к к/ф «Одиножды один»				
1 0 6	«Закачался некрашенный пол...»	Е. Бауман	Совет. экран. 1975. № 18 (сент.). С. 12–13.	Отрицат. рец. на к/ф и песни в нём
Из песен, записанных на советских грампластинках				
<i>Корабли постоют – и ложатся на курс...</i>				
<i>(эпиграф)</i>				

1 0 7	Корабли постоят <...> сквозь непогоду... (в ст. Корабли)	М. Нейдинг, Р. Короткий	Химия и жизнь. 1977. № 8. С. 67–70. Эпиграф: с. 67.	О материалах, применяемых при строительстве кораблей
Из песен, не предназначенных для кино и грампластинок				
<i>В королевстве, где всё тихо и складно...</i>				
1 0 8	То ли буйвол, то ли бык...	–	Магадан. комсомолец. 1971. 4 сент.	О находке рогов ископаемого животного на побережья Вост.- Сиб. моря
<i>Всё позади – и КПЗ, и суд...</i>				
1 0 9	«Куда, куда меня пошлют...»	Н. Дьяков- ская	Наш путь. Л. (ин-т инженеров ж.- д. трансп.), 1968. 2 апр. (№ 13).	О послевузов. распределении студентов
<i>Дайте собакам мяса...</i>				
<i>(эпиграф)</i>				
1 1 0	Мне вчера дали сво- боду, Что я с ней делать буду? (в ст. «...Тоже нельзя!»)	А. Радыгин	Посев. Франкфурт н/М., 1975. № 10. С. 46–52. Эпиграф: с. 46.	О надзоре за полит- заключенными в СССР после их освобождения из лагеря
<i>Лукоморья больше нет...</i>				
1 1 1	Сказка впереди	Ю. Иванов (вёл Д. Лиха- нов)	Моск. комсомолец. 1979. 10 авг.	Интервью с художником о его книжных ил.
<i>На границе с Турцией или с Пакистаном...</i>				
1 1 2	День второй. «А на нейтральной полосе цветы...» (в ст. Солёная удача)	В. Мельников	Горьк. рабочий. 1970. 3, 4 авг. Цитата: 3 авг.	О финал. соревнованиях V Всерос. спар- такиады по воен.- техн. видам спорта
<i>(эпиграф)</i>				
1 1 3	На границе с Турцией, а может быть с Ираном <...> Необычайной красоты (в ст. Будни советской пограничной заставы)	–	Посев. Франкфурт н/М., 1977. № 3. С. 39–45 ; № 4. С. 37–41. Эпиграф: № 3. С. 39.	О подробностях жизни совет. погранзаставы
<i>Профессионалам – зарплата навалом...</i>				
<i>(подпись к рис.)</i>				
1 1 4	Профессионалам – зарплата навалом...	В. Крюков (рис.)	За инженер. кадры. Тюмень (индустр. ин-т), 1969. 7 апр. (№ 11).	Шуточ. рис. на хоккейн. тему
<i>Рвусь из сил и из всех сухожилий...</i>				
1 1 5	«Идет охота на волков, идет охота...» (в ст. Как переплывают море...)	В. Штепа	Посев. Франкфурт н/М., 1978. № 9. С. 53–59. Цитата: с. 53.	Об истории побега авт. за границы СССР
1 1 6	«...Сегодня не так, как вчера!» или Скоморох утирает слезы	М. Моргулис	Рус. мысль. Париж, 1979. 4 окт. С. 10.	О выступлении Высоцкого в США
<i>Сыт я по горло, до подбородка...</i>				
<i>(эпиграф)</i>				
1	«Лечь бы на дно, Как	М. Поцхи-	Поцхишвили М. Ф. Птица	Стихотворение

1 7	подводная лодка, И позывных Не переда- вать!» (к стих. Под- водная лодка)	швили	раздумья / пер. с груз. Тбилиси : Мерани, 1975. С. 214–215.	(пер.: В. Луговой)
<i>Тропы ещё в антимир не протоптаны...</i>				
1 1 8	«Нам тайны нераск- рытые раскрыть пора....» (в ст. Поговорим о физике)	А. Титов	Моск. комсомолец. 1979. 3 нояб.	Об учебе молодых физиков Объедин. ин-та ядер. исследований в Дубне
<i>Я был душой дурного общества...</i>				
1 1 9	«Я был душой дурного общества» (предисл. к публ.: Песни Брассанса)	К. Сапгир	Эхо = Echo. Париж, 1979. № 2/3 [апр.–сент.]. С. 242–246. Цитата: с. 242.	Предисл. к публ. подборки стихов Ж. Брассанса

Н.В. ЗАКУРДАЕВА (Орёл)
САМООРГАНИЗАЦИЯ СМЫСЛА В ПЕСНЕ В.ВЫСОЦКОГО
«ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ПЕРЕДАЧИ
«ОЧЕВИДНОЕ-НЕВЕРОЯТНОЕ» ИЗ СУМАСШЕДШЕГО ДОМА –
С КАНАТЧИКОВОЙ ДАЧИ»

В современной науке все отчётливее прослеживается тенденция к применению синергетического подхода не только к анализу биологических или социальных систем, но и к анализу лингвистических систем, в частности, к анализу текста. В лингвистике текста существуют различные концепции, объясняющие процесс его порождения (М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, В.Н. Топорова и др). В лингвосинергетике также предприняты попытки создать универсальную синергетическую модель образования текста [Моисеева, 2007:6]

Не вызывает сомнения тот факт, что текст является синергетическим объектом: он представляет собой открытую нелинейную систему, способную самоорганизовываться. Процесс создания текста проходит 4 стадии: замысел, план текста, черновики (рабочие материалы), окончательный текст автора; но на этом процесс порождения текста не закончен, авторский текст продолжает свою жизнь в интертексте, существуя как текст-интерпретация читателя.

Как правило, замыслу, предшествует некий импульс (слово, впечатление, мысль и др.), который движет автора к замыслу (в синергетике этот импульс называют аттрактором).

На этапе замысла у автора текста существуют хаотические впечатления, разрозненные мысли, «две полуфразы, полудиалоги»,

когда их количество достигает критической массы, под воздействием импульса извне неупорядоченный хаос (нелинейная система) превращается в план (линейная система). Таким образом, автор движется от нелинейного замысла к линейной и материальной форме текста.

«Слова, которые используются на этом этапе, выступают как «аббревиатуры» замысла – носители имплицитной энергии: они служат только пружинами, орудиями мысли и не годятся для её окончательного выражения» [Кузьмина, 2009:58].

После обдумывания замысла автор переходит к плану текста. План, как говорил Ю.Лотман, есть «линейное развёртывание единого в разных эпизодах». План – это словесно (и структурно) выраженный замысел. «Как только план начинает вербализовываться, воплощаться в слове, возрастает внутреннее сопротивление – текст теряет линейность и превращается в «многомерное пространство сюжетных возможностей» [Кузьмина, 2009:57].

Следующий этап создания текста – написание подготовительных материалов (черновиков). «Движение от плана к подготовительным материалам – это умножение вариантов, наработка «облака параллельных замыслов»...Если в плане мысль концентрируется, то в подготовительных материалах обнаруживается ассоциативный механизм творческого процесса, устанавливающего всё большее количество связей, приводящих к «разрастанию сенсуального и интеллектуального мицелия», -пишут Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов (цит по: [Кузьмина, 2009:59]). На данном этапе происходит диссипация смысла, рассеивание, автор анализирует возможные варианты, затем в результате анализа отсекается всё лишнее. Текст постоянно обменивается энергией (информацией) с окружающей средой, в результате в черновиках актуализируются все новые смыслы, поэтому любой текст – это открытая синергетическая система с обратной связью, так как каждое следующее состояние системы связано с предыдущим. Наиболее явно процесс самоорганизации смысла можно наблюдать в ходе анализа черновиков песни.

Последний этап текстопорождения – создание окончательного варианта текста, творческая энергия автора концентрируется, текст становится нелинейным, многомерным: композиция, созданная на этапе планирования, принадлежит к поверхностным структурам текста, а смысл уходит в подтекст (семантическая структура текста принадлежит к глубинным текстовым структурам).

«В процессе создания текста автор из большого числа данных ему материалов (традиция, ассоциации, предшествующее ему собственное творчество, тексты окружающей жизни и т.п.) создаёт некий канал, через который пропускает возникающие в его творческом воображении новые тексты, проводя их через пороги трансформаций и увеличивая их смысловую нагрузку... Когда в результате этого складывается структурно организованное динамическое целое, мы говорим о появлении текста произведения» [Лотман, 1996: 109].

При создании текста-интерпретации читатель идет в обратном направлении – от текста к замыслу: «... само чтение в обратном направлении уже неизбежно есть творческий акт. Смыслорождающая структура всегда ассиметрична» [там же].

Текст автора для читателя тоже выступает как хаос мыслей, который в процессе интерпретации читающий структурирует по-своему, т.е. понимает. Исследователи текста говорят о том, что понимание текста – это процесс поиска собственных личностных смыслов. Текст автора и текст-интерпретация читателя – это две разные синергетические системы, которые взаимодействуют. Любой авторский текст содержит языковые сигналы, которые будут указывать направление интерпретации. При помощи этих языковых средств автор стремится обеспечить контроль за пониманием текста. «Это своего рода языковые механизмы включения ассоциаций читателя, приводящие к формированию обязательного смыслового слоя художественного текста. Существенно, что, детерминируя направление смыслообразования, они ...не определяют конечный результат» [Кузьмина, 2009:62], поэтому любой текст – это нелинейная система, в которой целое не равно сумме его частей.

Текст автора и текст читателя имеют область пересечения, величина этой области будет зависеть от количества этих языковых сигналов, совпадения или несовпадения концептуальных систем автора и читателя, времени, отделяющего время создания произведения от момента его прочтения читателем и др. факторов.

Итак, порождение текста можно описать при помощи синергетической модели, так как в процессе создания текста идет смена режимов от хаоса к порядку, система подвержена колебаниям смысла, при этом велика роль случайности – в качестве аттрактора может выступить любое впечатление, мысль, при этом сложно предугадать направление бифуркации.

Проанализируем основные этапы самоорганизации смысла в «Письме...».

На этапе замысла идея создания текста невербализована, но мотивы болезни, больницы, сумасшедшего дома уже присутствуют в этот период в поэзии В. Высоцкого.

1972 г. – «Жертва телевиденья» - упоминается Канатчикова дача - «местность в Москве, по которой в народе называют расположенную там ...Московскую городскую клиническую психиатрическую больницу № 1 им. П.П. Кащенко» [Крылов, Кулагин, 2010:224].

1975 г. – вышел цикл «Ошибка вышла», «Никакой ошибки», «История болезни» - актуализируется тема сумасшествия; цикл навеян рассказами М. Шемякина о психиатрической больнице, куда он насильно помещался до отъезда из СССР» [Крылов, Кулагин, 2010:294].

1976 г. – Выступление В. Высоцкого: «... пока есть одно четверостишие, которое я не знаю, куда я его вставляю. Это в тот момент, когда мне было совсем плохо, придумалось мне одно четверостишие: «Лежу на сгибе бытия, На полдороге к бездне, /- И вся история моя – История болезни» [Крылов, Кулагин, 2010:298].

1977 г. – В. Высоцкий и М. Влади совершили поездку в Мексику, где Влади снималась в фильме «Тайны Бермудского треугольника».

В 1977 г. – написано «Письмо в редакцию в редакцию телепередачи «Очевидное-невероятное» с Канатчиковой дачи». «Эта песня написана на волне очередного всплеска интереса к проблеме бесследного исчезновения Судов или их команд, вызванного полемикой между западными учёными Ч. Берлицем и Л.Д. Куше [Крылов, Кулагин, 2010:315]. А. Е. Крылов и А.В. Кулагин отмечают, что широкое внимание советской общественности проблеме Бермудского треугольника привлекло выступление Ф. Зигеля в телепередаче «Клуб кинопутешествий».

Таким образом, замысел песни формируется в 1972-76 годах. Об этом свидетельствуют наброски к песне, в которых присутствуют несколько ключевых слов – *тайны, доктора, Бермудский треугольник* («пружины смысла»):

Тайны – это заковырка,
Вы спросите докторов!
По углам просверлим дырки
И заглянем под покров...
Вот отпор мы дали блюдам
И тарелки разгребли, -
В треугольнике Бермудском
Исчезают корабли.

Возможно, стимулом для создания песни послужил конкретный выпуск телепередачи «Очевидное-невероятное», вышедший на экраны осенью 1976 года и посвящённый Бермудскому треугольнику. [Крылов, Кулагин, 2010: 316]. На этот факт ссылается поэт, имея в виду выступление В.Г. Ажажа, который поддерживал версию необъяснимости данного феномена и полемизировал с ведущим, который пытался объяснить приводимые факты с точки зрения традиционных наук [Крылов, Кулагин, 2010: 315]:

Говорил, ломая руки,
Краснобай и баламут
Про бессилие науки
Перед тайною Бермуд.

Сюжет песни не изменялся в процессе её создания: «вся безумная больница у экрана собралась», потому что «в треугольнике Бермудском пропадают корабли». Сюжет (последовательный рассказ о событиях) линейен, а смысл лежит в другой плоскости, в плоскости подтекста. На наличие «двойного дна» в песнях Высоцкого не раз указывали исследователи его творчества, в частности, О.Б. Заславский [Заславский, 2002: 185]. Смысловые акценты меняются от редакции к редакции, в соответствии с авторским замыслом происходит самоорганизация смысла.

В названии песни содержится указание на жанр текста – это официальное письмо – «Письмо в редакцию телепередачи «Очевидное-невероятное». Формальные признаки жанра соблюдены: присутствует обращение «Дорогая передача», реквизиты письма «Дата. Подпись», но официально-деловой стиль письма трансформируется В. Высоцким в разговорный, что обусловлено характером адресанта («Сумасшедший, что возьмешь») и авторским замыслом. Рамочная композиция также служит ключом к пониманию смысла песни.

Существует несколько приёмов, с помощью которых осуществляется авторский замысел: «В качестве конструктивных приёмов В.С. Высоцкий использует деформацию прецедентного текста, репродукцию разговорной речи и драматизацию» [Евтюгина, 2002: 40]. При исполнении песни, прежде всего, заметно сознательное отступление автора от произносительной нормы, что обусловлено замыслом – воссоздать языковой паспорт обывателя, типичного представителя своего времени. Репродукция разговорной речи осуществляется и на других языковых уровнях: лексическом («как ведьмак на шабаше»), морфологическом (использование разговорных частиц «Вот те раз»), синтаксическом (эллипсис – «На троих его - даёшь», «И вдруг – Бермуды!»).

Письмо имеет коллективного адресанта («мы»). В песнях В. Высоцкого часто присутствует ролевой герой или лирический герой, или образ-маска. В данном тексте используется маска «массового человека». «...Используя маску «массового человека», поэт разоблачает стереотипы, мифологемы и клише обыденного сознания» [Арустамова, 1999:224].

Официальные СМИ формируют массовое сознание, умело манипулируя им, но авторы «Письма...» пытаются осмыслить ту информацию, которая доходит до них, не хотят принимать её на веру. Пациенты сумасшедшего дома недовольны содержанием телепередач, для них телевидение – это глоток свежего воздуха, свободы в условиях изоляции, но они не слышат о реальных, актуальных проблемах [Крылов, Кулагин, 2010: 317-318]:

Может, лучше – про реактор?
Про любимый лунный трактор?...
Ведь нельзя же! Год подряд
То тарелками пугают, -
Дескать, подлые, летают,
То у вас собаки лают,
То руины говорят.

Таким образом, СМИ используют любую возможность управлять массовым сознанием, предлагают аудитории «сенсационные» факты, которые не дают возможности критически анализировать их. В ранних черновиках «Песни...» присутствуют и другие «сенсационные» темы:

Нам втолковывают с мая,
Нежный разум наш ломая,
Про тунгусских древних майя,
Будто севших к нам в тайгу....

В тексте песни происходит не только диалог героев с редакцией телепередачи, но и «непрерывный диалог с обыденным сознанием читателя, идентификация, органичное вживание читателя в образ персонажа» [Евтюгина, 2002:47], поэтому разговорная речь становится средством идентификации персонажей с определённой социокультурной средой: «... в условиях переоценки ценностей, в эпоху приоритета так называемой массовой культуры разговорная речь стала отражением механизмов обезличивания, уравнивания всех и вся» [Евтюгина, 2002:52].

Но «психи» не поддаются «лечению»:

А медикаментов груды -
В унитаз, кто не дурак...

«Лексико-интонационный уровень поэзии Высоцкого остаётся стержневым в стремлении автора взорвать зашоренное языковой

идеологической сетью обывденное сознание», пишет В.А. Редькин [Редькин, 1999:128]. Присутствуют ли элементы (узлы) идеологической сети в «Письме...»?

«Нам вождя не доставало...» - неудачи революции обычно объясняли отсутствием вождя [Крылов, Кулагин, 2010:318], «Злые происки врагов», «Больно бьют по нашим душам /Голоса за тыщи миль», «Всей своей враждебной сутью / Подрывают и вредят...» - всё это штампы официальной идеологической пропаганды, которые прочно, намертво внедрены в массовое сознание.

Пациенты сумасшедшего дома говорят, что «... на происки и бредни /Сети есть у нас и бредни » (*мотив сети*), пытаются отстоять право на собственную точку зрения:

Мы про взрывы, про пожары
Сочинили ноту ТАСС,
Но примчались санитары, -
Зафиксировали нас.

Высоцкий имеет в виду взрывы в московском метро в 1977 году и пожар в гостинице «Россия» [Крылов, 6: 318]. Официальная оценка данных событий не совпадала с реальным положением дел, часто факты подобного рода скрывались от телезрителей; авторы «Письма...» дали свою, отличную от официальной, версию событий (ТАСС излагало официальную точку зрения советского правительства) и в результате их «зафиксировали», лишили свободы передвижения (мотив обездвиживания встречается у Высоцкого уже в 1976 году в стихотворении «Гербарий»).

Несмотря на то, что «Письмо...» написано от лица коллектива, в этом коллективе выделяются отдельные «яркие» личности.

Бился в пене параноик,
Как ведьмак на шабаше:
«Развяжите полотенцы,
Иноверы, изуверцы!
Нам бермудорно на сердце
Ии бермудно на душе!»

Параноик – типичный обитатель сумасшедшего дома, который отличается нездоровой подозрительностью, во всех видит врага, ищет заговоры против себя. Официальная пропаганда и учила всегда быть начеку, потому что классовый враг не дремлет. В окончательном тексте песни В.Высоцкий не раскрывает причину, по которой «бермудно на душе», но в черновиках (причём существует несколько редакций) она выражена явно.

И маньяк, и параноик
Возлежат на сотнях коек,
Населенье всех прослоек –

Тот – сбежавший, тот – изгой.

Высоцкий указывает на масштабы «сумасшествия» - сотни коек, на которых лежат большей частью «сбежавшие» от гонений официальной власти («изгой»), таким образом, в результате самоорганизации, появляется новый смысл:

Есть свои, а есть чужие,
Мы живём, как неродные –
Разделила жизнь сама:
Есть душевные больные,
Есть сошедшие с ума.

В черновиках явно наблюдается антитеза «свои-чужие». Свои – «душевные больные», т.е. болеющие душой за всё, что происходит, «сошедшие с ума» - психически больные, сумасшедшие. Высоцкий в этой строфе использует два языковых синонима: душевнобольной, сумасшедший, но в контексте песни они становятся антонимами. В последующих редакциях имплицитный смысл, присутствующий в подтексте, раскрывается поэтом:

Но воскликнул параноик-
Языки не привязать! –
Развяжите полотенца,
И не гните нас в дугу!
Нам и так бермутно в сердце
И бермуторно в мозгу!....

Но воскликнул параноик:
«С правдой – рай и в шалаше!
Вы, хотя бы, иноверцы!
Распахните окна, дверцы,
Нам бермуторно на сердце
И бермутно на душе.

Возникает скрытый ранее мотив правды, свободы (не только физической – «развяжите полотенца», но и духовной – «языки не привязать»), свободы слова, причём в более раннем варианте «бермуторно в мозгу» - то есть смятение в мыслях, то в поздних – «бермутно на душе» - характеристика общего настроения - «всё не так, ребята».

Интересна также строка «Распахните окна, дверцы», которая говорит об отсутствии свежего воздуха, т.е. правды, свободы информации (мотив удушья: «Спасите наши души /Мы бредим от удушья» встречался ранее (1967 г.) в поэзии Высоцкого).

В последующих редакциях поэт развивает оппозицию «душевнобольной – сумасшедший»:

Мы душевные больные,
То есть тронулись душой.

Мы движенью душ послушны,
Шевельнулись – и разлом,
А которые тщедушны –
Эти тронулись умом.

Нам они – как неродные,
Развела болезнь сама:
Ведь душевные больные
Не сошедшие с ума.

У сильных духом произошёл разлом в душе, они «тронулись душой», перестали верить в то, чему их учит официальная пропаганда, а слабые, «которые тщедушны», «тронулись умом», стали настоящими пациентами сумасшедшего дома. Однако эти строки Высоцкий не включил в окончательный текст песни, потому что актуальный смысл надо было спрятать в подтекст. Осталась только одна строфа:

Тех, кто был особо боек,
Прикрутили к спинкам коек.
Бился в пене параноик,
Как ведьмак на шабаше:
«Развяжите полотенцы,
Иноверы, изуверцы.
Нам бермutorно на сердце
И бермutoно на душе.

Другой интересный персонаж песни – главврач Маргулис, официальная власть в больнице, именно он «телевизор запретил». Образ Маргулиса написан в ироническом ключе:

Вот он, змей, в окне маячит,
За спиною штепсель прячет...

Ирония «вводит в текст самого автора с его определённой позицией...Ирония дистанцирует автора от героя» [Редькин, 1999:128], служит своеобразным отвлекающим манёвром, переключает внимание читателя с подтекста на сюжетное повествование. Маргулис запрещает получать новости при помощи телевизора изолированным от внешнего мира пациентам сумасшедшего дома, т.е. лишает возможности узнавать правду. В черновиках данная тема очерчена более определённо:

Нас, любимый наш ведущий,
Поют здесь отравой сущей,
Окружили тьмою-тьмущей,
Запретили вас глядеть!
Вдруг на тайну свет прольётся?

В окончательном варианте песни мотив отсутствия правды трансформируется в «запрещённую правду»:

Мы откроем нашим чадам
Правду – им не всё равно:

«Удивительное - рядом,
Но оно запрещено».

Один из центральных персонажей песни – дантист Рудик. В окончательном варианте мы узнаём о нём следующее:

Вот дантист-надомник Рудик.
У него приёмник «Грюндиг», -
Он его ночами крутит,
Ловит, контра, ФРГ.
Он там был купцом по шмуткам –
И подвинулся рассудком, -
К нам попал в волненьи жутком...
С номерочком на ноге.

Это единственный персонаж песни, чью предысторию мы знаем: Рудик был заграницей, видел другой образ жизни, был небедным человеком, потому что купил дорогой приёмник [Крылов, Кулагин, 2010:319]. Интересно, что попал он в сумасшедший дом «с номерочком на ноге», т.е. из морга. Причина того, почему Рудик «подвинулся рассудком», не указана.

По черновикам можно проследить эволюцию образа этого персонажа.

Тут у нас надомник Рудик,
У него приёмник «Грюндиг»,
Он купил его в рассрочку в ФРГ.

Сначала мы узнаём только о факте пребывания Рудика за границей.

Есть у нас на даче прудик –
Там большая контра Рудик
День и ночь приёмник «Грюндиг»
Крутит, ловит ФРГ.
Он там был на почве газа,
Но за что-то там наказан...

В последующих редакциях рядом с персонажем появляется слово «контра», то есть приговор для Рудика и причина его попадания в сумасшедший дом («контра» - против, враг существующего режима). Всякий советский гражданин, выезжающий за рубеж работать («на почве газа») или отдыхать, находился под контролем КГБ. Сумасшедший дом был альтернативой аресту, здесь спасались «душевные больные».

В. Высоцкий в черновиках рассказывает о жизни Рудика, мы узнаём причину его сумасшествия:

Был наивный этот парень
Изобилием ошпарен
И свихнулся, жил, как барин
На широкой на ноге....

От пристрастия к ихним шмуткам –
И «берёзкам» и валюткам, -
Рудик двинулся рассудком,
Потому ареста ждал.

В более поздних вариантах песни Рудик – бывший зэк с большим сроком отсидки, севший за валютные махинации:

Он сидел за страсть к валюткам
Лет пятнадцать с промежутком,
Но подвинулся рассудком, -
Значит, что-то понимал.

Особ интересен вывод: сошел с ума, потому что «что-то понимал», разлад между культивируемым официальной пропагандой советским образом жизни и «загнивающим» западным образом жизни свёл его с ума.

Новость о том, что «...наш научный лайнер / В треугольнике погряз» приносит Рудик, «голос вражеский поймав», но в тексте песни источник сообщения не назван, а в черновиках он присутствует:

Что же это, в самом деле,
Можно слушать все подряд?
Те, конечно, обнаглели –
Что хотят, то говорят.

Обыватель смотрит на мир так, как учит его идеология посредством телевидения:

Эта станция чужая
Наш сужает кругозор,
Нашу правду искажая
И в «Известиях» обзор.

Конечно, Высоцкий имеет в виду радио «Свобода» (русская редакция называлась «Радио «Освобождение», было задумано Американским комитетом по освобождению от большевизма как центр антибольшевистской борьбы). Радио «Свобода» глушили с 1951 года и до конца 80-х годов, потому что оно освещало факты, о которых молчали официальные СМИ. Это было мощное информационное оружие, направленное против СССР, но «голоса» позволяли узнавать новости, это был глоток свободы.

Вероятно, слухи о якобы гибели советского научного судна в Бермудском треугольнике, были известны всем, они зафиксированы даже в дневнике В. Золотухина в 1976 г.. Впоследствии, в выступлении 1979 г. В. Высоцкий говорил о том, что один человек рассказал ему историю спасения нашего судна из Бермудского треугольника, «там были два только трёкнутых матроса» [Крылов, Кулагин, 2010:319].

Сюжетная линия, связанная с Бермудским треугольником, служит основой композиции текста, непосредственный рассказ о том,

как моряки спаслись из Бермудского треугольника, линейен, в этом фрагменте нет подтекста, смысловых сгущений, практически нет черновых вариантов к этому отрывку текста. Эта история служит поводом для приглашения читателя к разговору на другую, более серьезную тему – формирование властью массового сознания, а также манипулирование им.

История спасения моряков дана в ироническом ключе, что сразу определяет позицию автора по отношению ко всем происходящим событиям:

Те, кто выжил в катаклизме,
Пребывают в пессимизме....
Что Бермудский многогранник –
Незакрытый пуп Земли...
Взвился бывший алкоголик,
Матерщинник и крамольник:
«Надо выпить треугольник!
На троих его - даёшь!»
В черновиках у «алкоголика» есть фамилия и профессия:
Крикнул бывший физик Венцель:
«Пейте, пейте разом!» Вдруг
Он завёлся, так и сыпет:
«Треугольник будет выпит!
Будь он параллелепипед,
Будь он куб и даже круг!»

В сумасшедшем доме проходили лечение и алкоголики (притом могли и принудительно). Алкоголь был средством примирить себя с реальностью, спрятаться от проблем. Интересно, что в окончательном тексте песни остался не интеллигент-физик, а обезличенный «среднестатистический» алкоголик.

Кроме названных выше персонажей в черновиках присутствовал и Алим Бурханов, который «был здоров и пас баранов», но этот персонаж не нес серьезной смысловой нагрузки, поэтому Высоцкий не включил его в текст песни.

Реплики алкоголика - это кульминация сюжета, наступает развязка, и в ней слышно «высоцкое» двухголосие: звучит голос официальной пропаганды, преломленный через сознание пациентов сумасшедшего дома и голос автора:

Больно бьют по нашим душам
«Голоса» за тыщи миль.
Зря Америку не глушим,
Зря не давим Израиль!

Всей своей враждебной сутью
Подрывают и вредят –

Кормят-поят нас бермутью
Про таинственный квадрат.

Маска коллективного героя даёт возможность поэту изложить свою позицию. В черновиках была строка «Ложью бьют по нашим душам». Лгут не только вражеские «голоса», сообщающие свою версию событий, но лжёт и советское телевидение, излагающее свою официальную правду.

«Письмо в редакцию телепередачи «Очевидное-невероятное» с Канатчиковой дачи» заканчивается требованием официального ответа. Пациенты просят заменить содержание передач телевидения, но в результате самоорганизации смысла песни мы понимаем, что это требование гораздо шире – они требуют свободы слова, не хотят, чтобы СМИ выдавали в эфир «бермуть».

Серьезный социальный подтекст песни В. Высоцкий завуалировал при помощи комической формы письма, репродукции разговорной речи, иронии, и поэтому песня заканчивается угрозой написать в другую инстанцию – в «Спортлото» - («сумасшедший – что возьмёшь!»).

Готовый письменный текст – это конечный этап текстопорождения и, вместе с тем, первое, с чего начинает читатель-интерпретатор. Проблемы интерпретации выходят за рамки данной статьи. Укажем только на случаи автоинтерпретации.

«Синергетический текст – это текст множественного кодирования, содержащий глубинные, непосредственно не наблюдаемые смыслы и представляющий собой совокупность внутритекстовых нелинейных отношений и процессов» [Муратова, 2012:12]. В 1978 г. В. Высоцкий даёт оценку песне (подсказывает направление поиска смысла) в одном из своих выступлений: « ...Это просто шутка. Так, один их многочисленных взглядов на вещи» [Крылов, Кулагин, 2010:313], таким образом, акцентирует внимание на шуточной форме. Позже, в 1980 г. он говорит более определённо: «Вообще есть у нас какая-то манера: когда что-нибудь там ненормально, вдруг – давайте поговорим про Бермудский треугольник» [там же], сразу невольно вспоминается «Лебединое озеро» и ГКЧП.

Поэт много и кропотливо работал с черновыми вариантами песни, стараясь в полной мере добиться реализации авторского замысла; спрятал остросоциальный смысл в подтекст, облёк смысл в шуточную форму, но оставил вдумчивому читателю «маячки», указывающие направление поиска смысла при интерпретации.

В ходе анализа мы проследили все этапы самоорганизации смысла «Песни...»: на этапе создания замысла песни конкретный

смысл не вербализован, он хаотически рассеян, затем под воздействием определённых аттракторов хаос упорядочивается в линейную структуру – выстраивается композиция текста, общая сюжетная линия. Нелинейное семантическое пространство текста в ходе работы автора над темой также систематизируется – один за другим появляются черновые варианты, которые, получая дополнительную информацию извне (приток энергии), изменяются в результате бифуркации. В итоге, самоорганизуясь, формируется окончательный смысл текста в соответствии с авторским замыслом.

ЛИТЕРАТУРА

Арустамова А.А. Игра и маска в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III Т.2. / Сост. А.Е. Крылов, В.Ф. Щербакова - ГКЦМ В.С. Высоцкого. – М., 1999. - С. 218-226.

Высоцкий В.С. Собрание сочинений в 4-х книгах. Книга третья. Странная сказка. – М.: Изд-во «Надежда-1997. – 576 с.

Евтюгина А.А. Разговорная речь в поэзии В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI/ Сост. А.Е. Крылов, В.Ф. Щербакова; ГКЦМ В.С. Высоцкого. – М., 2002. - С. 40-53.

Заславский О.Б. «Второе дно». О семиотических аспектах смысловой многозначности в поэтическом мире В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI / Сост. А.Е. Крылов, В.Ф. Щербакова; ГКЦМ В.С. Высоцкого. – М., 2002. - С. 160-186.

Редькин В.А. Художественный язык поэта в оппозиции к официальной идеологии // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III Т.2. / Сост. А.Е. Крылов, В.Ф. Щербакова - ГКЦМ В.С. Высоцкого. – М., 1999. - С. 122-129.

Крылов А.Е., Кулагин А.В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Булат, 2010. – 384 с.

Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Изд. 5-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 272 с.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: «Языки русской культуры», 1996. - 464 с.

Моисеева И.Ю. Синергетическая модель текстообразования. Дисс. на соискание уч. степени доктора филол. наук. Оренбург, 2007. – 372 с.

Муратова Е.Ю. Лингвосинергетика поэтического текста. – М.: Инфра-М, 2012. - 220 с.

В.П. ИЗOTOV (Орёл)
ЗАГАДКИ «ПЕСЕН БЕЗ ИДЕИ» – 2:
«ПРОЛОЖИТЕ, ПРОЛОЖИТЕ...»⁸

0.

Услышал я эту песню впервые в году, примерно, 1974, купив запись не то что на рентгенокостях⁹, но на чём-то похожем¹⁰.

Удивительно ещё и такое обстоятельство: песня эта пока не удостоилась каких-либо обстоятельных комментариев¹¹. Хотя А.В.Скобелев, говоря об эстетике неопределённости у В.С.Высоцкого, пишет: «У Высоцкого вообще фабула (роль которой иногда преувеличивается исследователями) часто оказывается фиктивной, она подчинена статичным образам, на которых и лежит основная смысловая и, разумеется, эмоциональная нагрузка, формирующая лирический сюжет. Некоторые произведения Высоцкого («А у дельфина...», «То ли в избу...», «Заповедник») – это каталоги образов, где представлено перечисление разнообразных объектов вне каких-либо событий или действий, их связывающих» [Скобелев, 2006:16]¹².

1.

Песня начинается глаголом в повелительном наклонении. У поэта есть ещё несколько текстов, начинающихся такой подобным образом: «Бросьте скуку, как корку арбузную...», «Вставайте, вставайте, вставайте...», «Выходи, я тебе посвищу серенаду...», «Давайте я спою вам в подражание радиолам...», «Даёшь пять лет! Ну да, короткий срок...», «Дайте собакам мяса...», «Заживайте мои раны...», «Запоминайте...», «Здравствуй, Коля, милый мой, друг мой ненаглядный...», «Здравствуй, «Юность, это я...», «Здравствуйте, наши добрые зрители...», «Отпустите мне грехи...», «Побудьте день вы в милицейской шкуре...», «Подходи, народ, смелее...», «Подымайте руки. В урны суйте...», «Позвольте, значит, доложить, господин генерал...», «Послушайте все – о-го-го! э-ге-гей...»,

⁸ «Есть у Высоцкого – поэта сюжетного – несколько текстов, как представляется, лишённых сюжета: «Парус», «То ли в избу – и запеть...», «Проложите, проложите...», «Если я богат как царь морской...», «Ах, откуда у меня грубые замашки...». В них не только нет сюжета, но и идея – конкретная! – не умозрительная не отчётлива (мне, по крайней мере)» [Изотов, 2004/2005:5].

⁹ «Пластиночкой «на рёбрах» в оформлении невесёлом» сказано у Высоцкого в «Давайте я спою вам в подражание радиолам...».

¹⁰ Была такая студия записей в г.Железногорске Курской области

¹¹ Статья моя ни в коей мере не является полемикой со статьёй Ю.В.Доманского, помещённой в этом сборнике. Выступление Ю.В.Доманского на конференции в Видном (московская область) в июне 2015 года послужило своего рода толчком к завершению набросков по анализу данной песни, сделанных в течение нескольких лет

Насчёт отсутствия комментариев:

¹² Эти слова вполне применимы и к песне «Проложите, проложите...», хотя в ней событий и действий предостаточно (пусть и возможных). И ещё отмечу: во всей статье нет ни единого упоминания данной песни!

«Расскажи, дорогой...», «Слушайте, дайте пройти...», «Спасите! Спасите! О ужас, о ужас...», «Спи, дитя! Май беби, бай...», «Схвати судьбу за горло, словно посох...», «Считай по-нашему, мы выпили не много...», «Торопись – тощий гриф над страной кружит...», «Хочешь, сокол, мысли угадаю...»¹³.

Кому адресована эта просьба, пожелание? Тоннестроителям (если судить по второй строке)? Всем (и тогда тоннель оказывается не более чем обозначением какого-то полезного и нужного дела)?

Показателен слово **хоть** во второй строке, которое здесь является усилительной частицей и употребляется перед тем словом, к которому относится, соответствует по значению словам: по крайней мере¹⁴.

Кстати, а кто приглашается-то «на вино и шашлыки»? Наверное, уже не тоннелестроители, а какие-то если не близкие, то хотя бы знакомые люди. И к чему уточнение «без страха приходите»?

«Сделайте дело – приходите отдыхать» - таков смысл первого катрена.

2.

Гитара практически всегда в текстах Высоцкого присутствует до начала действия, т.е. характерна ситуация: «Со мной гитара, струны к ней в запас» («Случай»). «Но гитару унесли, с нею - и свободу» («Серебряные струны») – единичный случай, но герой представляет *Как мою гитару отдадут*. Пожалуй, только в одном случае имеет место процесс передачи гитары: «Ну конечно, дай гитару» («Что сегодня мне суды и заседания...»)¹⁵.

Так что данный случай – единственный в творчестве (поэтическом) Высоцкого, где гитара появляется (должна появиться) извне.

Слово **колок** встречается у поэта ещё только в «Памяти Василия Шукшина»: «Спусти колки, ослабь зажимы»¹⁶.

¹³ Всего 26 текстов. А есть ещё и такие, где повелительная форма глагола следует сразу за служебными частями речи, например: «А ну отдай мой каменный топор...», «Ай не стойте в гордыне...», «Не впадай ни в тоску, ни в азарт ты...», «Не грусти...» и др.

¹⁴ Ничего себе – «по крайней мере»!: проложить тоннель!

Но возможна и иная интерпретация слова **хоть**: его можно трактовать как выделительную частицу, которая, употребляясь перед тем словом или словосочетанием, к которому относится, соответствует по значению словам: например, к примеру (* «Положите, *например*, тоннель...»), а можно и как усилительную частицу, входящую в состав словосочетаний с неопределёнными местоимениями и наречиями (* «Положите *хоть какой-нибудь (хоть где-нибудь)* тоннель...»).

¹⁵ Но здесь, скорее, речь идёт о том, что друг-собеседник просто подаёт гитару, принадлежащую герою текста.

¹⁶ Действия противоположны: подтянуть колки – спустить колки

Персонажи Высоцкого *клыки свои прячут* («От скушных шабашей...»), *ложатся на живот и убирают клыки* («Охота с вертолётчиков...»), правда, в «Моих похоронах...»: «И жёлтый клык высовывал»¹⁷.

3.

Фраза **Все пути приводят в Рим** объясняется следующим образом: «... крылатое выражение «Все дороги ведут в Рим», восходящее к одной из речей римского императора Юлиана Отступника, употребляется, чтобы подчеркнуть множественность способов достижения одной цели, а также неизбежность достижения успеха при приложении соответствующих усилий» [Крылов, Кулагин, 2010:222]. Это, безусловно, так, но смущает несколько первая строка: «А когда сообразите», которая даёт возможность иной трактовки: «Что ни делай, всё будет иметь один результат»¹⁸.

И, осознав некую тщетность новых усилий, «вот тогда и приходите, вот тогда поговорим»¹⁹.

4.

Нож герои Высоцкого часто применяют по прямому назначению, но иногда отказываются от его применения: «Чинарик выплюнул, нож бросил и ушёл» (««Рядовой Борисов!» - «Я!» - «Давай как было дело...»»); «Я бросил нож – не нужен он» («Упрямо я стремлюсь ко дну...»); «И показать – в ней нет ножа» («Мы все живём как будто, но...»); «Теперь чуть что чего – за нож хватаюсь, Которого, по счастью, не ношу» («Летела жизнь»); «Турецкий паша нож сломал пополам» («Песня Попугая»)²⁰.

В отличие от отказа от ножа как средства выяснения отношения (его можно считать устойчивым мотивом) призыв «**камень** выньте Из-за пазухи своей» единичен в творчестве поэта²¹. Правда, камень как оружия тоже используется нечасто: «Чтоб не разбить своё лицо о камни» («Маски»); «Я гнал её камнями, но жмётся пёс к колену» («Песня о Судьбе»); «Правда смеялась, когда в неё камни бросали» («Притча о Правде и Лжи»); «Чтоб взять камнями и дубины» («Упрямо

¹⁷ Так что песня «проложите, проложите...» оказывается, как модно выражаться сейчас, в *тренде* по поводу применения клыков – лучше их *затупить*, т.е. попросту не применять.

¹⁸ Ассоциации: «Но однажды всыпались, и сколько мы ни рыпались» («Красное, зелёное»); «Сколько я ни старался. Сколько я ни стремился» («У меня было сорок фамилий...»); «Что ни делай – всё старо» («В Азии, в Европе ли...»).

¹⁹ Но поговорим опять-таки при условии, если разрушение сменится созиданием – об этом, собственно, следующее четверостишие

²⁰ С известными оговорками: «Ты мне нож напоследок не всаживай в шею!» («Мы взлетали как утки...»).

²¹ Фразеологизм **Держать камень за пазухой** на кого, против кого в значении «Затаить злобу на кого-либо, иметь в душе намерение мстить, вредить кому-либо», трансформируясь, приобретает противоположное значение: «Отбросить злобу, не стремиться мстить, вредить кому-либо».

я стремлюсь ко дну...»); «Да мы бы забросали камнями Ньютона» («Баллада о Кокильоне»)²².

И вот после того, как рекомендовано расстаться с символами угрозы, предлагается заняться созиданием: наладить (хотя бы!) очередную переправу.

5.

Всё равно за что, но за что-то надо приниматься, и поэтому посев и покос оказываются уравненными как процессы созидательные – и уж-то их никак нельзя *прохлопать*, поскольку в ином случае останется только лишь досадовать, сожалеть о непоправимом, потерянном.

6.

Развитие последней темы предыдущего катрена: отсутствие радости от того, что сделано другими, сожаление по поводу того, что то, что предлагалось сделать (и о чём, может быть, мечталось), уже совершено, и безысходность и пустота жизни встают во весь свой рост...²³

7.

И вот после всех предложенных вариантов поведения результирующими оказываются два: туннель и затупленные клыки²⁴.

8.

Некоторое вместиоитожие.

Сразу бросается в глаза доминирование глаголов: всего в тексте 72 слова (в 106 словоупотреблениях), а глаголов – 16 (в 21 словоупотреблении), да ещё 1 причастие и 3 деепричастия (но даже и без них концентрация глаголов необычайно высока – 22%).

Каждый из катренов двучастен, т.е. предлагается два действия, которые могут быть либо следствием одного из другого, либо противопоставлением. Текст оказывается, таким образом, выстроен по принципу параллелизма²⁵.

Можно говорить о двух триадах, организующих текст. В-первых, это триада созидания: проложить туннель – перебросить, перекинуть жердь через ручей – мосты через преграды

²² Особняком стоит «Но камень взял – не обессудьте» («Упрямо я стремлюсь ко дну...»), поскольку здесь камень применяется как балласт для достижения глубин.

²³ Представляется интересным провести параллели с «Обломовым» И.А.Гончарова и прекраснотушными мечтами иных персонажей русской литературы...

²⁴ Следует заняться производительным делом и забыть о том, что можно причинять кому-то зло... Прimitивно? Но не в этом ли и смысл всей жизни?

²⁵ О параллелизме как принципе текстопостроения у Высоцкого см. [Изотов, 1997], [Изотов, 2000].

переброшены²⁶. Во-вторых, триада отказа от оружия: нож забросьте – камень выньте – клыки затупите²⁷.

И определяющая триада: труд – отдых – мир²⁸.

ЛИТЕРАТУРА

Изотов В.В. Параллелизм как принцип (к анализу текста В.С.Высоцкого «Дайте собакам мяса») // Духовные ценности современной российской молодёжи. Вып. VII. – Орёл, 1997. – С.48-52.

Изотов В.П. Параллелизм как принцип (к анализу песни «У домашних и хищных зверей...») // Изотов В.П. Высоцкий и рубеж и рубеж тысячелетий. – Орёл, 2000. – С.14-15.

Изотов В.П. Загадки «Песен без идеи»: попытка некоторых вопросов к «Дому хрустальному» // Полифилология-5. – Орёл, 2004-2005. – С.5-8.

Крылов А.Е., Кулагин А.В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. Комментарий к песням поэта. – М.: Булат, 2010. – 384 с.

Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране». В.Высоцкий: эстетика неопределённости // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – С.8-24.

В.П. ИЗOTOV (Орёл)

«ЧИСЛА ЗНАТЬ ДО ЦИФРЫ ПЯТЬ»²⁹

Большую часть употреблений числа **пять** составляют хронологические:

Века, годы: «Плюс пять мне сделал прокурор» («Я был душой дурного общества»); «Освободили раньше на пять лет»; «И пять теперь обратно возвратили» («Мы вместе грабили одну и ту же хату...»); «Пять лет в четыре месяца»; «Мне некогда сидеть пять лет» («Вот я вошёл и дверь прикрыл...»); «А без музыки - вряд ли и пять» («Посадка»); «А почти пять лет назад», «Бросил всё – в сарай пять

²⁶ Правда, следует сделать оговорку: если туннель и жердь через ручей только предлагается соорудить, то мосты уже сооружены

²⁷ В последнем катрене повторяется по одному компоненту каждой триады - туннель и отказ от клыков -, но превращает ли это её в тетраду?

²⁸ Не это ли имел в виду В.Шахрин, предвзято исполнение песни «Проложите, проложите...» в «Своей колее»?

²⁹ Статья продолжает разработку цифро-числовой символики в творчестве поэта (см. [Изотов, 1995 – одна из лингвистических посвящена некоторым употреблениям числа 8 у поэта (с.78-79)], [Изотов, 2002], [Изотов, 2015]).

лет» («У кого одни колы...»); «И пять веков – как божьи кары» («Водой наполненные горсти...»).

Сутки (дни, ночи): «Я пять дней никого не обкрадывал» («Городской романс»); «Суток пять как просквозило» («Про речку Вачу и попутчицу Валю»); «Набежит суток пять» (««Не бросать», «Не топтать»...»); «Пять суток – и сломалась воля» («В одной державе, с населением...»); «Я, ей-богу, за пять дней» («Началось всё в сентябре...»); «За пять ночей и за пять снов» («О моём старшине»).

Часы, минуты: «В половине пятого» («На таможне»); «Тут не пройдёт и пять минут» («Ошибка вышла»); «Удивляться первых пять минут» («Люди морю говорили: «До свиданья»...»); «Мы ещё пять минут погутарили» («У Доски, где почётные граждане...»); «Договаривались в пять» («У кого одни колы...»).

Пять раз отмечено число-цифровое употребление: «Числа знать до цифры пять» («Все должны до одного...»); «Раз, два, три, четыре, пять» («Хорошо смотреть вперёд!...»); «Раз, два, три, четыре, пять» («До миллиона далеко...»); «Эх, пять, три, раз» («Все должны до одного...» («Путаница Алисы»)); «Крепко спать до цифры пять» («Все должны до одного...» («Путаница Алисы»)).

Единожды обозначена школьная оценка: «А вчера я получил Пять по арифметике» («Что случилось с пятым «А»?..).

Дважды число отмечено в собственных названиях: «У Пяти Углов» («В Ленинграде-городе...»)³⁰; «На нашей Пятой швейной фабрике» («Диалог у телевизора»).

Отмечено несколько порядковых числительных: «Ну, я на пятом сокращу» («Марафон»); «Пятый номер в двадцать два знаменит» («Вратарь»); «За графу Не пустили пятую» («Мишка Шифман»); «Что случилось с пятым «А»?»; «В пятом классе – год назад» («Началось всё в сентябре...»); «... там 5- отделение, женское, тоже буйное» («Жизнь без сна» («Дельфины и психи»)); «С подъезда пять – айсорочка» («Из детства»)³¹.

Считаются также и различные предметы – от жён до ног: «Пять бы жён мне – наверное» («Про любовь в каменном веке»); «Пять грешников на нос уже сегодня» («Переворот в мозгах из края в край...»); «Восемь пять – который раз подряд» («Песенка про прыгуна

³⁰ «ПЯТЬ УГЛОВ – неофициальное название места в центральной части Ленинграда-Петербурга, образованное пересечением Загородного проспекта с улицами Разъезжая, Рубинштейна (Троицкая) и Ломоносова (Чернышёв переулок, существует с конца 18 века.

Кроме того, «пять углов» - составляющая фразеологизма «искать пятый угол», т.е. метаться по ограниченному пространству, не находя себе места» [Скобелев, 2007:113].

³¹ «Подъезд пять» - в данном случае количественное числительное, но по сути своей оно порядковое: с пятого подъезда.

в высоту»); «Неужто вправду есть дома в пять этажей»; «Он в землю лёг – за пять шагов» («О моём старшине»); «То чё б нам было с пяти бутылок» («Милицейский протокол»)³²; «Уже три года в день по пять звонков» («Прошла пора вступлений и прелюдий...»); «Вот палата на пять коек» («Никакой ошибки»); «Пять четвёрок»; «Пять малышей» («Как во городе во главном...»); «На пяти ногах идёт» («Все должны до одного...» («Путаница Алисы»))³³.

Отмечено несколько производных от слова **пять**: «Я пятаки могу ломать» («У тебя глаза – как нож»); «Уже пятикратно уходят вперёд» («Профессионалы»); «Есть пятёрка – да не та»; «Есть пятёрочка у нас» («До миллиона далеко...»).

«Число «пять» - символ союза (в частности, брачного), символ центра, середины, а также гармонии и равновесия, порядка, совершенства, божественной силы» [Маковский, 1996:391]; «Э.Бенвенист также указал на семантическую связь суффикса превосходной степени и порядкового числительного с русским словом *самый*. Действительно, в русском языке мы имеем ряд:

самый большой

самый первый

самый последний

** самый пятый —» сам-пят*

Таким образом, семантика русского (и соответственно славянского) *сам* означает, в сущности, завершение некоторой серии предметов (счётного ряда) посредством указания её завершающего – последнего (или первого) компонента» [Степанов, 1997:392-393].

Пожалуй, с наибольшей отчётливостью прослеживается указание на завершение ряда (в определённой степени и совершенства) в обозначении школьных оценок: «Пять по арифметике» («Что случилось с пятым «А»?..), «Есть пятёрка – да не та»; «Есть пятёрочка у нас» («До миллиона далеко...»). Сюда же можно отнести и **пятое дыхание**: «Ну, я на пятом сокращу» («Марафон») (см.: «8.Третье, четвёртое, пятое дыхание.

Ну, я надеюсь, что придёт
Второе мне дыхание.
Третье за ним ищу,
Четвёртое дыхание, -

³² «Ср. также в «Милицейском протоколе»: «семьсот на рыло» (водки) плюс «портвейном усугубили». В той же песне, правда, есть восклицание: «... чё б нам было с пяти бутылок!», но его мы склонны отнести на счёт бахвальства и неадекватной оценки участниками собственных возможностей (если, конечно, при этом не учтён тот участник, которого «насильно затащили»)) [Крылов, 2003:36].

³³ И здесь представлен пример алогизма: пять ног – это как-то чересчур.

Ну, я на пятом сокращу
С гвинейцем расстоянье!
Марафон.

Фразеологизм **второе дыхание** означает «прилив новых сил, сменяющий усталость». Соответственно, каждое последующее числовое приращение должно означать новый прилив новых сил, приходящий не на смену усталости, а заменяющий отработанные предыдущие новые силы.

Дефиницировать каждый из окказиональных фразеологизмов, созданных путём замены одного из компонентов, можно следующим образом: **третье дыхание** – «новый прилив новых сил, сменяющий предыдущий»; **четвёртое дыхание** – «новейший прилив новых сил, сменяющий предыдущий»; **пятое дыхание** – «последний, решающий прилив новых сил, сменяющий прежний».

Этот градационный ряд фразеологизмов (а градацию я попытался показать в определениях) не закрыт в принципе (хотя и закрыт в тексте), так что подобное дефиницирование можно продолжать (ср.: [Изотов, 1997]).

Уже отмечалось, что В.С.Высоцкий часто использует совмещение фразеологизмов и создаёт свои по модели известных [Лебедев, Куликов, 1997:169-171], однако случаи совмещения известного устойчивого оборота с образованными по его модели (а именно это и происходит в данном случае) ещё не отмечались.

Надо сказать, что уже в раннем творчестве поэта отмечается практически такая же игра с фразеологизмом **второе дыхание**: «Есть нечего, пить нечего, курить нечего, но люди снова бодрь. У них **второе дыхание**, потом **третье**, потом **четвёртое...**» (Сорок девять)» [Изотов, 2000:45].

Остальных мифологических, архетипических, нумерологических значений в употреблении числа 5 не обнаружено.

ЛИТЕРАТУРА

Изотов В.П. Лингвовысотинки // Гуманитарные проблемы глазами молодых. Вып. 3. - Орёл, 1995. - С.76-79.

Изотов В.П. О невозможности одной структурной модели // Лингвоиронистика с элементами глоттосмехологии. – Орёл, 1997. - С.12-14.

Изотов В.П. Лингвовысотинки. 8-12 // Изотов В.П. Высоцкий и рубеж тысячелетий Сборник статей. – Орёл, 2000. - С.45-48.

Изотов В.П. Семь заветных струн или семь лет синевы? // Полифилология-3. – Орёл, 2002. - С.19-24.

Изотов В.П. Все сто // В поисках Высоцкого. – Пятигорск: ПГЛУ, 2015 (июнь), № 19. – С.3-8.

Крылов А.Е. Не квасом земля полита...Примечания к «человеческой трагедии» Александра Галича. – Углич: Промдизайн К., 2003. – 92 с.

Лебедев В.П., Куликов Е.Б. Поэтическая фразеология Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. 1. - М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1997. - С.159-176.

Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – М., 1986. – 416 с.

Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране...» - Ярославль: ИПК «Индиго», 2007. – 188 с.

Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.

В.П. ИЗОТОВ (Орёл)

«Я ПОКРАСИЛ СИНИМ»: ВЫСОЦКИЕ ОТТЕНКИ СИНЕВЫ³⁴

«Над Россией – небо синее», - пелось в одной из песен советской поры. И такой российский синий цвет, на мой взгляд, упоминается Высоцким только единожды: «В **синем** небе, колокольнями проколотом» («Купола»)³⁵.

«Синий свет, свет такой синий! В эту синь даже умереть не жаль», - писал С.А.Есенин в «Исповеди хулигана». «И вот здесь уместно обратиться к памятникам фольклорной культуры России. Их анализ показывает, что синий цвет обычно наделялся магическими свойствами. Прежде всего, он был связан с водой, которая, в свою очередь, считалась в древности местом, где таятся злые, враждебные человеку силы (Никулина 1988). Вероятно, каждому знакомо

³⁴ Несколько моих статей посвящено специфике цветообозначений у поэта: [Изотов, 2006], [Изотов, 2015 а], [Изотов, 2015 б].

³⁵ Позволю себе самоцитату: ««**В синем небе, колокольнями проколотом**».

Над Россией, как известно, всегда небо синее, поэтому его появление в песне оправдано традицией. Однако это **синее небо** оказывается **колокольнями проколотым**. Колокольни оказываются настолько высокими, что не только достают до неба, но и возносятся дальше, прокалывая его. И здесь во всю мочь проявляется русский характер: если уж колокольня, то такая, чтобы прямо по ней можно добраться до Бога.

(В связи с этим: строка **Чтобы чаще Господь замечал** получает и дополнительный смысл: не только ярко сверкающее золото куполов обращает на себя внимание Бога, но и попробуй не заметить колокольню, проколовшую небо, достигшую божественного жилища).

Твердь небесная - **синее небо** - оказывается проколотой, и это тоже проливает определённый свет на национальный характер: нет ничего, что бы не было - при желании - преодолено...» [Изотов, 2000:27.]

ощущение, которое возникает от долгого созерцания морской глади – это чувство рассеянности, растворённости в окружающем; чувство полной потери индивидуальности. Наверное, так переживается смерть» [Василевич, Кузнецова, Мищенко, 2005:43]. С таким пониманием синего цвета коррелируют следующие цветообозначения у Высоцкого: «И море поделилось с океаном **синевой** – Две **синевы** у горизонта скрещены» («Гимн морю и горам»); «Бросаюсь с головою **синий** омут» («Реальней сновидения и бреда...»)³⁶.

Синева у Высоцкого связана и с холодом: «**Синева** кругом – как не выть», «Семь лет **синевы**» («Бодайбо»)³⁷ и – с известными оговорками – «Я дышал **синевой**, белый пар выдыхал» («Я дышал синевой...»)³⁸. Сюда же примыкают и следующие однокоренные слова: «Только просят билетика **посиневшие** губы» («Я не знаю, зачем, кто виной этой драмы...»), «Эй вы, **синегубые**» («Странные скачки»): губы становятся синими от холода.

Но синими могут становиться и пальцы от напряжения: «**Синеют** пальцы потные На спусковом крючке» («Баллада об оружии»).

«... из-за культурно-исторических коннотаций сфера применения синего цвета была довольно ограничена. Если говорить об одежде, то его чаще можно было увидеть в форменной одежде, чем в модной» [Василевич, Кузнецова, Мищенко, 2005:44]. Такая форменная одежда фиксируется у Высоцкого дважды: «Двое в **синем**, двое в штатском, чёрный воронок» («Правда ведь, обидно»)³⁹; «А вот прошла вся в **синем** стюардесса как принцесса» («Москва – Одесса»). Правда, в случае «Для чего надела, падла, **синий** свой берет» («Что же ты, зараза, бровь себе подбрила...») – синий берет предстаёт как раз как модный аксессуар⁴⁰.

³⁶ В «Романсе миссис Ребус» употреблён оттенок синего цвета: «Реет/ над **тёмно-синей** волной/ не приметная стайка».

³⁷ Снег белый до синего

³⁸ Воздух сгустился до ощущения плотного синего

«ДВОЕ В СИНЕМ – синий или тёмно-синий цвет как основной в форме советской милиции доминировал с конца 1928 г. до середины 1969 г., когда было введено обмундирование тёмно-серого цвета» [Скобелев, 2007:54]; «Двое в синем – имеется в виду цвет милицмейской формы в начале 1960- гг.» [Крылов, Кулагин, 2009:15].

⁴⁰ Комментаторы по-разному трактуют этот момент: «СИНИЙ СВОЙ БЕРЕТ – женские береты вошли в СССР в моду с конца 1920-х годов и получили широкое распространение в 1930-е; тогда же появилась песня «Синий берет» (авторов слов и музыки установить не удалось) с припевом:

Виду знакомый родной силуэт,
Синий берет, синий жакет,
Тёмная юбка, девичий стан –
Мой мимолётный роман.

В фольклорных переделках этой песни припев имел изменяемые строки, но синий берет оставался стабильной ключевой деталью. И неудивительно: синий (или тёмно-синий) берет был непременным форменным головным убором советских женщин с лета 1936 года и оставался

Чисто цветовые употребления (без дополнительных коннотаций) отмечены в следующих случаях: «Я покрасил **синим** – шутка гения, - Утром вижу – **синие** лежат», «Как решил он, что погибли именно **Синие**, а не наоборот?...» («Оловянные солдатики»).

К этой группе, но уже с определённым отрицательным оттенком, можно отнести и употребления: «**Синяки** и морщины по роже» («Я был слесарь шестого разряда...»); «К **синяку** прижимая пятак» («Про глупцов»); «... и **синяки** были на лице её...» («Роман о девочках»). Правда, со словарным значением полностью совпадают только второе и третье употребления – «посиневший кровоподтёк на теле, лице как след удара, ушиба и т.п.». В первом случае **синяк** может являться не только следствием удара, ушиба, но и следствием злоупотребления алкоголем и «другими вредными излишествами».

Слово **синий** употребляется также в имени собственном: «Гусеницу **Синюю** назовут гусынею» («Песня о планах»); Прошу не путать Гусеницу **Синюю** («Причитания Гусеницы»), - и в составе фразеологизма: «Ты - **птица** моя **синяя** вдали» («Маринка, слушай, милая Маринка...») (фразеологизм имеет значение «символический образ счастья»). Употребляется у Высоцкого и название пьесы Метерлинка: «Им предстоит в Париж дорога дальняя, Но «**Птица синяя**» не предстоит» («Олегу Ефремову»).

таковым по 1960-е годы включительно: сначала он полагался лишь сотрудницам ГУЛАГа (Приказ Наркома внутренних дел СССР № 233 от 25.06.1936 г.) и женщинам-военнослужащим, состоящим на должностях командного состава, а также слушательницам военных академий и школ. В ноябре 1941 г. синие береты были введены в качестве летнего головного убора уже для всех женщин-военнослужащих как в армии, так и на и флоте (Приказ НКО СССР №941), кроме того, синие береты носили все советские женщины-милиционеры и женщины-пожарные.

А.В.Кулагин справедливо отмечает в тексте В.С.Высоцкого возможную аллюзию на блатную песню «Девушка в синем берете»), где упоминается «клуб» и присутствует тема ревности:

Помню сцену и лагерный клуб,
Зэки ждали концерта, как дети,
Помню прелесть накрашенных губ
Этой девушки в синем берете.

Попутно отметим, что, судя по всему, эта фольклорная «девушка в синем берете» - не заключённая, как поётся в некоторых вариантах, а сотрудница ГУЛАГа (см., напри, расшифровку фонограммы В.Медина на сайте покойного Игоря Ефимова – <http://www.blat.dp.ua/bv14-1/htm#4>).

Возможна также ироническая ассоциация с песней Б.Окуджавы: Она в спецовочке такой промасленной, // Берет немислимый такой на ней... (1958). См.: Кулагин А.В. Из историко-культурного комментария к произведениям В.Высоцкого // О литературе, писателях и читателях. Сб. науч. тр. памяти Г.Н.Ищука. Тверь, 2005. Вып.2. С.122-123» [Скобелев, 2007:43-44]. См. также: «*Синий ... берет* – реминисценция из одноимённой лагерной песни; <...> Возможна и переключка с песней Окуджавы «Из окон корочкой несёт поджаристой...» («Берет немислимый такой на ней»), а также с уличной песней «Вечерний город весь в электросвете...» («В одном трамвае в синеньком берете Кондуктор Варя с сумкой на ремне»))» [Крылов, Кулагин, 2009:12].

Вряд ли в данном случае речь идёт о форменном берете: ведь *шалава* всё же, да к тому же ещё одно свидетельство модным веяниям – «бровь себе подбила».

Особняком стоит употребление «Я во **синем** во Дону Намочил ладони, люди» («Проскакали всю страну...»)⁴¹, поскольку здесь, на мой взгляд, совмещаются и чисто цветное употребление, и символ незамутнённости⁴², и цвет России...

«Из-за **синей** горы понагнало другие дела», - говорится в песне «Я из дела ушёл». Комментаторы так поясняют это место: «*Из-за синей горы* – по всей вероятности, реминисценция из песни Окуджавы «Ночной разговор» («-Мой конь притомился. Стоптались мои башмаки. Куда же мне ехать?. Скажите мне, будьте добры. – Вдоль Красной реки, моя радость, вдоль Красной реки, до Синей горы, моя радость, до Синей горы»); отмечено: Пфандль-1993. С.145-146)» [Крылов, Кулагин, 2009:126].

В «Баньке по-белому» «И наколка времён культа личности **Засинеет** на левой груди» так комментируется А.В.Скобелевым: «**ЗАСИНЕЕТ** – татуировки советских времён в абсолютном большинстве были единого синеватого цвета с оттенками – от тёмно-синего до голубого, поскольку для татуирования чаще всего использовались самодельные красители, создаваемые из подручного материала на основе жжёной резины, пороха и т.д.» [Скобелев, 2007:132].

«Она жила под солнцем – там, Где **синих** звёзд без счёта» сказано в «Песне о погибших лебедях», и это, на мой взгляд, самое странное употребление синего цвета у Высоцкого. Странность эта заключается в том, что **синими** звёзды могут видаться в ясную морозную ночь, и, стало быть, солнце здесь излишне... Или и здесь какая-то загадка, не сразу открывающаяся исследователю взгляду?..⁴³

ЛИТЕРАТУРА

Василевич А.П., Кузнецова С.Н., Мищенко С.С. Цвет и названия цвета в русском языке. – М.: КомКнига, 2005. – 216 с.

Изотов В.П. «Купола»: опыт ассоциативного комментария // Изотов В.П. Высоцкий и рубеж тысячелетий. Сборник статей. – Орёл, 2000. – С.22-32.

Изотов В.П. О специфике зелёного цвета у В.С.Высоцкого // Полифилогия-6. – Орёл, 2006. - С.5-7.

⁴¹ В романе «Тихий Дон»: «Несёт зеленоватые, просвечивающие голубизной воды мимо меловых отрогов правобережных гор, мимо сплошных с правой стороны хуторов, мимо редких с левой стороны станиц до моря, до синего Азовского» [Словарь языка Михаила Шолохова, 2005:66].

⁴² Странная ассоциация: «Самое синее в мире – Чёрное море моё».

⁴³ У А.И.Куприна есть рассказ «Синяя звезда», у А.П.Гайдара есть незаконченная повесть «Синие звёзды» (1934), однако каких-то аллюзий мне обнаружить не удалось...

Изотов В.П. Бесспорность жёлтого цвета // В поисках Высоцкого. – Пятигорск: ПГЛУ, 2015 (апрель), № 18. – С.12-17.
(а)

Изотов В.П. «Если красный – так красный»: к цветопозитке В.С.Высоцкого // Учёные записки ОГУ. – 2015, № 3 (66). – С.120-122
(б)

Крылов А.Е., Кулагин А.В. Песни Владимира Высоцкого. Материалы к Комментарию. Пробная версия. (На правах рукописи). – М.-Коломна, 2009. – 188 с.

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

Словарь языка Михаила Шолохова. – М.: ООО «ИЦ «Азбуковник»», 2005. – 964 с.

А.В. СКОБЕЛЕВ (Воронеж)
МАТЕРИАЛЫ К КОММЕНТИРОВАНИЮ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.С. ВЫСОЦКОГО
СМОТРИНЫ (1973)

Известны 32 фонограммы авторского исполнения этой песни, из которых 7 были записаны в 1973 г.⁴⁴, 11 – в 1974 г., 8 – в 1975 г., 3 – в 1976 г., 2 – в 1978 г., 1 – в 1979 г.

В. Высоцкий: «...Я вам спою песню, которая посвящается моим друзьям – Золотухину⁴⁵ и нашему другу театральному Можаяву⁴⁶. Песня называется «Свадьба» (октябрь 1973); «Это для женщин. «Смотрины»» (ноябрь 1973); «Надо чего-нибудь веселое. Веселая песня про свадьбу, да?» (октябрь 1974).

По мнению исследователей, основанному на вышеприведённом высказывании В. Высоцкого, «песня навеяна спектаклем Театра на Таганке «Живой», о чём говорит её посвящение одновременно исполнителю главной роли и автору повести, легшей в основу пьесы» [Крылов, Кулагин, 2010: 253]. П.Е. Фокин: «По всей видимости, песня написана к 50-летию (1 июня) Б.А. Можаява и тематически связана с постановкой в Театре на Таганке спектакля «Из жизни Фёдора

⁴⁴ Первая – 9 октября 1973 г.

⁴⁵ Золотухин Валерий Сергеевич (1941-2013) – актёр Театра на Таганке; коллега и друг В. Высоцкого.

⁴⁶ Можаяв Борис Андреевич (1923-1996) – писатель, многие годы был членом художественного совета Театра на Таганке. По его повести «Живой» («Из жизни Федора Кузькина», 1966), Ю.П. Любимов в 1968 г. поставил спектакль с В.С. Золотухиным в главной роли, но спектакль был запрещен к показу. В 1975 г. была предпринята вторая попытка включить спектакль в репертуар Театра на Таганке, но и эта попытка не увенчалась успехом.

Кузькина»» [Фокин, 2012:65].

В ЗАМОК ВРЕЗАЮТСЯ КЛЮЧИ — странноватое словосочетание. Обычно врезаются замки в двери, а не ключи в замки. Кроме того, в один замок несколько ключей одновременно ни войти, ни «врезаться» не могут.

Х. Пфандль, анализируя это высказывание, пишет о том, что «здесь контаминируется разнородный языковой материал, благодаря чему возникает оригинальная, органичная метафора». И далее: «Возможно, специфика литературного шансона благоприятствует таким «неточным» языковым использованиям, в частности, из-за быстрого линейного декодирования текста публикой, которая (в отличие от читателей стихотворений) не располагает (по крайней мере — в случае концертов) возможностью повторного обращения к более ранним текстовым переходам» [Pfandl, 1993:165].

С.М. Шаулов: «*Врезаться* мне всегда представлялось здесь в значении *вонзаться*, наподобие ножа. «Ключи», потому что у хозяйки они обычно должны быть все в связке, поэтому слух так легко передает это место зрительному представлению. «Замок» здесь видовое понятие, замков может быть несколько для разных мест («хозяйка... идет к подвалам»!). В целом же возникает впечатление легкости добычи «харчей», с которыми у носителя речи не густо: ключ воткнул — и взял».

НА СТО РУБЛЕЙ ГОСТЕЙ ОДНИХ — иронически переосмысливается поговорка «Не имей сто рублей, а имей сто друзей». А.Е. Крылов и А.В. Кулагин, видимо, предполагают, что здесь «сто рублей» приводятся в прямом значении, а поэтому сообщают, что в начале 1960-х гг. указанная сумма приблизительно соответствовала месячной зарплате инженера [Крылов, Кулагин, 2010:253-254]

ПОСТЕНЫ ПОЯВИЛИСЬ — «домовые, могущие, согласно русской мифологии, представать перед людьми в образе животных и насекомых; здесь: тараканы» [Крылов, Кулагин, 2010:254].

В НЕУДОБНОМ МЕСТЕ ЧИРЕЙ ВЫЛЕЗ — А.Е. Крылов сообщил мне в частном электронном письме, что Иван Андреевич Некрасов нашёл в книге своего однофамильца возможный литературный источник комментируемой строчки В. Высоцкого: один из персонажей повести В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» (Ч. 1. Гл. 13) отвечает на предложение пойти купаться: «Нет, у меня чирей выскочил. Шестой чирей за этот месяц. И на самом неудобном месте» [Некрасов, 1971:65].

ЛИТРОВУЮ ОГРЕЛ — по-видимому, сосед выпил литровую банку самогона — в СССР первой половины 1970-х гг. ни водка, ни

другие алкогольные напитки в бутылки такого объёма не разливались.

ПОШЕПТАЛ НА УХО ЖЕНИХУ – // И ЖЕНИХА КАК БУДТО ВЕТРОМ СДУЛО, – // НЕВЕСТА, ВОН, РЫДАЕТ НАВЕРХУ. (...) ПОТОМ ПОЙМАЛИ ЖЕНИХА И ДОЛГО БИЛИ — «Что же такое он пошептал, отчего жених тут же сбежал? Конечно, про невесту. Исчезновение и последующее избиение жениха – свадьбы не будет...» [Майбурд, 2008:157].

ОН ЗАХОТЕЛ, ЧТОБ Я ПОПЕЛ... ИГРАЙ, (...) ПОЙ, ПОКА НЕ УДАВИЛИ – возможно, здесь присутствует самоирония В. Высоцкого, вынужденного иногда петь в компаниях несимпатичных ему людей – ср. «Случай» («Мне в ресторане вечером, вчера...», 1971), «Прошла пора вступлений и прелюдий...» (1972).

ОСНОВНОЙ ЗАКОН... КТО НЕ ЕСТ, ТОТ И НЕ ПЬЁТ... МАЛЕЦ С ПОПРАВКОЙ... КТО НЕ РАБОТАЕТ – НЕ ЕСТ — речь идёт о конституции (основном законе) СССР. Статья 12 «сталинской» Конституции 1936 г. (действовала до 1977 г.): «Труд в СССР является обязанностью и делом чести каждого способного к труду гражданина по принципу: *«кто не работает, тот не ест»*»⁴⁷. В «брежневской» конституции 1977 г. эта формулировка отсутствовала. До В. Высоцкого перефразирование принципа советской конституции было в кинокомедии «Операция "Ы" и другие приключения Шурика» (Мосфильм, 1965): отрицательный персонаж, хулиган и пьяница Федя (исп. А.М. Смирнов) заявляет: «Кто не работает, тот ест!».

«Поправка» к конституции – это практика и фразеология из политической жизни США: в СССР «поправок» к конституциям не было, принимались «изменения и дополнения».

ЗАСАЛЕННАЯ ТРЁШКА — купюра достоинством 3 рубля. В 1970-е гг. на три рубля один человек мог опохмелиться весьма основательно, даже с избытком.

ЗАПЕЛ ПРО СВЕТЛЫЕ ДЕНЁЧКИ // «КОГДА СЛУЖИЛ НА ПОЧТЕ ЯМЩИКОМ» — насколько мне известно, Х. Пфандль первым проанализировал эти внутренне противоречивые строки⁴⁸. Начало высказывания касается счастливого времени, которое было в прошлом, но при этом в качестве уточнения упоминается песня на стихи Л.Н. Трефолева (1839-1905), сюжет которой мелодраматичен или даже трагичен.

ЗАЛИВНЫЕ ПОТРОХА — есть такое блюдо, приготавливается из птичьих внутренностей.

⁴⁷ Цит. по: Кукушкин Ю.С., Чистяков О.И., 1987:287. Выражение восходит к Библии (Второе послание апостола Павла к Фессалоникийцам, гл. 3, ст. 10): «...Если кто не хочет трудиться, тот и не ешь».

⁴⁸ См.: [Pfandl, 1993:125].

ХМАРЬ НА ДУШЕ, КОТОРАЯ ГОРИТ — хмарь — мгла, марево; у выражения с глаголом «гореть» (о душе) может быть несколько значений. В данном случае речь идет о состоянии похмелья.

ШТОРМИТ ВЕСЬ ВЕЧЕР, И ПОКА (1973)

Из 14 известных фонограмм авторских исполнений этой песни 5 были записаны в 1973 г.,⁴⁹ 7 — в 1974 г., по 1 — в 1975 и в 1978 гг. Вариант названия — «Шторм». Иногда этой песне приписывается посвящение А.А. Галичу, ничем не подтверждаемое⁵⁰.

ЗАПЛАТЫ ПЕННЫЕ ЛАТАЮТ // РАЗОРВАННЫЕ ШВЫ ПЕСКА — эти строки вызывают ассоциацию со словами из песни А.Н. Вертинского «Прощальный ужин» (1939): «Отлив лениво ткёт по дну // Узоры пенных кружев»⁵¹.

ГРИВЫ ПЕННЫЕ... ВОЛНА БАРЬЕРА НЕ ВОЗЬМЁТ, // ЕЙ КТО-ТО НОГИ ПОДСЕЧЁТ — // И РУХНЕТ ВЗМЫЛЕННАЯ ЛОШАДЬ — П.Е. Фокин отмечает переключку этих образов со стихотворением Ф.И. Тютчева «Морской конь» (1830): «О рьяный конь, о конь морской, // С бледно-зелёной гривой, // То смирный, ласково-ручной, // То бешено-игривый! (...) Люблю тебя, когда стремглав, // В своей надменной силе, // Густую гриву растрепав // И весь в пару и мыле, // К берегам направив бурный бег, // С веселым ржаньем мчишься, // Копыта кинешь в звонкий берег — // И в брызги разлетишься!..» Далее исследователь справедливо отмечает традиционную мифопоэтическую связь коней с водной стихией (морская пена, волны, поток) и приводит цитату из книги об античных титанах, которую вполне мог читать юный В. Высоцкий: «...Поднялась среди волн одна высокая волна. Стала выгибаться — и уже не волна она, а шея коня-исполина, и на шее пенится белая конская грива. ...Вот снова вздыбилась конь-волна, еще выше прежней. И уже не то что шея, но и ноги конские взвились, взбили воду пеной и в глубину опрокинулись. Только конский хвост, змеясь, разбегается широко жемчужным снопом по зыби вод» (Голосовкер Э.Я. Сказания о титанах. М., 1955; глава «Сказание о неистовом Идасе и о речной нимфе Марпессе»)⁵².

ПРИДЁТ И МОЙ ЧЕРЁД ВОСЛЕД: МНЕ ДУЮТ В СПИНУ, ГОНЯТ К КРАЮ — Я.И. Корман отмечает реминисценцию из

⁴⁹ Первая — 30 октября 1973 г. В.М. Суходрев вспоминает, что текст песни был создан В. Высоцким в августе 1973 г. в Пицунде. См.: [Окуневская, Суходрев, 1999:23].

⁵⁰ Возможный источник ошибки (или сознательной мистификации): [Красноперов, Семькин, 1988:63-69].

⁵¹ Отмечено: [Кулагин, 2005:342].

⁵² Цит. по: [Фокин, 2012:48-49]. Схожий образ имеется и у Дж.-Г. Байрона («Паломничество Чайльд-Гарольда», песнь 3, строфа 2): «Как славный конь, узнавший седока, // Играя, пляшут волны подо мною» (перевод В.В. Левики); «Как конь, что верен всаднику, волна // Покорна мне, бушующая на просторе» (перевод П. А. Козлова). Волны- гривы есть и у Н.М. Языкова («Конь», 1831).

стихотворения С.П. Гудзенко «Перед атакой» (1942): «Сейчас настанет мой черёд. // За мной одним идёт охота» [Корман, 2007:368]. Данное стихотворение использовалось в спектакле Театра на Таганке «Павшие и живые» и исполнялось В. Высоцким.

КОММЕНТАРИЙ К СТРОКАМ,

НЕ ВОШЕДШИМ В ОКОНЧАТЕЛЬНУЮ РЕДАКЦИЮ

РОДИТСЯ И ВЗОЙДЁТ ОДНА // НЕИМОВЕНАЯ ВОЛНА — развивая наблюдение В.И. Новикова⁵³, А.Е. Крылов и А.В. Кулагин отмечают здесь «реминисценцию из стихотворения Пушкина «К Чаадаеву» («Товарищ, верь: взойдёт она...»), структурой заключительного пятистишия, возможно, отразившегося и в строфике песни Высоцкого; к Пушкину же, к вступлению поэмы «Медный всадник» («На берегу пустынных волн...»), может восходить сама лирическая ситуация песни» [Крылов, Кулагин, 2010:255-256].

БАЛЛАДА О КОРОТКОЙ ШЕЕ (1973)

Известна 31 фонограмма авторского исполнения этой песни, из которых 3 были записаны в 1973 г.⁵⁴, 25 — в 1974 г., 2 — в 1975 и 1 — в 1978 гг. Варианты названия: «Восточная притча», «Восточная притча о короткой шее», «Песня про полководца».

В. Высоцкий: «В прошлом году мы были на гастролях в городе Ташкенте и в городе Алма-Ата. Ну и вот, я написал там песню, называется она «Баллада о короткой шее»» (сентябрь 1974).

Отметим, что «длинношеее» состояние творческой личности, видящей «дальше и вернее» прочих, стремящейся «посмотреть поверх голов», интересовало поэта и раньше (см.: «Песенка ни про что, или Что случилось в Африке», 1968; «Ну вот, исчезла дрожь в руках...»; «О фатальных датах и цифрах», 1971).

ПОЛКОВОДЕЦ С ШЕЕЮ КОРОТКОЙ // ДОЛЖЕН БЫТЬ — в интервью, данном В. Высоцким О.Ю. Бешенковской (июнь 1972), поэт сказал: «Чингисхан говорил: «Диктатор должен быть человеком с короткой шеей»»⁵⁵. Возможный источник, из которого В. Высоцкий почерпнул сведения о приводимом им высказывании Чингисхана, пока обнаружить не удалось.

КОММЕНТАРИЙ К СТРОКАМ,

НЕ ВОШЕДШИМ В ОКОНЧАТЕЛЬНУЮ РЕДАКЦИЮ

НАСТОЯЩИЙ ПОЛКОВОДЕЦ // ЗЕМЛЮ ТОПЧЕТ ПОЛНОЮ СТОПОЙ — «полная стопа», «шаг на полную стопу» — термины

⁵³ См.: [Вечер в музее Пушкина, 2000:332-333]

⁵⁴ Первая — ноябрь 1973 г.

⁵⁵ Цит. по: [Дузь-Крятченко, 2000:84-86].

хореографии и сценического движения. Такой шаг обеспечивает наибольшую устойчивость.

В ДЕНЬ, КОГДА МЫ, ПОДДЕРЖКОЙ ЗЕМЛИ ЗАРУЧАСЬ (1973)

Известна единственная фонограмма авторского исполнения, датируемая декабрём 1973 г. Беловой автограф содержит название: «О море».

Написана для кинофильма «Морские ворота» (Рижская киностудия, 1974. Реж. С.С. Тарасов), в фильм не вошла. Предлагалась с изменениями для кинофильмов «Контрабанда» (Одесская киностудия, 1974. Реж. С.С. Говорухин), «Ветер надежды» (Киностудия им. Горького, 1977. Реж. С.С. Говорухин), но ни в одном из них песня не была использована.

«...В сценарии – в самом начале фильма – был долгий выход корабля за морские ворота. Он специально планировался как музыкальный номер, и песня... была написана как раз для этого эпизода. ...Пока на экране демонстрируется проход сейнера, звучит вся песня. Тут же и титры и все прочие обязательные заставки» [Тарасов, 1989:115].

ПО ВЫСОКОЙ ВОДЕ — комментируя это словосочетание, А.Е. Крылов и А.В. Кулагин отсылают читателя к их же объяснению выражения «по высокой волне» из песни «Белое безмолвие» (1972), полагая, что в обоих случаях «имеется в виду весенний паводок, повышающий уровень воды в море» [Крылов, Кулагин, 2010:214,257].

Однако иные знатоки школьного курса физической географии уверяют, будто бы уровень воды в морях от весеннего паводка совершенно не зависит (это касается даже Каспийского моря, являющегося бессточным озером). Т.е. «высокая вода» здесь – признак прилива.

ОТТОГО МОРЯКАМ ТЯЖЕЛО ПРИВЫКАТЬ — «возможно, автореминисценция из песни «Лошадей двадцать тысяч в машины зажаты... » («...матросам // К той свободе ещё привыкать»); на одной из домашних фонограмм сохранилось признание автора в том, что он «использовал» здесь строку из вышеупомянутой песни) [Крылов, Кулагин, 2010:257]. По-видимому, исследователи имеют в виду фонограмму разговора В. Высоцкого с Б.С. Акимовым и О.Л. Терентьевым в Менделеево, ВНИИФТРИ («Дом метролога»), 10.12.1978.

МОРСКИЕ ВОРОТА СТРАНЫ — так в советских СМИ иносказательно называли крупные морские порты.

СУДНО ВСТАЁТ НА ВИНТЫ — моряки Ю. Соболев и

В. Шардин так прокомментировали эти строки (запись М.И. Цыбульского): «Так говорят иногда те, кто любит ездить на моторных лодках и катерах. Видели, наверное, когда быстроходная лодка на полной скорости идёт, то её нос задирается высоко вверх и создаётся впечатление, что в воде только винт...». «Траулер ловит рыбу тралом, тащит за собой на верёвках, которые называются ваерами, сетку... Сам не видел, но, говорят, раньше, когда ещё большинство рыбы не угробили, были такие случаи, когда от слишком большого количества зашедшей в трал рыбы траулер не только вставал на винты, а чуть не уходил ко дну» [Цыбульский, 2008:619-632].

ВСЕМУ НА СВЕТЕ ВЫХОДЯТ СРОКИ... (1973)

Известна единственная фонограмма авторского исполнения, датируемая декабрём 1973 г.

По замыслу режиссера эта песня «шла как объяснение в любви. Толя (А.И. Васильев, исполнявший в фильме роль Игоря – АВС) должен был её петь героине фильма около окошечка, когда он к ней подходит» [Тарасов, 1989:115].

Как верно заметил А.В. Кулагин, сюжет этой песни восходит к стихотворениям В.В. Маяковского «Военно-морская любовь» [1915] и «Разговор на одесском рейде десантных судов: «Советский Дагестан» и «Красная Абхазия»» [1926]⁵⁶.

ОН В АВАРИЙНОМ БЫЛ СОСТОЯНЬЕ (...) // УВИДИШЬ НА РАССТОЯНЬЕ (...) БОЛЬШОЕ ВИДИТСЯ НА РАССТОЯНЬЕ — цитата из стихотворения С.А. Есенина «Письмо к женщине» (1924): «Лицом к лицу // Лица не увидать. // Большое видится на расстоянье. Когда кипит морская гладь, // Корабль в плачевном состоянии».

ВЗБЕСИЛИСЬ ОБА СУДНА — возможна ассоциация с названием романа О.Д. Форш (1873-1961) «Сумасшедший корабль» (1930), восходящему к стихотворению А. Рембо (1854-1891) «Пьяный корабль» (1871).

БЫЛ РАЗВЕСЁЛЫЙ РОЗОВЫЙ ВОСХОД... (1973)

Известны две фонограммы авторского исполнения этой песни. Первая записана в декабре 1973 г., вторая – в декабре 1976 г. Написана для кинофильма «Морские ворота» (1973); не вошла. Частично (четыре первых строфы) использована в фильме «Ветер надежды» (1977).

В. Высоцкий: «Песня для ребят, которые поют на баке с гитарой. Песня пиратская» (декабрь 1976).

Как сообщает режиссер фильма «Морские ворота» С.С. Тарасов, эта песня предназначалась для сцены дня рождения. «По сценарию

⁵⁶ См.: [Кулагин, 1997:153]. См. также: [Новиков, 1993:200-204].

намечалось, что герой Толи Васильева (А.И. Васильев, исполнитель роли Игоря – АВС) придумывает себе день рождения. И там он, вроде бы, должен был спеть эту песню» [Тарасов, 1989:115].

БЫЛ РАЗВЕСЁЛЫЙ РОЗОВЫЙ ВОСХОД — ср. с блатной песней «На Молдаванке музыка играет...»: «А в это время зорькою бубновой // Идёт веселый лагерный развод». В целом же, как справедливо отмечают исследователи, песня «написана по мотивам городского фольклора (напр., песни «Юнга Билл», «Они стояли на корабле у борта...»)» [Крылов, Кулагин, 2010: 258].

И ДУШУ НЕЖНУЮ ПОД ГРУБОЙ РОБОЙ ПРЯЧА — вспоминается солдатская шинель Грушницкого: «под этой толстой серой шинелью билось сердце страстное и благородное» (М.Ю. Лермонтов, «Герой нашего времени»).

ДЖЕНТЛЬМЕНЫ УДАЧИ — перевод английского выражения «Gentlemen of fortune», использовавшегося в приключенческом романе Р.-Л. Стивенсона (1850-1894) «Остров сокровищ» (1883), в котором пират Джон Сильвер так называл своих коллег. В СССР это выражение стало особенно популярным после выхода на экраны кинокомедии «Джентльмены удачи» (Мосфильм, 1971).

БУДЬ ДЖЕНТЛЬМЕНОМ, ЕСЛИ ЕСТЬ УДАЧА, // А БЕЗ УДАЧИ – ДЖЕНТЛЬМЕНОВ НЕТ! — П.Е. Фокин видит здесь пародийный перифраз строк из популярной песни В.П. Соловьёва-Седого на слова В.И. Лебедева-Кумача из кинофильма «Первая перчатка» (Мосфильм, 1946. Реж. А.В. Фролов): «При каждой неудаче // Давать умеете сдачи, // Иначе вам удачи не видать!» [Фокин, 2012:91].

МЫ ВСЕ ЖИВЕМ КАК БУДТО, НО... (1974)

Известны 4 фонограммы авторского исполнения этой песни. Первая – декабрь 1973, ещё по 1 фонограмме были записаны в 1974, 1975 и 1978 гг. На последней песня имеет название: «Песня про случаи».

В. Высоцкий: «Ну, если хотите серьёзную песню – я вам спою одну песню» (июль 1974 г.).

КАК ДАВНО МЫ НЕ ПРЯМЫ! – // ТО ГНЁМСЯ БИТЬ ПОКЛОНЫ ВПРОК — схожая формулировка присутствует и в «Дорожной истории» (1972) В. Высоцкого: «Спины не гнул – прямым ходил».

НАРОЧНО, ПО ПРИМЕТЕ ЛИ – // НА ПРАВУЮ СПОТКНУЛИСЬ — в народном создании существует множество примет, связанных с ногами и по понятным причинам эти приметы зачастую реализуются в бинарной оппозиции (право-лево). Противопоставления левого и правого в этих случаях связаны с

традиционными и интернациональными представлениями о левом и правом как о плохом и хорошем, лживом и правдивом, дьявольском и божественном⁵⁷. За левым плечом человека находится чёрт, за правым – ангел-хранитель. Поэтому правая нога и манипуляции, с правой ногой связанные, обычно ассоциируются с положительным началом. Однако споткнуться на правую ногу – примета дурная (ангел-хранитель предупреждает об опасности, о неверном направлении движения и т.п.). Поскольку в рассматриваемой песне объектом авторского внимания является поведение людей «неправедных», постольку можно предположить, что и комментируемая «примета» приводится В. Высоцким в соответствии с народными представлениями.

И ПСИХОЛОГИЯ УЖА — классическая тема сочинения в советской школе – «Психология Сокола *и психология Ужа*», непременно писавшаяся многими поколениями школьников по произведению М. Горького «Песня о Соколе» (1895), в котором действуют два персонажа-антагониста: романтический бунтарь Сокол и пошлый приспособленец Уж.

КТО ЗА ЧЕМ БЕЖИТ (1974)

Известны 34 фонограммы авторского исполнения, из которых 24 были записаны в 1974 г. (первая из известных – 14 февраля), 4 – в 1975 г., 5 – в 1976 г., 1 – в 1979. Варианты названия: «Кто за чем бежит, или На дистанции – четверка первачей», «На дистанции – четверка первачей, или Кто за чем бежит», «Четверка первачей».

В. Высоцкий: «...Не надо ещё её петь, потому что она сырая. (...) Извините, пожалуйста. Я забыл текст, правда. Но она новая совсем... Думал, что выучил, а память не детская уже» (апрель 1974); «Одна песенка – она не шуточная, просто песня... Их теперь принято называть «балладами». Если длинная, значит – баллада. Не знаю отчего» (октябрь 1974 г.); «Теперь я хочу вам спеть шуточную песню, которая... принимают её так, что она о спорте. Ну, я не знаю, по-моему, все мои спортивные песни имеют отношение и к спорту, и не к спорту, потому что в каждой спортивной песне существует своя драматургия, потому что она существует в спорте – один хочет выиграть, другой хочет выиграть, один не хочет проиграть и другой не хочет проиграть. Значит, у них существует настоящее столкновение. А это и есть самая натуральная драматургия» (сентябрь 1975); «Ещё шуточная

⁵⁷ Некогда нам с С.М. Шауловым посчастливилось достаточно подробно написать об оппозиции «левое-правое» в поэтическом мире В. Высоцкого, которая в целом соответствует мифопоэтической, фольклорной традиции. См.: [Скобелев, Шаулов, 1991:122-131].

песня, которую я написал специально для фильма Одесской киностудии» (декабрь 1975)⁵⁸.

ПЕРВАЧ — когда этим словом определяется человек, это означает, что тот стремится в первые, в лидеры, занимает первое место в чем-либо. В этом смысле слово «первач» имеет неодобрительное звучание, например, в песне А.А. Галича «Старательский вальсок» <1963>: «Промолчи – попадёшь в первачи»; или слова Маяковского из спектакля Театра на Таганке «Послушайте!»: «Я очень рад, что сегодня здесь нет всех этих первачей и проплеванных эстетов, которым все равно, куда идти и кого приветствовать, лишь бы был юбилей»⁵⁹.

ЧЕТВЁРКА... КТО-ТО КРОВЬЮ ХОЛОДНЕЙ, КТО ГОРЯЧЕЙ — «четыре бегуна представляют собой четыре жизненных позиции и, кстати, четыре классических темперамента» [Хазагеров, 1998:98].

К сказанному исследователем можно добавить следующее. Число 4 в европейской мифопоэтической традиции занимает видное место: ему соответствуют 4 времени года и 4 времени суток, 4 стороны света, 4 стихии натурфилософии; число 4 символизирует целостность, полноту и устойчивость, т.к. 4 является удвоением двойки, смысл которой – парность, четность, противоположность, двойничество. Для поэтического мира и системы В. Высоцкого, основанных на идее двоичности, двойственности и парности, число 4 тоже значимо, вспомним: «четыре четверти пути», «И четыре страны предо мной расстелили дороги, // И четыре границы шлагбаумы подняли вверх», «Таких, как он, не много – четыре на мильон» и др. Незадолго до возникновения комментируемой песни В. Высоцкий сыграл главную роль в фильме «Четвёртый» (Мосфильм, 1972).

ЭТОТ БУДЕТ ВЫСТУПАТЬ НА САЛОНИКАХ — А.Е. Крылов и А.В. Кулагин: «т.е. на чемпионате мира по легкой атлетике, состоявшемся в 1974 г. в греческом городе Салоники» [Крылов, Кулагин, 2010:259]. Информация неточна: это был чемпионат не мира, а Европы и проходил он не в Салониках, а в Риме⁶⁰.

НОМЕР ТРЕТИЙ — обращает на себя внимание использование применительно к этому персонажу железнодорожного лексикона: надежный эшелон, задний вагон, места плацкартные, запасные пути...

⁵⁸ Фильм, для которого эта песня якобы писалась, неизвестен.

⁵⁹ Эти слова взяты из воспоминаний А.Г. Бромберга об открытии выставки «20 лет работы Маяковского» (1930).

⁶⁰ В Салониках «должен был состояться чемпионат Европы по лёгкой атлетике, однако в связи с неблагоприятной политической обстановкой... соревнования были перенесены в соседнюю Италию, в Рим» [Цыбульский, 2008:590].

СПУРТ — «(англ. spurt – рывок), резкое усиление темпа движения в состязаниях по скоростным видам спорта (бег, гребля, велогонка и др.)» [Советский энциклопедический словарь, 1989:1273].

А ЧЕТВЁРТЫЙ – ТОТ, ЧТО КРАЙНИЙ, БОКОВОЙ — есть некоторая схожесть со строками из стихотворения А.А. Вознесенского «Футбольное» (1962): «Левый крайний! / Самый тощий в душевой, // Самый страшный на штрафной...». Этот текст читался В. Высоцким в спектакле Театра на Таганке «Берегите ваши лица!» [Крылов, 2009:56-57].

* * *

Л. Надель в работе «"Французские бесы – большие балбесы..." (переключка В.С. Высоцкого с Г.Р. Державиным)» высказал предположение, что в комментируемом тексте В. Высоцкого могло отозваться стихотворение Г.Р. Державина «Горелки» (1793): «На попреще сей жизни склизком // Все люди бегатели суть; // В теченье дальном или близком // Они к мечте своей бегут». Кроме того, как указал исследователь, образ «бегателей» на дистанции жизни может восходить к «Новому Завету»: «Не знаете ли, что бегущие на ристалище бегут все, но один получает награду? Так бегите, чтобы получить. Все подвижники воздерживаются от всего: те для получения венца тленного, а мы – нетленного. И потому я бегу не так, как на неверное, бьюсь не так, чтобы только бить воздух, но усмиряю и порабощаю тело мое, дабы, проповедуя другим, самому не остаться недостойным» (1 Кор 9:24-27)⁶¹.

ЖИЛИ-БЫЛИ НА МОРЕ... (1974)

Известна единственная фонограмма авторского исполнения песни (апрель 1974 г., совместно с Н.С. Шацкой⁶²) для кинофильма «Контрабанда»⁶³.

В. Высоцкий: «...Там есть небольшая история контрабандная, но в основном этот фильм сделан, чтобы показать жизнь моряков на пассажирских судах. И я специально в эту картину написал две песни. Одна из них называется «Кораблиная любовь», вот, про два корабля: один чёрный, другой белый...» (май 1975).

Данная песня представляет собой возврат к теме и способам её раскрытия, ранее представленным в песне В. Высоцкого «Всеу на свете выходят сроки...» (1973), сюжет которой в свою очередь восходит к стихотворениям В.В. Маяковского «Военно-морская

⁶¹ См.: <http://www.shanson.org/forum/showthread.php?page=4&t=338>

⁶² Шацкая Нина Сергеевна, род. 1940, актриса Тетра на Таганке.

⁶³ Сценарий и режиссура С.С. Говорухина, Одесская киностудия, премьера состоялась 26 мая 1975 г.

любовь» [1915] и «Разговор на одесском рейде десантных судов: "Советский Дагестан" и "Красная Абхазия"» [1926]⁶⁴.

БЕЛОСНЕЖНОТЕЛЯЯ... БЕЛАЯ МАДОННА — ср. в стихотворении А.А. Вознесенского того же (1974-го) года «Как белоснежно, как бездонно...»: «двутрубно-белая мадонна»⁶⁵.

АФРИКУ / ГРАФИКУ — ранее эта рифма была использована В. Высоцким в песне «В желтой жаркой Африке...» (1968).

И КОГДА НА СМОКИНГЕ ЛЕВЫЙ БОРТ ПОДГНИЛ — обыгрываются разные значения слова «борт» применительно к кораблю и смокингу (боковая часть судна и край пиджака, пальто и т. п. с петлями и пуговицами); смокинг может быть как односторонним, так и двусторонним, имеющим как правый, так и левый борт. Обратим внимание на традиционное для В. Высоцкого понимание и изображение «левого» как ущербного.

КОМАНДОЙ БРОШЕННЫЙ // В ГОРДОМ ОДИНОЧЕСТВЕ ЛАЙНЕР — ранее этот мотив был использован В. Высоцким в песне «Баллада о брошенном корабле» (1971).

ЛИТЕРАТУРА

Вечер в Музее Пушкина: из выступлений В. Новикова, А. Митты и М. Швейцера. // Мир Высоцкого. Вып. IV. — М., 2000. — С. 325-344.

Дузь-Крятченко В.А. Высоцкий В. Гамлет без грима: интервью дает артист Театра на Таганке / [вела]: О. Юрьева // Вагант. 2000. № 4/5/6. С. 84-86. Перепеч. из: Знамя прогресса. Л. (оптико-механ. объединение), 1972. 10 июля (№ 39). С. 12.

Корман Я.И. Высоцкий и Галич. — М.; Ижевск, 2007. — 396 с.

Красноперов А., Семькин Г. Владимир Высоцкий: «Сердце бьется раненою птицей...» // Радуга (Таллинн). 1988. № 7. — С. 63-69.

Крылов А.Е. О современном состоянии и проблемах комментирования поэтических текстов В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг. — Воронеж, 2009. — С. 43-61.

Крылов А.Е., Кулагин А.В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. Комментарий к песням поэта. — М., 2010. — 384 с.

Кукушкин Ю.С., Чистяков О.И. Очерк истории Советской Конституции. — М., 1987. — 367 с.

Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция. — М., 1997. — 195 с.

⁶⁴ См.: [Кулагин, 1997:153]. См. также: [Новиков, 1993:200-204].

⁶⁵ Отмечено: [Сёмин, 2009:227].

Кулагин А.В. Сначала он, а потом мы..." Крупнейшие барды и наследие Александра Вертинского // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. Вып. 2. – М., 2005. – С. 335-356.

Майбурд Е.М. «...И в привычные рамки не лез» (к изучению поэтики Владимира Высоцкого) // *Владимиру Высоцкому – 70: Народный сборник*. Николаев, 2008. – С. 134-172.

Некрасов В.П. В окопах Сталинграда. – Волгоград, 1971. – 284 с.

Новиков В.И. Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // *Знамя*. 1993. № 7. С. 200-204.

Окуневская И.Д., Суходрев В.М. Под знаком семейных отношений. // *Мир Высоцкого*. Вып. III. – М., 1999. – С. 15-36.

Сёмин А.Б. Из Вознесенского в Высоцком. Часть II (литературная) // *Владимиру Высоцкому 71. Народный сборник*. – Николаев, 2009. С. 220-231.

Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: мир и слово. – Воронеж, 1991. – 175 с.

Советский энциклопедический словарь. – М., 1989. – 1632 с.

Тарасов С.С. «Морские ворота» // *Владимир Высоцкий в кино*. – М., 1989. – С. 115-118.

Фокин П.Е. [Комментарии] / Высоцкий В.С. Ловите ветер всеми парусами. – СПб., 2012. – 128 с.

Фокин П.Е. [Комментарии] / Высоцкий В.С. Летела жизнь в плохом автомобиле... – СПб., 2012. – 128 с.

Фокин П.Е. [Комментарии] / Высоцкий В.С. Не кричи нежных слов... – СПб., 2012. – 128 с.

Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // *Мир Высоцкого*. Вып. II. – М., 1998. – С. 82-106.

Цыбульский М.И. Планета «Владимир Высоцкий». – М., 2008. – 816 с.

Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. – München, 1993. – 456 S.

С. М. ШАУЛОВ (Уфа)

РАЗМЫШЛЕНИЯ О НЕСДЕЛАННОЙ ПЕСНЕ

После трех с половиной десятилетий чтения Высоцкого «без Высоцкого» порой испытываешь естественное чувство истощенности того, что собирался сказать. Но вот перечитываешь стихотворение, которое прежде почему-то не брал в расчёт, и открываешь для себя что-то новое. «Наши помехи эпохе под стать...» [Высоцкий, 1997:1:425-427] сам поэт охарактеризовал как *несделанную* песню,

напев семь первых строф из восемнадцати для В. И. Туманова, что и осталось ее единственной фонограммой. Что-то с этим текстом не вышло, он и присутствует как-то незаметно, не удостоившись отдельного внимания исследователей, между «Гербарием» и «Двумя судьбами», не в пример петыми-перепетыми и прославленными. Стихотворение – о собаках (?), а самым комментируемым местом в нем является упоминание *сюрреализма*. А. В. Кулагин именно в той и другой связи в переработанной редакции «Эволюции» упоминает его дважды [Кулагин, 2013:178, 208], и как будто о нем идет речь, когда автор возражает Е. Канчукову, упрекающему позднего Высоцкого в «многословии» и длиннотах.

Вот только аргументы защиты здесь кажутся слишком общими, взятыми несколько поспешно из того, что близко под рукой: попробуйте в этой «длиннющей цепочке строф» (Е. Канчуков), – а она у Высоцкого еще далеко не самая длинная, – увидеть «знак широкого охвата явлений современной поэту действительности, подспудного тяготения к эпосу» [Кулагин, 2013:213]. Тут уместнее, на мой взгляд, вспомнить о том, что ровно такой же критике – за избыточность многословия, «напыщенность», отсутствие чувства меры и нормы – подвергалась поэзия барокко ревнителями классицистической нормативности и просветителями XVIII века. А следом – о «языковой философии» нашего поэта, о *риторичности* его поэтики, которая проявляется в тяготении к «исчерпыванию мыслительного поля», к «предельной загруженности позиций», что давно отмечалось Г. Г. Хазагеровым в одной из его, как мне видится и сегодня, *фундаментальных* работ [Хазагеров, 1998:82]. В них много и точно сказано, – и сказанное подкреплено тонкими наблюдениями, – о *типологии* художественного мышления Высоцкого, который, особенно в последние годы творчества, за что бы ни взялся, стремится к энциклопедической (*словарной* в пределе) исчерпанности дискурса, к его парадигматической *тезауризации*. В свое время и автору этих строк эти работы были важным концептуальным подспорьем. С этой точки зрения видно, как стихотворение о бездомных собаках стремится вырасти до «энциклопедии» *собачьей жизни* рядом с человеком, и уж в этом качестве входит в «новую „энциклопедию русской жизни“» [Кулагин, 2013:213].

Сегодня кажется очевидным, что этот поэт, с его пристрастным и пристальным вниманием к окружающему миру, текущему времени, быту и характерам современников и соотечественников, – вместе с тем глубочайшим образом литературен, буквально погружен в национальную и мировую поэтическую стихию, питается ее кодами и

концептами, пребывает в актуальном диалоге с ними и, прежде всего, – через богатейший язык, который не просто *использует*, но поистине творит, оживляет и возвращает соплеменникам. Тем не менее, то и дело до сих пор приходится сталкиваться с тем, что в обыденном массовом сознании он продолжает оставаться преимущественно *певцом, исполнителем, звездой*, возможно, первой (по времени и величине) в ряду сопровождавших его эпоху и последующих звезд рок-музыки, а даже и попсы.

Речь сейчас не о том, насколько это представление оправдано и чем обязаны Высоцкому эти пласты культуры или – он им, – это отдельная и не вполне изученная тема. Речь – об инерции бытующего поверхностного восприятия звучащего явления, в котором (восприятии и явлении) и внимательный реципиент не всегда успевает пережить в полной мере уникальность слова, изысканность рифмы, тонкую дву-и-более!-смысленность высказывания, ведь риторические позиции не всегда следуют в очереди одна за другой, – уплотняются до совмещения. А пел поэт, который очень хотел, чтобы его еще и читали, конечно, *еще и*, – невозможно представить себе Высоцкого, который перестал бы петь потому, что смог собрать и издать сборник стихов. Да и так ли он необходим, если тебя и без того повсеместно слышат и заигрывают ленты до дыр (компенсация отсутствующего чтения)! В том-то и дело, что *читатель* имеет возможность задержаться на слове, оглянуться на текст целиком, с карандашом в руке проследить за тем, как поэт *вынашивает* текст, отчасти и сопережить этот процесс.

Слушатель оказывается свидетелем *иного*: как актер *выносит* и *доносит* текст до ушей публики. Между поэтом и актером лежит пространство *внутреннего* диалога: *приноравливания* друг к другу этих двух процессов – *вынашивания* и *вынесения*, – сфера, которой мы здесь подробно не будем касаться, обозначив ее, для краткости, словосочетанием Гофмана – *музыкальные страдания*, о которых впечатляющее представление дает нам свидетельство Константина Казански [Казански, 2015]. Страдания неизбежны, потому что поэт и актер здесь в одном лице, и оно двунаправлено, как лица Януса: одно смотрит в бездну языка с потаенными в ней культурными, ментальными и психологическими кодами, комплексами, архетипами, – в вечность, одним словом, а другое – в зрительный зал, который пришел за *впечатлением*, – сегодняшним, сиюминутным. В *деле* актера имплицитно наличествует момент одиночества и покинутости поэта. Высоцкий *говорит* до пения, говорит между песнями, декламирует свои стихи, и не свои, – публике интересно *и это*, но она

пришла ради него *поющего*, и песня *должна быть* спета, а значит, – *сделана*. Здесь есть симптомы как минимум внутреннего противоречия, в котором удивительным образом – в творческой ситуации конкретного автора-актера – воспроизведена и переживается эстетическая коллизия «Пролога на театре» к «Фаусту», особенно, если речь идет и о концерте, который также должен быть выстроен и представлен (забота *директора*).

В «Прологе» у Гёте спор *поэта с актером* прекращает как раз *директор* театра, которому важно, чтобы представление состоялось в любом случае: хватит спорить, принимайтесь за *дело!* Дело покажет, – таков смысл его последних реплик. Но в финале, – не трагедии, а жизни, – в Гёте-авторе верх берет тот самый *поэт* из пролога, который пишет *вообще* («для потомков»), потому что такова его *природа*: закончив вторую часть «Фауста», он запечатывает её в конверт и велит это прочесть после своей смерти, – мнение современников его не интересует, и увидеть написанное на сцене не хочется. И общим впечатлением современников, когда прочли, – ждать пришлось недолго, – было *недоумение*. Свою концепцию поэзии Гёте выразил в балладе «Певец» (Der Sänger), в которой герой, отказавшись принять награду от короля, говорит о своем пении: «Ich singe, wie der Vogel singt, / Der in den Zweigen wohnt» («Я пою, как поет птица, / Которая живет в ветвях»). В этой концепции нет ничего сакрального или профетического, песня – произведение (*моей*) природы, в просветительском понимании которой Бог выведен за скобки. Ф. И. Тютчев, переводя это место, Бога возвращает, как привычно русскому поэтическому слуху⁶⁶: «По Божьей воле я пою, / Как птичка в поднебесье» (*курсив мой*. – С.Ш.).

В стихах Высоцкого многое совершается героями *так*, без объяснения причины и «ни для чего, ни для кого», просто потому, что таковы они по природе, которую ни за что не променяют на почести и награды, дутую репутацию, положение в обществе и т.п. «Лучшему, но опальному стрелку», живущему «в бесшабашной тоске и гусарстве» (безусловно позитивная характеристика!), не нужна принцесса, ему бы «выкатить портвейну бадью», хотя побеждает он «чуду-юду» «и так». Кстати, это требование сближает его с героем баллады Гёте, который, отказываясь от вознаграждения, просит подать ему в золотом кубке вина и в финале пьет и восхваляет

⁶⁶ Прямым аналогом отказа героя Гёте от королевских даров является ответ волхва на обещание князя Олега у Пушкина, но мотивировка – отличается. Ср.: «Волхвы не боятся могучих владык, / И княжеский дар им не нужен; / Правдив и свободен их вещий язык / И с волей небесною дружен» (*курсив мой*. – С.Ш.).

напиток. Мы не знаем, как и когда получил и выпил ли стрелок Высоцкого свой портвейн, потому что после подвига он «убег», важно, что «портвейн он отспорил» и «принцессу с королем опозорил», скорее всего, в отместку за опалу. «Таков и ты, поэт», – мог бы сказать на это А.С.Пушкин: таковы, *отприродны*, у Высоцкого и те герои, поведение или род занятий которых можно прочесть как *иносказание* о поэтическом творчестве: гонщик на спор, парашютист, прыгающий «за свободным паденьем», канатоходец, иноходец и др. Но с годами сквозь эту *отприродность*, в особенности, в авторефлексивных лирических медитациях, как, впрочем, и сквозь самое природу, проступает «Тот, кому служу» – Бог национальной традиции. И совершалось это по логике само- и мироощущения и, как я уже пытался это показать [Шаулов, 2015], по внутренней логике национальной поэтической традиции, «по счастью», выбора не дававшей.

Очевидно, что не всё сочинялось Высоцким как песня и не всё, что ему хотелось спеть, ложилось на музыку; не каждое стихотворение мирилось с песенно-гитарной оболочкой, подчас скрадывавшей, как считал Иосиф Бродский, огромную работу над языком, которая, собственно, и делает Высоцкого одним из крупнейших национальных поэтов последнего века. Внутреннее притязание на место в ряду поэтов, *не поющих*, должно было создавать конфликтные ситуации в творческом процессе поэта, чьи тексты входили в сознание современников практически только как песни. В результате в его наследии мы встречаем стихотворения, которые редко или совсем не исполнялись и остались, что называется, *не на слуху*. Но именно они, обреченные на чтение, и должны были, прежде всего, выказывать собственно поэтическое призвание автора.

Об одном таком, – важнейшем, как мне кажется, для понимания метафизической картины мира Высоцкого и христостремительности его антропологической концепции, – уже приходилось писать («Упрямо я стремлюсь ко дну...», 1977). Но то – заведомо непесенный медитативный текст философской лирики от первого (собственного) лица, построенный как метафорическая реализация старинной мистической идеи, связанной с *Большим Делом* алхимиков и занимавшей умы на заре Нового времени от Парацельса до Шекспира и, в особенности, Якоба Бёме (1575–1624) и Иоганна Георга Гихтеля (1638–1710)⁶⁷, – немецких *лирических*⁶⁸ мистиков XVII – начала XVIII

⁶⁷ См., напр.: Бёме, Я. De incarnatione verbi, или О вочеловечении Иисуса Христа. – Уфа: ARC, 2014; Гихтель, И. Г. Theosophia practica (Практическая теософия). – Уфа: ARC, 2014.

столетий. В свете этого архетипического контекста речь в стихотворении Высоцкого идет о добровольном погружении *земного человека* («ветхого Адама», говоря по-старинному) сквозь смерть в первооснову Творения и – о палингенетическом возрождении (втором рождении, втором пришествии) *нового человека*, рожденного уже – в Боге («Но я приду по ваши души!»)⁶⁹.

«Наши помехи эпохе под стать...» (1976⁷⁰) лежит как бы «на сгибе бытия» – песенного и медитативно-философского, в нём как будто всё для песни сделано, а песня оказалась «несделанной». Это стихотворение несет нескрываемые, можно сказать, демонстративные следы языковой работы уже на поверхности – в целом каскаде виртуозно изобретательных рифм. Трехсложная составная: *без бредней – безвредней*; двусложная, но с изящной заменой одного согласного (безударный гласный нерелевантен): *не все – на псе*; не менее изящное *изъятие* одного согласного из звукоряда – и вновь интересная рифма: (л)язгни – (водобо)язни; четырехсложная (!) составная: *узок у вас – музыку вальс* и другие не менее интересные далее по тексту, среди которых рифма в пять слогов, но на этот раз в четных стихах с трехстопным дактилем, в которых всего-то по восемь слогов:

Даже хватают медали, –

...

Но награждают – беда ли?

То есть, в этих стихах больше зарифмованных слогов, чем свободных. Но если мы еще обратим внимание на примыкающий к рифме повтор звукового комплекса *даже – (нагр)ажда(ют)*, то окажется, что из рифмы выпали лишь *хва-* и *но наг-*. А дальше можно увидеть, что этот комплекс, рассыпавшись в следующем четверостишии (*живут – огромные деньги гребут*), затем опять собирается в пафосном слове *граждане...* Но тут мы оказываемся перед гранью, отделяющей формальный фонетический анализ от интерпретации некоего латентно-дискурсивного лейтмотива, внешне замаскированного, но и проявленного в одном из его поворотов этой фонетической игрой. Об этом – немного погодя, пока же важно оценить, какая свобода, легкость и ловкость в обращении с языком, какое упоение *звуком* явлены, – поневоле приходит мысль о намеренности этой *демонстрации*, словно в желании что-то доказать (друзьям-поэтам?).

⁶⁸ Лирическими их делает изложение философско-психологических концепций как глубокого личностного переживания и убеждения.

⁶⁹ О пушкинском «Пророке» в связи с этим архетипическим сюжетом см. [Шаулов, 2015:81].

⁷⁰ Датировка и оформление текста даются по изданию: [Высоцкий, 1997].

Впрочем, примеров такой фонетики, которая часто имеет вид самозабвенной языковой игры (см., напр., «Заповедник»!), в *песнях* Высоцкого сколько угодно.

Обращает на себя внимание отсутствие в стихотворении «строфы Высоцкого», то есть – *повторяющегося сочетания* (обычно, двух-трех) *разноразмерных* строк (часто с рефреном), позволяющего разнообразить мелодический рисунок. Этот текст весь выдержан в классическом дактиле, в нечетных стихах – четырехстопном, усеченном в последней стопе на два безударных слога, а в четных – трехстопном с усечением в третьей стопе лишь одного безударного слога:

Наши помехи эпохе под стать,
Все наши страхи причинны.

И хотя и это не является непреодолимым препятствием к пению (дактиль неоднократно встречается в его песнях⁷¹), всё же на протяжении восемнадцати (!) *одноразмерных* строк некоторая монотонность, наверное, неизбежна. А при чтении этого впечатления не возникает, потому что буквально с первых слов читатель сталкивается со смысловыми проблемами, которые занимают его внимание, требуют то и дело уточнения и корректировки речевой ситуации, образа носителя речи и авторской позиции.

В самом деле, начиная читать, мы вдруг наталкиваемся на слово *помехи*, странное в *эпохальном* контексте. Были бы это *проблемы*, *заботы*, *задачи* и т.п. *под стать эпохе*, – соседство таких слов привычно и легко воспринималось бы в обобщенно-публицистическом тоне первого стиха. Но *помехи* это что-то (что? где? вовне или в себе?), что мешает (препятствует) чему-то (чему?), например, слушать «Голос Америки» – эфирные помехи и глушилки или опасение быть застуканным (?), строительству коммунизма – человеческая природа, школьной успеваемости – влияние улицы и т.д. О какой эпохальной проблеме зашла речь? Второй стих не вносит ясности: речь – о *страхах* и их *причинности*, то есть о внутренних эпохальных помехах?. Конечно, прав А. В. Скобелев, указывая в комментарии на связь этого стиха с фрейдизмом и заодно объясняя

⁷¹ Сам по себе дактиль очень даже напевен и мог бы составить предмет специального исследования, напр., «Дактили Высоцкого», в котором были бы рассмотрены вариации и трансформации дактилической (в узком смысле) просодии и их *протосемантика* в его поэзии. Наиболее прямым прецедентным просодическим соответствием к рассматриваемому нами тексту представляется «Есть на земле предостаточно рас –...» (1965), где такой же ритмический рисунок, однако, нарушается то затактовым зачином первого стиха в четвертой и пятой строфах, то пропуском двух слогов в третьем стихе той же четвертой строфы, а в седьмой (финальной!) – затактовый зачин уже в двух первых стихах и такое же усечение двух слогов также в третьем стихе. И это на том же пространстве семи строк, которое спелось на единственной фонограмме «Наших помех».

нам, что «в тексте песни В. Высоцкого изображается страх несвободного общества перед бездомными «неприрученными» собаками, которые «бродят свободно по свету»; несвобода человеческого общества – и есть причина страха» [Скобелев, 2012:275]. Но читатель второго стиха этого еще не знает, а усмотреть связь *причинности страха* с непечатым после 20-х годов Фрейдом и с замалчиваемым в СССР психоанализом в 1976 году может далеко не каждый⁷². Рядовой читатель, пожалуй, сбит этим стихом с толку, а следующий стих добивает его неожиданным поворотом в конкретную тему, которая в оптике зачина практически не видна и кажется настолько мелкой, что с ним как будто и не связана. Вот она, «статья эпохи»:

Очень собаки нам стали мешать –

Правда, в этом третьем стихе провоцируются вопросы, ведущие к пониманию того, что *носитель речи отслоился от автора*: кому – нам? Нам всем – современникам? Собаки? А больше ничего не мешает? – И слово становится *чужим*. А уже последний стих в этом катрене, до предела насыщенном подтекстом, не просто подтверждает эту догадку, а читается как *симптом*: его эмфатика («Эти бездомные псины»!) явственно выдает болезненно повышенную озабоченность темой, в подоснове чего и угадывается та самая болезнь, которая в советском быту и не воспринималась как таковая, и не лечилась по-настоящему⁷³, но которую Фрейд на заре прошлого века осознал как грядущую «болезнь века» – *невроз*. По сути, его психоанализ и родился как терапевтическая стратегия против этой болезни. Собственно, подсознание говорящего и становится главным героем стихотворения, которое, на самом деле, на уровне мотивов гораздо теснее и разнообразнее связано с фрейдизмом, не только в смысле чувства общественной несвободы человека.

⁷² Идеи З. Фрейда, распространившиеся в 20 годы и в Советской России, дали материалистическую и атеистическую почву как эстетике сюрреализма, так и его политическим изводам в части понимания революции как массового высвобождения подавленной сексуальной энергии (сюрреалистическая революция). Сообщество художников и поэтов, объединенное идеями С. Дали и А. Бретона, мыслило себя, кроме всего прочего, и как политическая партия. Ни эстетическая практика сюрреалистов, ни их политические устремления, ни, тем более, их фрейдистская трактовка революции советскую идеологию устроить не могли, третировались ею как буржуазные, вытеснялись и замалчивались, начиная с 30-х годов. Однако в психотерапевтической практике этот опыт невозможно было игнорировать, и *пациенты* практикующих психиатров могли быть, что называется, *в теме*. Это как раз случай Высоцкого, который, кроме того, конечно, мог в этой *теме* многое почерпнуть и из круга общения. Публикации же З. Фрейда, К. Г. Юнга и их последователей возобновились у нас в эпоху перестройки.

⁷³ Впрочем, едва ли было бы справедливо сказать, что в этом отношении что-то изменилось с тех пор.

После всего сказанного в первом четверостишии первое слово во втором – «Бред». Оно обозначает реакцию слушателя, к которому обращается носитель речи, и стихотворение становится полудиалогом, то есть таким монологическим высказыванием, которое имплицитно содержит в себе информацию о ситуации, в которой совершается, и о присутствующем в ней втором персонаже, – жанр очень живой и часто встречающийся в песнях Высоцкого. Необходимостью опровержения бредовости начавшегося разговора («Это не бредни, не басни»!) мотивирована парадигматичность дальнейшей композиции: она выстраивается как перечисление аргументов, заполняющих те самые риторические позиции, которые в сумме и превращают стихотворение в «энциклопедию» собачьей жизни. Вообще, надо заметить, что в нем воспроизведен случай своеобразного «шендизма», если воспользоваться термином, идущим от Стерна: у отца Тристрама Шенди – Вальтера был этот «конек»: по разным, пусть и незначительным, поводам выстраивать и произносить риторически безупречные резонерские речи. Первая позиция – аргумент в пользу лишения собак свободы ради самих же собак. Тут не поспоришь:

<...> на надежной цепи
Пес несравненно безвредней.
<...>
Если хороший ошейник на псе –
Это и псу безопасней.

(третий катрен)

Но говорящему важна не правота, а риторика: опасность неограниченной собачьей свободы для собаки должна быть подтверждена примером. Важную, хотя и не сразу заметную роль играют при этом *надежность* и *добротность* средств ограничения – как характеристика *хозяйственного* отношения к животным. Из этого подтекста складывается образ *хозяина*:

Едешь хозяином ты вдоль земли –
Скажем, в Великие Луки, –

И вдруг – на обочине речи – опять появляется внимательный, с прищуром, чуть искоса, взгляд старика Фрейда: ну кто же при виде раздавленной на дороге собаки интересуется ее полом? Станный, право, интерес, особенно, если расслышать двусмысленность в последнем стихе: *суки* ведь может относиться и не к собакам⁷⁴:

А под колеса снуют кобели
И попадают суки.

⁷⁴ Двусмысленность один из излюбленных стилистических приемов Высоцкого. Ср.: «На полу лежали люди и шкуры».

(четвертый катрен)

Эта, вторая, позиция (опасность, которой собаки подвергаются на дороге) дает повод поговорить об *антиэстетизме* собачьей свободы, которая заканчивается сюрреалистическими натюрмортами на дорожном полотне. Речь о сюрреализме ведется в отчетливо фельетонно-клишированном тоне, пародирующем аналогичные материалы советских газет, которые герой стихотворения, конечно, почитывает не меньше самого автора⁷⁵. Сюрреализм хорошо и подробно прокомментирован [Скобелев, 2012:275; Фокин, 2012:83], Нам же важно увидеть, что носитель речи вспоминает об этом направлении, в основу эстетики полагавшем *высвобождение* подсознания, как раз в момент своей фрейдистской проговорки и тотчас как будто стремится дезавуировать случившееся, прибегая к официозным критическим формулировкам и проникаясь пафосом советской художественно-идеологической критики *буржуазного* искусства:

Их по дороге размазавши в слизь,
Что вы за чушь создадите?
Вы поощряете сюрреализм,
Милый товарищ водитель!
(пятый катрен)

Другим словом, возвращает на свое место идеологический намордник, к непреходящей ценности которого (к очередной риторической позиции) он сразу же и переходит после «Мрачных натюрмортов» дорожного сюрреализма. Иначе ведь – бешенство, в эстетике ли, в медицине, всё равно: свобода ведет к бешенству, а намордник – «прекрасная вещь, – / Ежели он на собаке!» Но в том-то и дело, и о том идет речь, что на собаке его нет! Он совсем не на собаке! Двусмысленность столь очевидна, что и носитель речи осознаёт, *что* говорит, но он уже целиком в роли пламенного устроителя неустроенной жизни, этакого *безопасного* трибуна, которому, конечно, не придет в голову требовать, чтобы намордник сняли с него. Опасность, которой оратор запугивает слушателя и себя, вырастает в его сознании до глобальной. Действительно, в этот момент собаки без намордника как вид – главные враги человека в наморднике как вида:

⁷⁵ Прав Павел Фокин, усматривая в стихотворении параллели с пересказываемым им фельетоном о проблеме бездомных собак [Фокин, 2012:82], сомнение вызывает лишь датировка стихотворения, по-видимому, привязанная к дате публикации в «Правде»: во-первых, проблема-то реально существовала всегда и до сих пор существует и то там, то здесь обостряется, и не уследишь, пожалуй, всех публикаций на эту тему, благо, допускавшую и критику местных властей (за бездействие), а во-вторых, любой фельетонист, взявшийся за эту тему, поневоле обречен на те же мыслительные ходы.

Мы и собаки – легли на весы,
Всем нам спокойствия нету,
Если бездомные шалые псы
Бродят свободно по свету.
(девятый катрен)

И в этот момент, в кульминации и самой середине стихотворения, – заметим это для финала, – как бы невзначай, «спокойствие» как общественная ценность сопровождается (и это тоже такой риторический *перебор* – Высоцкий часто играет однокоренными словами) мыслью о *вечном покое*. Она кроется за *дьяками*, которые здесь – служители церкви, противостоящей *греховности дней*:

Вот и кончай свои грешные дни
В приступе водобоязни!
(седьмой катрен)

Не напасутся и тоненьких свеч
За упокой
наши дьяки ...
(восьмой катрен)

Эта мысль тоже из-под сознания: там есть и это глубоко спрятанное подозрение, что «всё не так». Она у этого героя где-то еще глубже ненависти к свободе, которая выговаривается как беспокойство о собаках и людях. Она мелькнула и прошла как бытовое междометие, а автор сделал стих *лесенкой*, чтобы *читатель* заметил⁷⁶. А спетые на единственной фонограмме семь строф между тем перед лесенкой и закончились. Как спеть *лесенку*, указывающую направление вглубь, – непонятно.

Раздраженный вконец оратор переходит тем временем к следующей риторической позиции: эстетика и этика *собачьей прирученности*. Начинает он этот пассаж с выпада против слушателя, которому вменяется узость кругозора из-за неспособности трогаться цирковым искусством. Здесь проступает та свойственная полудиалогу неопределенность подтекста, в которой то ли пропускаются какие-то части диалога, то ли кроется история прежнего общения собеседников:

И кругозор крайне узок у вас,
Если вас цирк не пленяет, –
Пляшут собачки под музыку вальс –
Прямо слеза прошибает.
(десятый катрен)

⁷⁶ Мы опираемся на комментарий А. Е. Крылова, согласно которому стихотворение «печ[атется] по правленому м[ашино]/п[исному] списку, восходящему к беловому автографу» [Высоцкий, 1997:526].

Этой трогательной прелести противопоставляются обладатели страшных пастей, так же без намордников, мнящие себя, вероятно, более заслуженными, чем их хозяева, и не снисходящие до собачьих свадеб («Стыд просто им и семейный позор», *видите ли*). Так вновь высвечивается фрейдистская подоснова нелюбви к *свободным* собакам, при этом к осуждению собачьих свадеб замечательно ханжески применяются критерии приличия и ценности *семьи*, что, естественно, бросает тень и на хозяев, которые содержат собак для выставки. Сама-то по себе выставка кажется безвредной:

Или – на выставке псы, например,
Даже хватают медали, –
Пусть не за доблесть, а за экстерьер,
Но награждают – беда ли?

(тринадцатый катрен)

Но тут-то мы и возвращаемся в то место, где высшая степень обнажения авторской иронии сопровождается и самой откровенной фонетической игрой на грани *читательского* приличия. Отмеченная нами выше, самая богатая в стихотворении рифма, связывающая второй и четвертый стихи тринадцатого катрена, как мы заметили, меняя местами звуки, вовлекает в свою орбиту и их сочетание *даже* – (нагр)*ажда*-. Но в этой позиции над ним ощутимо доминирует *-гр-*, в котором четырежды (!) повторенное в рифме первого и третьего стихов *р*, наконец, соединяется с *г* и становится по-настоящему рычащей. Из этого пока ничего не следует, нельзя даже сказать, предвещает ли этот звук что-нибудь действительно *грубое*, *грозное* или *грязное*. Просто «меченый атом» в общем потоке речи. И вот как он работает и что выявляет в четырнадцатом катрене, где *даже* растворилось, а *-гр-* доминирует в третьем стихе и – в силу своей отмеченности и выделенности – придает глаголу *гребут* эвфемистическую коннотацию (употребляемую, кстати, в обыденной речи в словах, производных от *грести*), *беззвучно* и наперекор звучащей рифме рифмуя его со следующей в четвертом стихе *случкой*:

Эти хозяева славно живут,
Не получая получку, –
Слышал, огромные деньги гребут
За... извините – за случку.

Рифма *получку* – за *случку*, почти как *двенадцать* – *тринадцать*, – друзья-поэты не присоветовали бы, но совмещенная с ней *непроизнесенная* рифма (*деньги гребут* – *собак ...*) всё меняет. Огромный пласт общественных коллизий, латентных конфликтов, бытовых столкновений зияет из распахнутого подтекста, ведь *советский человек* – *труженик*, он отродясь знает, «почем она, копеечка», а тут «огромные деньги гребут / За... извините», за *что*?!.

На этом эмфатическом месте заканчивается «энциклопедия», и становится неизбежна попытка рефлексии, в которой заодно кладется последний штрих в портрет и социальный статус говорящего. Одно слово – *седому*, и дорисовано все: улица, лавочка перед подъездом, выбор темы, обыденное время препровождение пенсионера.

Значит, к чему это я говорю, –

Что мне, седому, неймется?

И вновь под очевидным, на первый взгляд, смыслом вопроса, можно усмотреть иной смысл, то есть двусмысленность: в этих стихах два параллельных предложения читаются как вариации одного и того же вопроса (зачем и почему), то «*что* [по какой причине] мне <...> неймется?» – это вопрос о внешнем поводе высказывания; но если учесть всё, о чем успел проговориться *седой*, отвлечься от очевидного, как кажется, прочтения и прочесть второе предложение как придаточное первого: «к чему [зачем?] это я говорю [о том], – / что мне <...> неймется? [не владею собой]», – то это вопрос об истинном (внутреннем) предмете речи.

Его-то, по-видимому, и скрывает патетический, ложноторжественный, сплошь из газетных штампов финал речи. Да так, что чувство внутреннего расщепления, расподобления человека, *поющего* славу *собаколовам*, прорывается обращением к последнему прибежищу души:

Слава же собаколовам, качать!..

Боже! Прости меня, боже!..

(семнадцатый катрен)

Последний катрен состоит из вопросов, которые в равной мере могут выражать внутреннее смятение носителя речи, принадлежать его слушателю, обращая стихотворение всё же в диалог, или представлять собой своеобразный авторский комментарий.

Почему же все это не спелось? Мне кажется, из-за *другой* эстетической природы текста. Не *песенный* он. Написана, по сути, как нам удалось это прочесть, *драматическая* роль, хотя этот театр, возможно, *кукольный*.

ЛИТЕРАТУРА

Высоцкий В. С. Сочинения в двух томах. Т. 1. – Изд. 9-е, испр. – Песни. – Екатеринбург: изд-во «У-Фактория», 1997. – 544 с.

Казански К. Некоторые размышления о подходах Владимира Высоцкого к музыкальному творческому процессу и исполнению // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2014–2015. – Воронеж: ЭХО, 2015. С. 3-45.

Кулагин А.В. Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция – Изд. 3-е, переработ. – Воронеж: Эхо, 2013. – 230 с.

Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране...» III. Материалы к комментированию избранных произведений В.С. Высоцкого. – Воронеж: «Эхо», 2012. – 310 с.

Фокин П. [Комментарии] // Высоцкий В. Больно мне за наш СССР ... : [стихотворения] Владимир Высоцкий; [сост. и коммент. П. Фокина; подгот. текста С. Жильцова].- СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2012.- 127 с.

Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. II. – М., 1998. С. 82-106.

Шаулов С.М. Не ждали. Явление Высоцкого истории литературы // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2014–2015: сб. науч. тр. – Воронеж: ЭХО, 2015. С. 60-82.

СОДЕРЖАНИЕ

Безуглова М.А., Шпилева Г.А.	Ещё раз о <i>разговорном дискурсе</i> Высоцкого	3
Борисов А.А.	Опасность мифотворчества	13
Гавриков В.А.	Контекстность у Высоцкого	21
Доманский Ю.В.	«Проложите, проложите...» Высоцкого в рок-контексте (группа «Чайф»)	28
Дузь-Крятченко В.А.	О прижизненных цитатах из поэзии В.С.Высоцкого в заголовках газет, журналов, книг	38
Закурдаева Н.В.	Самоорганизация смысла в песне В.Высоцкого «Письмо в редакцию телевизионной передачи «Очевидное – невероятное» из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи	52
Изотов В.П.	Загадки «Песен без идеи» -2: «Проложите, проложите...»	66
Изотов В.П.	«Числа знать до цифры пять»	70
Изотов В.П.	«Я покрасил синим»: Высоцкие оттенки синевы	74
Скобелев А.В.	Материалы к комментированию произведений В.С.Высоцкого	78
Шаулов С.М.	Размышления о <i>несделанной</i> песне	90

ВЫСОЦКОВЕДЕНИЕ
И
ВЫСОЦКОВИДЕНИЕ
2015

Сборник статей
Ответственный редактор – В.П. Изотов

Подписано в печать 01.08.2015 г. Формат 60х84 1/16

Печатается на ризографе. Бумага офсетная

Гарнитура Times. Объем 6.56 п.л. Тираж 500 экз.

Заказ № 31

Отпечатано с готового оригинал-макета
на полиграфической базе редакционно-издательского отдела

ФГБОУ ВПО «ОГУ»

302026 г. Орел, ул. Комсомольская, 95

Тел. (486 2) 74-09-30