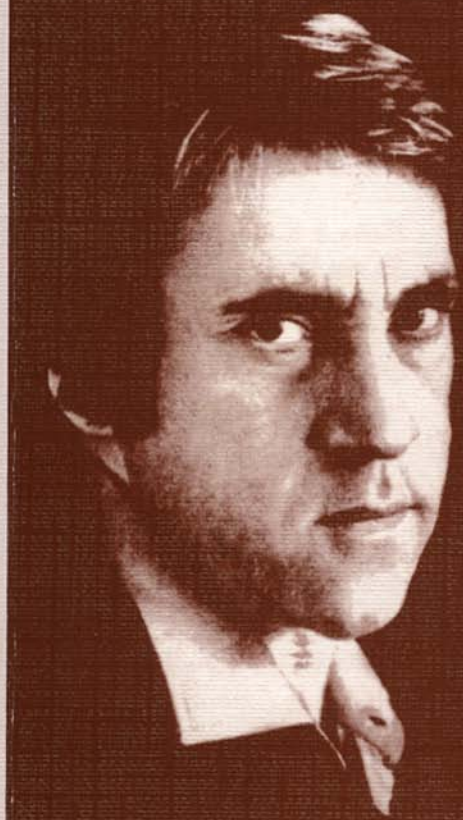


Ю. В. ДОМАНСКИЙ



О ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ
ВЫСОЦКОГО

Тверской государственный университет
Кафедра теории литературы

Ю.В. Доманский

О поэтическом мире Высоцкого

Монография

Тверь 2011

УДК 821.161.1.09+929Высоцкий
ББК Ш5(2=411.2)6-4Высоцкий В.С.
Д 66

Доманский Ю.В. О поэтическом мире Высоцкого: Монография. Тверь: СФК-офис, 2011. 83 с.

Научная редакция
А.Н. Ярко

В монографии рассматривается поэзия Владимира Семёновича Высоцкого как явление одновременно и уникальное, и вписанное в русскую культуру новейшего времени. Исследуются диалогия в поэзии Высоцкого; вариативность его песенного наследия; сравниваются поэтика Высоцкого и поэтика русского рока; «биографический миф» Высоцкого рассматривается через соотнесение с мифом Московской Олимпиады-80.

Книга предназначена для филологов, занимающихся проблемами авторской песни, песенной поэзии, и для всех, кто интересуется творчеством Высоцкого.

УДК 821.161.1.09+929Высоцкий
ББК Ш5(2=411.2)6-4Высоцкий В.С.

© Ю.В. Доманский, 2011

Оглавление

ВСТУПЛЕНИЕ.....	4
ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДИЛОГИИ В ПОЭЗИИ ВЫСОЦКОГО.....	5
ВАРИАТИВНОСТЬ ПОЭЗИИ ВЫСОЦКОГО.....	11
Печатные варианты песен Высоцкого.....	12
Синтетические варианты стихов Высоцкого.....	16
Вариантообразующий потенциал концертного контекста в наследии Высоцкого.....	24
ФЕНОМЕН ВЫСОЦКОГО В КУЛЬТУРЕ РУССКОГО РОКА.....	52
«БИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ» ВЫСОЦКОГО И МОСКОВСКАЯ ОЛИМПИАДА 1980 ГОДА.....	68
Стихи памяти Высоцкого.....	70
Рассказ В.С. Белоброва и О.В. Попова «Более или менее вечные ценности».....	72
Фильм «Кружовник» Арво Ихо.....	73
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ВЫСОЦКИЙ В «ДОМЕ СОЛНЦА» ГАРИКА СУКАЧЁВА.....	78

ВСТУПЛЕНИЕ

О поэзии Владимира Семёновича Высоцкого написано на сегодняшний день очень и очень много. Пишут профессиональные филологи, пишут критики, пишут обычные читатели и слушатели. Спектр тех проблем, к которым обращаются пишущие о песнях и стихах Высоцкого, широк необычайно. Радует между тем не только количество книг и статей, не только множественность аспектов, затрагиваемых в этих книгах и статьях, но радует и то, что год от года возрастает и качество работ о поэзии Высоцкого. Так, вероятно, и должна развиваться та отрасль филологической науки, которая сосредоточена на каком-то одном гениальном персонаже истории культуры – каждый новый труд об этом персонаже поднимает нашу цивилизацию всё выше и выше в понимании наследия гения. Вместе с тем я не берусь судить, сложилась ли на данный момент полноценная научная отрасль под названием «высоцковедение» в той степени, в какой сложились, к примеру, пушкинстика или чеховедение. Да, пожалуй, и не в этом дело. Даже если высоковедения как отрасли пока не существует, это вовсе не отменяет того, что за десятилетия филологического изучения поэтического наследия Высоцкого сформировался круг учёных, для коих Высоцкий входит в число профессиональных приоритетов. Себя я, простите за нескромность, отношу к этому кругу. Впрочем, за те десять лет, что я имею честь заниматься поэзией Высоцкого, написано было мною не так уж и много, то есть к флагманам группы учёных, занимающихся Высоцким, я себя не отношу. Однако же я решился всё-таки обобщить то, что было сделано мною о Высоцком, в формате книги, которую и предлагаю сейчас вашему вниманию.

Сразу хочу предупредить, что книга эта не претендует на монографичность в строгом смысле хотя бы уже потому, что нет в ней какой-то магистральной проблемы, которая объединила бы главы в единую концепцию. Впрочем, не хочу называть эту книгу и сборником своих статей; не хочу этого делать уже потому, что для меня данная книга является всё же структурированным единством, подобным поэтическому циклу. Если уж продолжать эту аналогию, то в предлагаемой вашему вниманию книге главы, как и стихи в поэтическом цикле, могут быть прочитаны по отдельности, выборочно, однако могут быть восприняты и как не очень жёсткая, но всё же целостность, при которой каждый отдельный элемент воплощает какой-то один взгляд, тогда как все элементы в их заданной последовательности формируют систему взглядов. Это система моих исследовательских взглядов на различные аспекты художественного мира Владимира Высоцкого. Я старался, чтобы это были такие аспекты, которые позволят углубить понимание поэтического наследия Высоцкого как явления одновременно и уникального, и вписанного в русскую культуру новейшего времени.

На это работает структура книги. В начале речь идёт о специфике такого жанрового образования в песенном наследии Высоцкого, как диалогия. Вслед за этим большой раздел посвящается вариативности поэзии Высоцкого в нескольких различных ракурсах, включая «бумажные» публикации текстов песен, синтетический вариант одного из тех текстов, которые в наследии поэта сохранились только в «бумажном» виде, и влияние концертных контекстов и автомета-

паратекстов на формирование новых смыслов известных песен. Отдельный раздел направлен на сравнение поэтики Высоцкого и поэтики русского рока. В последней же главе я выхожу за пределы собственно поэзии и обращаюсь к проблеме «биографического мифа» Высоцкого, рассматривая соотношение этого мифа с мифом Московской Олимпиады 1980 г. Наконец, в заключении внимание читателей предлагаются наблюдения над воплощением образа Высоцкого в художественном кинематографе – в фильме «Дом Солнца».

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДИЛОГИИ В ПОЭЗИИ ВЫСОЦКОГО

В русской литературе с начала XX века лирика, традиционно бытующая в малых жанровых формах, стала по целому ряду причин тяготеть к циклизации, т.е. к жанровому укрупнению. Вместе с тем лирический цикл в течение XX века стал все больше стремиться к своего рода минимализации, в результате чего одним из ведущих жанровых образований в лирике стали так называемые «микроциклы» – дилогии и трилогии. Л.С. Яницкий отмечает, что «циклы, состоящие из двух или трех стихотворений, могут рассматриваться как особая форма стихотворного цикла», специфика коей, кроме прочего, определяется «относительно небольшим количеством стихотворений в микроцикле, которое обуславливает более тесный характер межтекстовых связей в пределах этого поэтического образования»¹. Эту мысль по-своему развивает Я.О. Глембоцкая, утверждая, что «цикл, состоящий из двух текстов, представляет собой минимальную модель циклизации. При этом контекст, создаваемый двумя текстами, оказывается более напряжённым, связи более тесными»². Таким образом, дилогия может быть рассмотрена, с одной стороны, с точки зрения законов существования лирического цикла вообще, с другой стороны, с учётом особенностей, характерных именно для микроциклов.

В песенном наследии В.С. Высоцкого микроцикл занимает важное место: достаточно назвать такие дилогии, как «Два письма», «Две песни об одном воздушном бое», «Честь шахматной короны», «Очи чёрные» или трилогию «Ошибка вышла», «Никакой ошибки», «История болезни». И исследователи поэзии Высоцкого неоднократно обращались к его микроциклам. Так, Н.М. Рудник рассмотрела эволюцию циклических образований, обозначив магистральный путь этой эволюции как путь от цикла-комедии к циклу-трагедии и, в конечном итоге, к циклу-трагифарсу³; А.В. Скобелев рассмотрел дилогию «Очи чёрные» через мотивы *дома* и *дороги*, показав, что в этом произведении инверсируется традиционный фольклорный сюжет⁴; С.А. Мансков, анализируя

¹ Яницкий Л.С. Стихотворный цикл: динамика художественной формы. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1998. С. 8.

² Глембоцкая Я.О. Творческая рефлексия в контексте художественной циклизации на материале русской поэзии XX века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1999. С. 11

³ См.: Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого. Курс, 1995.

⁴ См.: Скобелев А.В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. М., 1999.

ту же дилогию, обратил внимание на бинарную организацию художественного мира Высоцкого⁵. Все эти учёные так или иначе обращали внимание на такую циклообразующую связь, как изотопия, т.е. повтор в пределах цикла тех или иных лексем и, шире, тех или иных сем⁶. Вместе с тем, если подходить к дилогиям Высоцкого как к лирическим циклам, имеет смысл рассмотреть и прочие циклообразующие связи – заглавие, композицию, пространственно-временной континуум.

С другой стороны, дилогия в ряду прочих лирических циклов характеризуется оригинальными жанровыми особенностями, которые сводятся к двум типам: «...между парой текстов всегда возникают отношения диалога, иногда возникает внутренняя “полемика” между двумя текстами. Возможен и другой вариант: один текст может продолжать другой, и тогда возникает некий элемент нарративности»⁷ и «отношения между составляющими микроцикла могут складываться как взаимоотражение и цитирование»⁸.

Я попытаюсь, не претендуя на полноту, описать особенности циклообразования в дилогиях Высоцкого «Очи чёрные» и «Охота на волков» как с учётом некоторых универсальных циклообразующих связей, так и через оригинальные жанровые особенности, характерные только для микроциклов.

Заглавие в лирике носит факультативный характер, заглавие же лирического цикла (микроцикла в том числе) – элемент обязательный. Между тем дилогии Высоцкого озаглавлены далеко не всегда. Тем значительней на общем фоне те случаи, когда дилогии имеют заглавия. К этому типу относится микроцикл «Очи чёрные» («Погоня» и «Старый дом»). Очевидно, что заглавие микроцикла в данном случае является цитатой, подключающей к смыслу авторского текста внетекстовый ряд: тематику и проблематику популярного романса и, шире, романсовой культуры вообще, что позволяет говорить о лирическом субъекте как о носителе особого типа сознания, который может быть обозначен как массовый⁹. В этом случае весь микроцикл может быть проинтерпретирован как игровой текст, осмысливающий в русле кича стереотипы массовой культуры. Это, с одной стороны, позволяет подтвердить мысль Н.М. Рудник о том, что в поэзии Высоцкого «смещение трагедии и фарса нарастает в произведениях более позднего периода»¹⁰, с другой же стороны – противоречит ей, задавая лишь фарсовую ситуацию и редуцируя трагедию¹¹.

⁵ См.: Мансков С.А. «Грязь» и «очищение» в поэзии Владимира Высоцкого // *Studia Literaria Polono-Slavica* 4. Warszawa, 1999.

⁶ Ср.: «Существование сквозных мотивов в творчестве художника, таких, как дорога, дом, круговорот, оледенение, образы двойничества, судьбы, очистительной бани, охоты и т.д. определили основные циклообразующие связи его поэзии». (Рудник Н.М. Указ. соч. С. 136).

⁷ Глембоцкая Я.О. Указ. соч. С. 12.

⁸ Там же. С. 16.

⁹ Н.М. Рудник обозначает субъекта этой дилогии как «“загадочную русскую душу” с её постоянными атрибутами: буйной удалью и беспашапшностью, непременным штофом с вином, цыганским романсом, тройкой верных коней» (Рудник Н.М. Указ. соч. С. 40).

¹⁰ Рудник Н.М. Указ. соч. С. 201.

¹¹ В этой связи невольно вспоминается выполненное в похожем ключе великолепное исполнение «Моей цыганской» Иваном Охлобыстиным на концерте «XX лет без Высоцкого».

Заглавие дилогии актуализируется и в самом тексте – прямым цитированием романа в первой части, когда этот роман становится в некотором роде заклинанием в надежде на спасение, и своеобразной критикой этого цитирования в финале части второй, что может означать прозрение героя, понимающего ложность спасения от волков, ибо в мире людей царят волчьи законы, а бегству из этого мира подобные заклинания уже не помогут.

Что касается композиции этой дилогии, то она носит линейный характер и являет собой тот случай, когда один текст сюжетно продолжает другой. Вместе с тем структура текста во второй части явно усложняется за счёт введения диалога. Монологичность «Погони» предопределена природной бессловесностью потенциальных коммуникантов – волков и коней, тогда как появление людей в «Старом доме» указывает на возможность ответной реплики. Однако, как ни странно, диалог не только не способствует разрешению ситуации, но усиливает напряжение, обнажая кризисность этого мира. То есть композиция «Очей черных» строится по принципу усиления трагического начала, когда единственным выходом является бегство; и если в первой части это бегство от традиционных антагонистов человека – волков, то в части второй человек вынужден бежать уже из мира себе подобных, из мира людей. Причём «Погоня» завершается окончательной, казалось бы, редукцией значения заглавного мотива; счастливый финал песни абсолютно не предполагает сюжетного продолжения:

Я лошадам забитым, что не подвели,
Поклонился в копыта, до самой земли,
Сбросил с воза манатки, повел в поводу...
Спаси бог вас, лошадки, что целым иду!¹²

А «Старый дом», уже своим заглавием предполагающий редукцию движения, завершается тем не менее бегством героя и содержит лишь намёк на happy-end в грядущем:

И из смрада, где косо висят образа,
Я башку очертя гнал, забросивши кнут
Куда кони несли да глядели глаза,
И где люди живут, и – как люди живут (С. 464).

Через композицию трагизм усиливается и в дилогии «Охота на волков» (для удобства назову её так): хотя в финалах обеих песен герой-волк остаётся жив (что позволяет говорить об особом рода параллелизме в структуре каждой из частей – в обоих случаях герою удастся избежать гибели), финал первой части – спасение («Но остались ни с чем егеря!» – С. 562), финал второй – плен («Но – на татуированном кровью снегу // Тает роспись: мы больше не волки!» – С. 564).

Таким образом, очевидно, что в основу обеих дилогий положен единый композиционный принцип: счастливая завершённость первых частей оказывается не более чем профанацией. Усиление трагичности начальной ситуации вторых частей (инверсия архетипического значения мотива дома и инверсия

¹² *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 462. Далее ссылки даются на это издание с указанием страницы.

архетипического значения мотива охоты – появление вертолётов) полностью снимает возможность таких финалов, как в первых частях. Уже это указывает на происходящее в диалогиях приращение смыслов каждого из текстов, благодаря его попаданию в контекст, т.е. смысл отдельного стихотворения может не совпадать со смыслом, который обретается этим стихотворением в контексте диалогии. Самое же важное – это то, что порядок расположения частей в рассматриваемых диалогиях Высоцкого указывает на усиление трагизма, на фиктивность, а в конечном итоге – на невозможность счастливого исхода.

Усиление трагизма происходит и на уровне художественного пространства обеих диалогий. Во второй части «Охоты на волков» трагизм усиливается за счёт добавления к пространственным категориям первой части архетипической пары «верх–низ» и инверсии её архетипического значения. Мало того, что инициационный (если следовать логике мифа) финал первой части (волк, победив человека, прошёл обряд инициации, перешёл на более высокую ступень в своём статусе) редуцируется через эсхатологическую по своей сути инверсию архетипических значений пары «верх–низ» во второй; инициация, сменяющаяся эсхатологией, оказывается ложной или, по крайней мере, бесполезной.

В «Очи чёрные» мотивы, структурирующие пространство, тоже архетипичны, будь то дорога и дом¹³ или лес и дом¹⁴. В любом случае, мотив дома во второй части являет собой инверсию позитивного архетипа (дом–космос), тогда как в значении мотива леса в первой части актуализируется архетипическая тема «лес как враждебное человеку пространство»¹⁵:

Лес стеной впереди – не пускает стена, –

<...>

Где просвет, где прогал – не видать ни рожна!

Колют иглы меня, до костей достают (С. 461).

Такой лес должен принести герою смерть:

Ведь погибель пришла, а бежать – не суметь, –

Из колоды моей утащили туза,

Да такого туза, без которого – смерть! (С. 462)

Однако герой, вопреки логике архетипа, спасается: при помощи коней он преодолевает архетипически негативный для него лес и выходит на дорогу. Но всё это происходит лишь для того, чтобы во второй части инверсии подверглось архетипически позитивное значение мотива дома:

В дом заходишь как

Все равно в кабак (С. 463) и т.д.

Таким образом, в обеих частях диалогии ключевые пространственные мотивы соотносятся с категорией хаоса и враждебны человеку, что определяет трагизм мира вообще. Но если в первой части трагизм определён изначально архетипической заданностью мотива леса (к тому же эта заданность разрушает-

¹³ Эти мотивы отмечает в диалогии Н.М. Рудник.

¹⁴ Полемизируя с Рудник, на эти мотивы обращает внимание А.В. Скобелев: «...сюжет по доминирующим пространственным мотивам должен быть определён как *лес* и *дом* (а не как *дорога* и *дом*)» (Скобелев А.В. Указ. соч. С. 109).

¹⁵ Подробнее об архетипических значениях этих мотивов см. мою работу «Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте». Тверь, 2001.

ся через мотив спасения), то во второй части трагизм усиливается за счёт инверсии традиционно позитивного архетипа дома¹⁶.

Итак, если подходить к мотивам как к **изотопическим** единицам, усиление трагизма от первой части ко второй можно наблюдать и в повторяющихся в пределах диалогии лексемах. Особенно заметно это в «Охоте на волков». В рефренах и первой, и второй песен присутствуют одни и те же лексемы «волки», «псы», «кровь», «снег». Однако в разных контекстах одни и те же лексемы наполняются различной семантикой: если в первой части эти лексемы призваны воссоздать общую картину охоты с точки зрения стороннего наблюдателя¹⁷ («Идёт охота на волков, идёт охота – // На серых хищников, матерых и щенков! // Кричат загонщики, и лают псы до рвоты, Кровь на снегу – и пятна красные флажков» – С. 562), то в части второй эти же лексемы воплощают в четырёх строках текста целостную картину мира волка, готового сражаться до конца, но осознающего невозможность победы в неравном бою и, как следствие, отказывающегося от своего гордого имени:

Улыбнёмся же волчьей ухмылкой врагу –
Псам ещё не намылены холки!
Но – на татуированном кровью снегу
Наша роспись: мы больше не волки! (С. 563)

В разных частях диалогии «Очи чёрные» некоторые лексемы тоже повторяются. Например, лексема «враги» в первой части расположена рядом с лексемой «друзья» («Выносите, друзья, выносите, враги!» – С. 462), и обе они относятся к коням, которые в конечном итоге спасают героя. Во второй же части слово «враг» относится к людям, которые, казалось бы, если учитывать архетипическую семантику мотива дома, как раз и должны быть друзьями, но в доме «Каждый третий – враг» (С. 463). То есть в первой части брошенное в сердцах коням «враги» не только расположено в одном ряду со словом «друзья», но и редуцируется мотивом спасения; во второй всё наоборот: потенциально возможное в доме, населённом людьми, слово «друзья» отсутствует в тексте, зато люди в доме именуется врагами. Таким образом, одна и та же лексема в разных частях диалогии обладает различной семантикой.

То же самое можно сказать и о повторе однокоренных слов. Слово «дурак» в первой части встречается в реплике, брошенной в сердцах самому себе («Вот же пьяный дурак, вот же налил глаза!» – С. 462), и являет знак того, что герой вину за происходящее целиком берёт на себя. Во второй части слово «придурок» относится к одному из хозяев дома и выражает отношение героя к тому месту, в которое он попал: «И припадочный малый – придурок и вор – // Мне тайком из-под скатерти нож показал» (С. 463).

¹⁶ Что касается художественного времени, то оно в обеих диалогиях является настоящим и помогает воспроизвести события в тот момент, когда эти события происходят с героем.

¹⁷ О точках зрения в этой песне см.: *Колченкова Е.Г.* Архетипический мотив волка в Охоте на волков» В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. М., 1999.

Таким образом, повторение лексем в частях дилогий указывает на связь частей друг с другом, а различие в семантических оттенках одних и тех же лексем в разных частях – на противопоставленность частей.

Итак, наблюдения показывают, что в двух рассмотренных дилогиях «работают» универсальные связи, характерные для лирических циклов вообще. Именно они определяют такую важную особенность поэзии Высоцкого, как усиление трагизма по мере творческой эволюции.

Теперь перейдём к рассмотрению оригинальных «диалогических» черт микроциклов Высоцкого. Это, прежде всего, диалогическая структура дилогии. Н.М. Рудник отметила, что в дилогии «Песня автозавистника» и «Песня автомобилиста» «стихотворения противопоставлены друг другу тематически и композиционно, хотя между ними и существует тесная взаимосвязь»¹⁸, в «Очи чёрные» «мотивы дороги и дома тесно связаны между собой и одновременно анти-тетичны»¹⁹. Подобная диалогичность характерна и для других дилогий Высоцкого. И в «Очи чёрные», и в «Охоте на волков» диалог между частями актуализируется на уровне универсальных циклообразующих связей. Напомню, что в обеих дилогиях счастливые финалы первых частей редуцируются усилением трагизма и невозможностью happy-end'a во вторых частях. Если первые части строятся по «сказочной» модели: опасность и спасение от неё, то вторые части вступают в этом плане с первыми в диалог: здесь осуществляется развитие мысли о профанности сказочного happy-end'a, происходит редукция семантики сказочной модели трагизмом реальности, ставшей кошмаром (с неба стреляют вертолеты, в доме живут одичавшие люди).

Диалог актуализируется и в принципиальном нетождестве точек зрения субъектов речи в первой и второй частях каждой дилогии (хотя в обеих частях и той, и другой главным субъектом речи является один и тот же персонаж). В первой части «Охоты на волков» основной субъект речи – **сильный** волк, проходящий обряд инициации, во второй – **слабый** волк, сравниваемый с собакой. Похожая ситуация и в дилогии «Очи чёрные»: субъект речи первой части, попавший в страшную, но тем не менее понятную ситуацию, знает, как ему поступать, и погоняет коней, надеясь на судьбу, а в «Старом доме» субъект речи не только не понимает того, что происходит (следствием этого непонимания становятся ответные реплики обитателей дома, разъясняющие герою происходящее), но и единственным выходом из сложившейся ситуации видит бегство – уже не на дорогу, а куда угодно («Куда кони несли да глядели глаза» – С. 464).

Вторая особенность дилогии как жанрового образования – «взаимоотражение» и автоцитирование – тоже актуальна для дилогий Высоцкого. Показательно, что, полемизируя с Н.М. Рудник, А.В. Скобелев видит смысл двухчастной структуры «Очи чёрные» в «уподоблении (а не противопоставлении) обеих частей друг другу, что, в конечном итоге, полностью соответствует общей концепции *жизни и смерти, той и этой* частей света в поэтической системе

¹⁸ Рудник Н.М. Указ. соч. С. 159.

¹⁹ Там же. С. 39.

В. Высоцкого»²⁰. Замечу, что это суждение отнюдь не противоречит сентенции о диалогичности этой дилогии, а лишь убеждает в мысли, что диалог и уподобление в пределах дилогии как жанрового образования вполне могут сосуществовать и взаимно обуславливать друг друга, причём в такой обусловленности будут заложены смыслы того или иного произведения. В дилогии «Очи чёрные» вторая часть не только влияет на смыслы первой части, но и логически продолжает её, развивает эти смыслы за счёт усиления трагизма ситуации, изменения семантики художественного пространства, трансформации семантики некоторых лексем из первой части.

«Охота на волков» также строится на диалоге частей, хотя вместе с тем части этой дилогии уподоблены друг другу по логике развития сюжета и тождества ситуации (охота). Более того, вторая часть логически продолжает первую в плане хода действия: спасшийся от егерея волк в следующий раз уже не может спастись, поскольку охотники изменили правила игры, точнее – стали играть без правил.

Для обеих дилогий характерно и автоцитирование. В «Очах чёрных» это повторение в обеих частях заглавного словосочетания; в «Охоте на волков» – очевидное сходство рефренов обеих частей.

Из этих наблюдений видно, что рассмотренные дилогии Высоцкого строятся по всем правилам построения микроциклов: структурными признаками и «Очей чёрных», и «Охоты на волков» являются как диалог частей, так и их «взаимоотражение».

Таким образом, можно заключить, что дилогии в поэзии Высоцкого обладают как характерными признаками лирического цикла вообще, так и признаками, присущими именно микроциклам. Следовательно, рассмотрение этих жанровых образований в творчестве поэта должно вестись с учётом как первого, так и второго критериев, что позволит увидеть (либо формально доказать) скрытые при иных подходах смыслы.

ВАРИАТИВНОСТЬ ПОЭЗИИ ВЫСОЦКОГО

Не так давно мне довелось сделать работу о специфике вариативности русской рок-поэзии²¹. На основании этой работы я заключил, что принципиальное отличие вариативности поэзии Высоцкого от вариативности рок-поэзии во многом определяется спецификой формы, в которой сохранилось наследие поэта. Так, издатели, готовя к публикации это наследие, подчеркнули условность деления публикуемых текстов на стихи (тексты, не зафиксированные на авторских фонограммах) и песни (тексты, дошедшие до нас в магнитной записи). Такая условность связана с тем, что «Высоцкий творил, рассчитывая именно на слушателя, а не на читателя своих произведений, и вследствие этого его рукописи в подавляющем большинстве случаев автокоммуникативны»²². Но

²⁰ Скобелев А.В. Указ. соч. С. 109–110.

²¹ См. главу «Вариативность» в моей книге Русская рок-поэзия: текст и контекст. М., 2010. С. 137–192.

²² Комментарий // Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 585.

именно такая специфика – деление на «бумажное» и «звучащее» – позволяет обозначить, в числе прочего, два пути порождения вариантов в поэзии Высоцкого, на каждом из которых остановимся подробнее.

ПЕЧАТНЫЕ ВАРИАНТЫ ПЕСЕН В. ВЫСОЦКОГО

Первый путь порождения вариантов в поэзии Высоцкого – это вычленение из синтетического текста вербальной подсистемы, её «бумагизация» и, как результат нового способа бытования, порождение нового варианта²³. Такой путь может быть инициирован как самим автором, так и публикаторами, но в обоих случаях синтетический текст и при создании «бумажной» версии, и при её рецепции носит, на первый взгляд, характер инварианта относительно этой «бумажной» версии. Вместе с тем для углубления понимания этого процесса уместно вновь сослаться на текстологов Высоцкого: «В авторских рукописях этот текст находил отражение лишь тогда, когда на позднем этапе существования текста автору необходима была его фиксация на бумаге: подготовка рукописи для публикации (таких попыток известно несколько) либо подготовка к записи песен на пластинку и т.п.»²⁴. Таким образом, с одинаковой долей уверенности можно говорить и о первичности звучащего текста, и о первичности текста «бумажного», но важно не то, какой текст «каноничней». Важно, что и «бумажный», и звучащий варианты обладают подчас автономными друг от друга смыслами, хотя и являют собой варианты одного произведения.

Здесь уместно указать, что при «бумагизации» любого, пожалуй, звучащего текста важную смыслообразующую роль, помимо прочего, применительно к новому варианту начинает выполнять контекст. Так, если рассматривать, к примеру, публикацию подборки Высоцкого в альманахе «Метрополь», то таких контекстов, порождающих смыслы, оказывается, по меньшей мере, два: во-первых, контекст создают сами тексты, выбранные автором для публикации и расположенные в определенном порядке (правда, стоит отметить, что доля авторского участия в подготовке подборки – вещь, нуждающаяся в уточнении: «Готовить подборку ему было как-то недосуг, дал им самиздатскую книжку, подаренную одним коллекционером, а там взяли за дело круто, потом при-

²³ Укажу здесь на своего рода историческую эволюцию, отмеченную Х. Пфандлем относительно восприятия песен Высоцкого, воспроизведённых на бумаге: «В 80-е же годы поклонники и начинающие исследователи, в том числе и автор этих строк, пытались всеми силами доказать, что Высоцкий – поэт, стихи которого не уступают поэзии, предназначенной для чтения. Но вскоре выяснилось, что как раз те тексты, которые в виде песен составляли несомненные шедевры (“Охота на волков”, “Две судьбы”, “Диалог у телевизора” – назовем три совершенно разные по характеру песни), либо совершенно не воспринимались как “просто” стихи, даже если читающий в уме воспроизводил уникальный голос и неповторимую манеру исполнения великого барда, либо теряли на бумаге большую долю той смысловой нагрузки, которая присуща этим произведениям в их нормальном функционировании в качестве песен автора-композитора-исполнителя» (Пфандль Х. [Рец. на:] Владимир Высоцкий и русский рок // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 2002. Вып. VI. С. 366). Согласившись с австрийским учёным, отмечу всё же, что тексты песен, перенесённые на бумагу, не только утрачивают важные смыслы, но и, как бы в компенсацию, приобретают смыслы новые.

²⁴ Комментарий // *Высоцкий В.С.* Указ. соч. Т. 1. С. 587–588.

гласили посмотреть, что получается <...> ...как это часто бывает, под его <Высоцкого. – Ю.Д.> именем проникла пара фольклорных текстов. Быстренько переработали, переклеили, теперь там “всё своё”²⁵); во-вторых, сама подборка оказывается элементом более крупного контекста – всего альманаха.

Рассмотрим эту подборку подробнее. Начнём с того, что публикация в «Метрополе» озаглавлена «Стихи и песни». Чтобы убедиться в концептуальности этого заглавия, достаточно сравнить его с заглавиями других поэтических подборок «Метрополя». Так, подборки Рейна, Лиснянской, Липкина, Вознесенского, Кублановского озаглавлены как «Стихи», а подборка Юза Алешковского – «Три песни». Не имеет общего заглавия лишь подборка Сапгира. Таким образом, в контексте других подборок подборка Высоцкого – единственная, претендующая на охват сразу двух граней поэтического творчества: собственно стихотворного и песенного, что выражает и сущность наследия поэта, которая была взята за основу публикаторами двухтомника Высоцкого. Но вот опубликованные в «Метрополе» тексты ни в одном случае не являются стихами в строгом смысле, т.е. все они известны в авторском исполнении под гитару. Однако введение в заглавие подборки слова «стихи» тем не менее вполне обоснованно – сам факт «бумажной» публикации текстов песен предполагает их перекодировку: вычленяется вербальная подсистема, которая таким образом становится самостоятельным стихотворным (в узком смысле) текстом. И уже этот текст начинает самостоятельную жизнь. Конечно, он восходит к синтетическому инварианту, но это не отменяет его автономности и даже последующего функционирования в качестве инварианта для создания вариантов уже не авторских. В качестве примера приведем публикацию песен Галича в виде книги «Поколение обречённых» (Франкфурт-на-Майне, 1972, переиздание 1974) и «последствия» этой публикации²⁶: «...бытующая версия о том, что Галич сам передал рукопись своей книги “Поколение обречённых” на Запад для издания не совсем верна <...>. Анализ исправлений, внесённых в переиздание сборника “Поколение обречённых”, осуществлённое в 1974 году, показывает, что оно также делалось без участия автора»²⁷. А.Е. Крылов выделяет три источника этой книги Галича: «...во-первых, расшифровки фонограмм, сделанные третьими лицами <...>. Во-вторых, перепечатки (первые?.. четвертые?..) самиздатовских авторских сборников, включающие и опечатки машинисток. И, в-третьих, действительно исходящие от автора тексты зимы 1971–1972 годов; но в основе своей это тоже не окончательные редакции»²⁸. Однако, несмотря на это, именно книги «Поколение обречённых» стали источниками для ряда позднейших изданий поэзии Галича: «Так стихи Галича перепечатываются из книги в книгу по случайным публикациям – иногда, как видим, вообще с ошибками, а иногда –

²⁵ Новиков В.И. Высоцкий. М., 2002. С. 305–306.

²⁶ Благодарю за указание на этот пример Владимира Борисовича Альтшуллера.

²⁷ Крылов А.Е. Как это всё было на самом деле // Вопросы литературы. 1999. Вып. 6. С. 280, 281. Ср. более категоричное: «...составление и редактирование сборника “Поколение обречённых”, считавшегося прижизненным и потому авторитетным, проходили без его <Галича. – Ю.Д.> участия» (Крылов А.Е. Галич – «соавтор». М., 2001. С. 15).

²⁸ Там же. С. 285–286.

по первым редакциям»²⁹. Не исключаю и возможности того, что песни Галича по франкфуртским сборникам могли где-то кем-то исполняться, как по песенникам.

Схожая ситуация наблюдается и в современном фольклоре. Сравним высказывание А.Ф. Белоусова о бытовании так называемых «саdistских стишков», активно издаваемых в 1990-е гг.: «Отныне распространение этих текстов не ограничивается одной лишь устной передачей при непосредственном общении между людьми. Определённую и всё более существенную роль в жизни фольклорного жанра начинает играть письменность»³⁰.

Теперь посмотрим на особенности состава подборки Высоцкого в «Метрополе». Прежде всего, это принципиальная установка подборки на многоплановость по самым разным уровням: выбраны тексты разных лет (т.е. представлены все, имеющиеся на тот момент, этапы творчества), тексты разных «жанров» и разных «тем» (стилизации под «дворовые» песни, ролевая лирика, сказки, пародия, песня из спортивного «цикла», философская и любовная лирика и т.д.). В результате перед читателем подборки возникает целостная картина поэзии Высоцкого, своего рода срез, в котором представлено творчество поэта во всем многообразии, каждый текст актуализирует ту или иную грань, а все тексты вместе составляют систему, аналогичную подборкам типа «избранное». И в этом применительно к поэзии Высоцкого есть глубинный резон – укажем на относительно давнее наблюдение А.В. Скобелева и С.М. Шаулова: «На поверхностный взгляд, поэзия Высоцкого должна сопротивляться попыткам выделить в ней черты какого-либо единства: она подчёркнуто многожанровая, многоголоса, многолика, что было следствием игрового сознания, глубоко присущего поэту и сопрягавшего лирический и драматический типы творчества. Но все это вовсе не отменяет действия центростремительных сил, делающих совокупность текстов, Высоцким созданных, единой и органичной поэтической системой»³¹. И подборка в «Метрополе» формирует представление о поэзии Высоцкого вообще у определённой референтной группы – читателей альманаха. В результате созданы варианты известных песен, которые теперь бытуют на равных правах с прочими вариантами, в том числе – синтетическими авторскими. То есть, по крайней мере, в планах бытования и рецепции, тексты, опубликованные в «Метрополе», именно и в строгом смысле – самостоятельные варианты, но в той же степени – варианты в системе с вариантами чисто песенными.

В связи с этим обращу внимание на определённую установку некоторых текстов подборки в «Метрополе» на несамостоятельность. Так, припевы в «Лукоморья больше нет» и «Охоте на волков» даны полностью только после первого куплета, а далее в «Лукоморье...» припев, начиная со второго раза, обозначается только первой строкой, после чего следует ряд точек:

Ты уймись, уймись, тоска

²⁹ Там же. С. 286.

³⁰ Белоусов А.Ф. «Саdistские стишки» // Русский школьный фольклор. М., 1998. С. 551.

³¹ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. Уфа, 2001. С. 66.

А в «Охоте...» – двумя строками и тоже точками на третьей строке:

Идёт охота на волков, идёт охота!
На серых хищников, матерых и щенков!

Однако в обоих случаях последние припевы, как и первые, приводятся полностью, причем в «Лукоморье» за счёт полного текста припева после последнего куплета актуализируется этого последнего припева оригинальность:

Первый припев

Ты уймись, уймись, тоска,
У меня в груди!
Это только присказка,
Сказка впереди!

Последний припев

Ты уймись, уймись, тоска,
Душу мне не рань!
Раз уж это присказка, –
Значит, сказка – дрянь!

В то же время многие тексты публикуются полностью, хотя в таком виде их песенное исполнение не было распространено – эти песни исполнялись автором в сокращённых версиях («О сентиментальном боксере», «На смерть Шукшина», «Диалог»). Некоторые припевы графически повторяются из раза в раз («На нейтральной полосе»). Такая неодноплановость публикации тоже указывает на своеобразии предложенного варианта – целостного контекста «Стихи и песни», опубликованного в альманахе.

Кроме того, значимой оказывается строчная и строфическая сегментация публикуемых в «Метрополе» стихотворений Высоцкого. Такая сегментация, учитывая звучащую природу инвариантов этих текстов, может служить выразителем сегментации интонационной (например, межстрофные пробелы, разделяющие реплики Вани и Зины в «Диалоге» и др.), а может просто быть визуальным знаком того, что перед нами именно стихи, внешне оформленные по законам публикации стихотворных произведений в литературе.

Другой аспект порождения варианта контекстом – включение подборки Высоцкого в целостное единство альманаха «Метрополь». Я уже указывал на контекстуальность заглавия подборки относительно других заглавий поэтических подборок альманаха. Кроме этого, можно говорить о самых разных типах связей между текстами разных авторов в «Метрополе» – это тема отдельной работы; я же ограничусь указанием на один очевидный смысл: всех авторов альманаха объединяет своего рода «недовключенность» в советскую официальную литературу, несоответствие публикуемых текстов официальной линии. В строгом смысле, среди авторов нет диссидентов в чистом виде, все авторы – вполне «легальны»; но это далеко не представители социалистического реализма в его наиболее одиозном изводе. То есть парадигма авторов альманаха может быть обозначена как «легальное диссидентство» или как «нелегальный официоз». В такую парадигму вписывается Высоцкий. «Серединное» положение поэта в актуальной для того времени культуре – ещё одна грань смысла, порождённая опубликованной подборкой.

³² Цитаты из подборки в «Метрополе» даются по: Литературный альманах «Метрополь». М., 1991.

И каждый «бумажный» вариант в совокупности со звучащим вариантом и составляет произведение, которое, будучи таким образом контекстом, тоже функционирует в системе контекстов.

Наконец, описанный способ порождения варианта, будучи явлением посткреативизма, не ограничивается только «авторской волей». Уже альманах «Метрополь» позволяет говорить о полиавторской природе каждой публикации, ведь приглашение автора, определение его места в альманахе, наконец, желание видеть или не видеть те или иные тексты – это прерогатива составителей.

Полиавторское начало ещё более усиливается при подготовке публикаций вне авторского участия: после смерти Высоцкого включение его текстов в разного рода антологии, выбор самих текстов и их вариантов уже полностью оказываются на совести составителя, который неизбежно становится соавтором публикуемого варианта со всеми его новыми смыслами. Касается это не только антологии, куда стихи Высоцкого включаются на правах составных частей, но и отдельных книг поэта.

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ СТИХОВ В. ВЫСОЦКОГО

Другой путь формирования нового варианта применительно к наследию Высоцкого – путь противонаправленный вышеописанному: создание на основе вербального письменного текста текста синтетического. Технически этот путь вполне осуществим в руках автора: создаётся письменный текст, потом к нему сочиняется музыка, затем песня исполняется автором. Однако нас будет интересовать иной способ порождения варианта. Способ, близкий к тому, что был описан в финале предыдущего параграфа, но отличающийся по важному критерию: «новый автор» создаёт музыку к «чужому» тексту, а потом сам исполняет песню – *свою* песню на *письменные* стихи автора-предшественника, который, в свою очередь, больше известен как исполнитель *своих* песен. Здесь, на первый взгляд, инвариантом должен быть «бумажный» текст, а текст синтетический – вариантом относительно «бумажного» и при создании песни, и при её рецепции. Примеры такого обращения к наследию Высоцкого находим на альбоме «Странные скачки» – это песни «Я дышал синевой...» (группа «Алиса») и «Если б я был физически слабым...» (группа «СерьГа») ³³.

Обе песни возникли на альбоме по сходным обстоятельствам: и Кинчев, и Галанин взяли тексты из второго тома «Сочинений» Высоцкого, т.е. взяли те стихи, которые не пелись автором. Вот что сказал по этому поводу Кинчев в интервью С. Рязанову:

«**К. Кинчев:** Было предложение от Шевчука. Я не дерзнул петь песни Высоцкого, я лучше, чем Владимир Семенович, никогда не спою, он обладает таким

³³ О.А. Горбачев пишет: «Отметим, что в альбоме представлены не только песни, которые исполнялись В.С. Высоцким, но и собственно стихи – “Я дышал синевой...” и “Если б я был физически слабым...”», исполненные группами “Алиса” и “Серьга” соответственно» (*Горбачев О.А.* Как сделаны «Странные скачки» // Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001. С. 99).

мощнейшим набором обертонов!.. Поэтому мне, в общем-то, и не понравился весь альбом, то есть перепевать Высоцкого – это гиблое дело, на мой взгляд. А сделать своё показалось интересным, нашел стихи, которые прочувствовал...

С. Рязанов: Лично мне эта песня “Ямщик” больше всего понравилась.

К. Кинчев: Спасибо. Я покажусь нескромным, но мне тоже наше исполнение одним из удачных кажется.

С. Рязанов: В ней Вы чуть-чуть отходите от оригинального текста. Это случайность или намеренность?

К. Кинчев: Да, одно слово изменено... Это случайность. Надо, конечно, было не полениться, взять книгу, переписать текст, а я понадеялся на свою память и вот чуть-чуть изменил... Но суть-то от этого, я думаю, не поменялась...

С. Рязанов: У группы «СерьГа», кстати, тоже своя музыка...

К. Кинчев: Там так получилось: я подсказал Галанину эту книгу – двухтомник Высоцкого: первый том – песни, второй – стихи. И он пошёл по моему пути. И мило получилось: он взял такую песенку, близкую себе – она простая и без претензии, так скажем»³⁴.

Смысл этих вариантов создается за счёт корреляции вербальных текстов (Высоцкого) с музыкой и исполнением (Кинчева и Галанина). И такого рода «соавторство» – явление в культуре отнюдь не оригинальное, а довольно частотное и уже вполне описанное; приведём несколько высказываний обобщающего свойства из статьи С.В. Свиридова о синтетическом тексте: «...“новый вариант, равноправный относительно всех предыдущих”, может существовать только как экспликация инварианта, который стадийно предшествует вариантам, является условием их порождения; чтобы возник хоть один вариант, инвариант должен быть уже создан, готов»; «В рок-искусстве и АП <авторской песне – Ю.Д.> статичным компонентом выступает вербальный текст, а подвижные компоненты располагаются в музыкальном и пластическом рядах»; «Подходя к рок-песне как к синтетическому тексту, нельзя игнорировать роль музыканта как соавтора этого текста и, шире, вообще феномен коллективного авторства. Для вопроса об авторстве (соавторстве) определяющим является *единство / сложность субъекта в тексте, характер выражаемых смыслов*»³⁵. Между тем «Стихотворения Высоцкого в том виде, в каком они дошли до нас (а это лишь авторские рукописи и незначительное количество авторизованных списков), только с большой долей приближения можно считать законченными»³⁶. Тогда получается, что в случае с песнями Кинчева и Галанина «бумажный» текст не «инвариант» к «варианту» «Алисы» или «СерьГи», а лишь вербальная составляющая синтетической структуры; сам вербальный текст в этом случае перестаёт быть статичным компонентом, а тоже может варьироваться: не только «Большой Карет-

³⁴ Фрагменты интервью Сергея Рязанова с Константином Кинчевым 12.10.2000 // Владимир Высоцкий и русский рок. С. 81–82.

³⁵ См.: Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст 7. Тверь, 2003. С. 23, 27, 43–44.

³⁶ Комментарии // Высоцкий В.С. Указ. соч. Т. 2. С. 491.

ный» «Текиллы», где слова Высоцкого существенно изменены³⁷, или оговорка Кинчева в «Я дышал синевой...» указывают на вариативность, подвижность вербальной части, но и сам переход словесной системы из письменной сферы в устную становится гарантом вариативности; наконец, проблема соавтора перерастает в проблему «нового автора». Каждый из этих аспектов, конечно же, нуждается в изучении.

Я же остановлюсь на проблеме, уже обозначенной применительно к подборке Высоцкого в альманахе «Метрополь». Относительно песен Кинчева и Галанина на стихи Высоцкого в качестве смыслообразующих тоже могут выступать контексты. Это, прежде всего, альбомный контекст – все прочие песни, исполненные на альбоме «Странные скачки», вступают в смыслопорождающие отношения друг с другом, создавая систему, близкую к циклу в лирике. В результате в альбоме даётся система точек зрения разных исполнителей через разные песни Высоцкого. Таким образом актуализируются многоплановость наследия Высоцкого и многоплановость рока.

Другой контекст – остальное творчество исполнителя той или иной песни Высоцкого на «Странных скачках». «Чужая» вербальная составляющая может быть соотнесена с вербальными составляющими оригинальных песен Кинчева или Галанина, т.е. рассмотрена как элемент художественного мира «нового автора» на самых разных уровнях взаимодействия «чужого» текста и «своего» контекста: например, на уровне мотивной структуры. Рассмотрим стихотворение «Я дышал синевой...» в контексте оригинальных песен Кинчева. Приведём текст Высоцкого целиком:

Я дышал синевой,
Белый пар выдыхал, –
Он летел, становясь облаками.
Снег скрипел подо мной –
Поскрипев, затихал, –
А сугробы прилечь завлекали.

И звенела тоска, что в безрадостной песне поётся:
Как ямщик замерзал в той глухой незнакомой степи, –
Усыпив, ямщика заморозило жёлтое солнце,
И никто не сказал: шевелись, подымайся, не спи!

Всё стоит на Руси
До макушек в снегу.
Полз, катился, чтоб не провалиться, –
Сохрани и спаси,
Дай веселья в пургу,
Дай не лечь, не уснуть, не забыться!

³⁷ «...“Tequilajazzz” взяли очень известную песню, но текст этой песни для “Текиллы” оказался не важен: исполняется только первая строфа “Большого Каретного”, да и та значительно изменена, что, впрочем, не лишает композицию целостности и органичности» (Горбачев О.А. Указ. соч. С. 99).

Тот ямщик-чудодей бросил кнут и – куда ему деться! –
Помянул он Христа, опалев от заснеженных верст...
Он, хлеща лошадей, мог бы этим немного согреться, –
Ну а он в доброте их жалел и не бил – и замерз.

Отражение своё
Увидал в полынье –
И взяла меня оторопь: в пору б
Оборвать житиё –
Я по грудь во вранье,
Да и сам-то я кто, – надо в прорубь!

Вьюги стонут, поют, – кто же выстоит, выдержит стужу!
В прорубь надо да в омут, – но сам, а не руки сложа,
Пар валит изо рта – эх душа моя рвется наружу, –
Выйдет вся – схороните, зарежусь – снимите с ножа!

Снег кружит над землёй,
Над страной моей, –
Мягко стелет, в запой зазывает.
Ах, ямщик удалой –
Пьёт и хлещет коней!
А непьяный ямщик – замерзает³⁸.

В этом тексте важным элементом оказывается *зима*, выраженная в системе лексем *синева*, *белый пар*, *снег*, *сугробы*, *заморозило*, *пурга*, *согреться*, *замерз*, *прорубь*, *вьюги*, *стужа*... В оригинальном творчестве Кинчева лексемы, соотносимые с зимой, довольно частотны и обслуживают достаточно широкое смысловое поле – от реализации любовной тематики:

Если выпадет снег, ты ляжешь чуть раньше меня³⁹
(«Ко мне»);

Нам не нужен попугачик,
Хрупкий фарфор твоих рук ловит волны машин,
Там, где рождаются тучи,
Кто-то шлёт нам привет от снежных вершин.
(С. 228. «Бархатный сезон»)

до компонента внешнего страшного мира:

И ночь лупила в стекло залпами снега...
(С. 104. «Солнце встает»)

и метафоры наркотического опьянения:

Зелья чад коромыслом
Унёс с собой,
Запорошены мысли
Винта пургой.
(С. 99. «Белая невеста»)

Однако чаще «зимние лексемы» выступают в менее радикальной семантике. Так, *зима*, часто уже уходящая, соотносится с долгожданной весной:

Лысые поляны, да топи в лесах,

³⁸ *Высоцкий В.С.* Указ. соч. Т. 2. С. 121–122.

³⁹ *Кинчев К.Е.* Солнцеворот: Стихотворения, песни, статьи, интервью. М., 2001. С. 58. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Это пляшет по пням весна.
Хей, лихоманка вьюга-пурга,
Что, взяла? Ха! На-ка, выкуси-ка!

<...>

Дрянь твоё дело дедушка снег,
Почернел, да скукожился.

(С. 88. «Жар бог шуга»);

Выпустить в зарю созвездий блики,
Перепутать времени ход.
Отогреть дыханием лесной земляники
В зиму занесённый народ.

<...>

По дороге выплеснуть в снег разливы лета,
Птицами февраль оживить.

(С. 255. «Ветер»);

Снег летит,
кружит время метель,
Над землёй –
белая канитель.

По весне
ливни ринутся в бой,

С ними я,
возвращаюсь домой.

(С. 269. «Веретено»);

А к утру выпадет снег
и закружит день,
Отпоёт вьюга-гроза
по сугробам лет,
И из гнёзд пасынка звёзд
позовёт метель,
От земли имя принять,
да зажечь к весне рассвет.

(С. 346. «Пасынок звезд»);

И пойти по земле,
как весною вода,
Паче снега гореть –
белого...

(С. 398. «Званье»).

Кроме того, «зимние лексемы» в поэзии Кинчева становятся элементами пространства многогранного мира, в котором находится субъект и который представляет из себя синтез противоположностей:

Ну, а там внизу тает снег.

(С. 61. «Лунный вальс»);

Жил летним дождем,
Снегом кружил дома...

(С. 62. «Я шел, загорался и гас...»);

А вокруг снег лежит, будто кто-то накрыл
Землю белым искрящимся плодом.

(С. 72. «За окном ни души, переулочок молчит...»);

Моя река – лёд.

(С. 141. «Компромисс»);

Духа не хватало,
Больно ноша у души
тяжела была.
Отлетала в свистопляс,
воротиться не успела,
Спохватилась горевать,
как зарыли в снег,
Рассекала от винта,
распрягала блудом тело...

(С. 339. «Душа»).

В песнях «Пляс Сибири» и «Душа» «зимняя лексика» может выступать как знак широты русской души. «Зимняя лексика» может быть и знаком всего славянского мира в его загадочной непредсказуемости:

След оленя лижет мороз,
Гонит добычу весь день,
Но стужу держит в узде
Дым деревень.
Намела сугробов пурга –
Дочь белозубой зимы.
Здесь в окаёме снегов выросли мы.

(С. 342. «Небо славян»).

В этой песне, построенной на цитатах из Башлачёвских песен «Зимняя сказка», «Тесто», «Егоркина былина», «Посошок», появляется своеобразный трагизм, задаваемый как раз «зимней лексикой». Наиболее же явно трагизм эксплицируется в двух песнях Кинчева, непосредственно посвященных Башлачёву, – «Шабаш» и «Шабаш 2»:

Да белые снега сверкали кровью
Солнцеприношенья.

<...>

Да чавкала
зима-блокадница...

(С. 334. «Шабаш»);

Снег на лунном поле,
Заметал следы

<...>

Небом кружила снежная дочь

<...>

Да у берез в мороз просили молока

<...>

Вьюга затянет жаркую рану белым рубцом

<...>

Время покажет, кто чего стоил в этой пурге.

(С. 106–107. «Шабаш 2»).

Трагизм в песнях Кинчева с «зимними лексемами» оказывается близок к трагизму стихотворения Высоцкого «Я дышал синевой...», где «зимние лексемы» воплощают темы, связанные со смертью, самоубийством, проецируются, как порой и у Кинчева, на Россию, Русь; в целом же в системе оригинальных песен Кинчева с песней на стихи Высоцкого реализуется семантика *страшного мира*. Стихотворение Высоцкого в итоге стало частью художественного мира Кинчева. Отметим в этой связи важный момент: в художественном мире Кин-

чева фигуры Высоцкого и Башлачёва оказались взаимосвязаны: обоим поэтам Кинчев воздаёт дань памяти, причём дань памяти Высоцкому воздаётся исполнением собственной песни на стихи умершего поэта, но текст этой песни вступает на уровне, например, лексики в отношения корреляции с рядом стихов самого Кинчева. Можно даже говорить о том, что на уровне механизма Кинчев процитировал Высоцкого: происходит то, что И.В. Фоменко увидел в «Подражаниях Корану» А.С. Пушкина, где «чужое» позволяет «увидеть собственные проблемы как бы с точки зрения “другого”, в другой системе оценок <...>. Такой принцип поисков “своего” через “чужое” характерен, вероятно, для тех случаев, когда у поэта появляется необходимость пересмотреть привычный взгляд на мир, но новое мироощущение ещё смутно, а то, что рождается, пока невозможно воплотить в чёткую формулу программы»⁴⁰.

Это был лишь один из возможных путей понимания смыслов, появляющихся в варианте стихотворения Высоцкого, стихотворения, исполненного в виде песни новым автором. Разумеется, описанный путь далеко не единственный, но уже сейчас можно заключить, что смыслы варианта стихотворения Высоцкого «Я дышал синевою...», предложенного Кинчевым, формируются в зависимости от контекстов. При этом альбомный контекст (все другие песни альбома «Странные скачки») и контекст всего творчества нового автора (Кинчева) взаимодействуют друг с другом, создавая сложный спектр смыслов, позволяющий утверждать, что песня Кинчева-Высоцкого – вариант относительно собственно стихотворения Высоцкого. Но и здесь мы видим, что «бумажный» вариант (стихотворение Высоцкого) и синтетический вариант (песня Кинчева) тоже вступают в системные отношения друг с другом, формируя единое произведение, при рассмотрении которого следует учитывать все его варианты.

Итак, обращение к наследию Высоцкого в аспекте вариативности позволяет, во-первых, удостовериться в справедливости суждения о том, что процесс тяготения синтетических текстов к вербализации, а вербальных – к синтетическим формам в парадигме неклассической художественности является процессом вариантообразующим; во-вторых, увидеть, что каждый новый вариант действительно имеет право называться именно вариантом, поскольку может обладать такими смыслами, которые не были присущи варианту-предшественнику, следовательно, описанные процессы являются процессами смыслопорождающими. В числе прочего новые смыслы возникают за счёт попадания вариантов в контексты; тогда уже новый контекст может являться гарантом того, что перед нами новый вариант относительно варианта-предшественника. И ещё одно: разноуровневые варианты (вербальный и синтетический) вступают в системные отношения друг с другом, презентуя единое произведение. Таким образом, произведение представляет собой совокупность вариантов, т.е. определённый контекст; и этот контекст, в свою очередь, каждым из своих вариантов обретает дополнительные смыслы в различных контекстах из иных текстов. В результате

⁴⁰ *Фоменко И.В.* Три пушкинских отсылки к сакральным текстам // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 6. Тверь, 2000. С. 26–27.

вариант функционирует в многоуровневой системе контекстов. Один из таких контекстов – концерт.

ВАРИАНТООБРАЗУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ КОНЦЕРТНОГО КОНТЕКСТА В НАСЛЕДИИ ВЫСОЦКОГО

Сначала обратимся к оригинальной особенности реализации контекста в песенной поэзии вообще и в песенной поэзии Высоцкого в частности – авторскому вербальному вступлению, своеобразному прологу, предисловию к песне. Наличие авторского вступления напрямую связано со спецификой концертного бытования песен Высоцкого: в концертах песни звучали чаще всего не нон-стопом, а перемежались различными по объёму и по содержанию репликами исполнителя. В результате практически каждый концерт Высоцкого являл собой нечто вроде творческой встречи, на которой «прозаическим» вставкам уделялось порою времени не меньше, чем самим песням. При этом вступление к песне традиционно сочетало в себе устойчивость и импровизацию, тогда как собственно песня относительно вступления отличалась устойчивостью (что, конечно, не отменяло вариативных изменений на всех уровнях⁴¹) и почти была лишена импровизации. Ю.Б. Орлицкий, первым обратившийся к авторскому вступлению к песне, разграничил вступление и песню как прозу и стих, и отметил, что «стихотворная часть композиций представляется относительно стабильной, в то время как прозаическая – предельно варьирующей, изменяющейся от исполнения к исполнению»⁴². И всё же приходится констатировать, что специальные обращения исследователей творчества Высоцкого к такому элементу его концертов, как словесное авторское вступление носят, к сожалению, отнюдь не частый характер. И всё же работы такого рода есть. Вслед за уже упомянутой работой Ю.Б. Орлицкого на конференции в Самаре состоялся доклад Е.Г. Язвиковой, где тоже говорилось об авторских вступлениях в контексте концерта⁴³. А в 2007 г. в Тверском государственном университете была защищена дипломная работа А.Н. Безруковой «Целостность концертного текста Владимира Высоцкого», в которой авторским вступлениям было уделено много внимания. По этой же теме А.Н. Безрукова опубликовала статью⁴⁴. Именно здесь и был впервые предложен термин «автометапаратекст» как наиболее точ-

⁴¹ См., например: *Свиридов С.В.* «Райские яблоки» в контексте поэзии В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 171–180.

⁴² *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого: авторское вступление как компонент художественного целого песни // Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века. Материалы Третьей международной научной конференции. М., 2003. С. 148. Не соглашусь с последней частью приведённого высказывания Ю.Б. Орлицкого – наблюдения показывают, что и прозаическая часть при всей своей вариативности характеризуются и стабильностью тоже, но об этом ниже.

⁴³ См.: *Язвикова Е.Г.* Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: к постановке проблемы // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара, 2006. С. 91–100.

⁴⁴ См.: *Безрукова А.* Смыслообразующая функция автометапаратекста в концертном наследии Владимира Высоцкого // Слово. Вып. 4: Сборник научных работ студентов и аспирантов. Тверь, 2006. С. 48–52.

но воплощающий, в отличие от «широких» авторского вступления или авторского комментария, специфику того явления, о котором идёт речь. Это текст несамостоятельный, вспомогательный, он расположен «рядом» с так называемым «основным текстом» (самой песней), принадлежит автору песни и содержательно направлен на эту песню, то есть это текст о песне. Таким образом, введение понятия автометапаратекст для обозначения данного явления представляется вполне оправданным.

И, помимо прочего, автометапаратекст в концертном наследии Высоцкого важен как наиболее достоверный носитель авторского заглавия песни. Ю.Б. Орлицкий отметил две особенности таких заглавий применительно к концертам Галича и Высоцкого: во-первых, «для песенного жанра, в отличие от письменной лирики, само их <заглавий – Ю.Д.> наличие носит принципиальный характер»⁴⁵; во-вторых, «многие объёмные заглавия носят принципиально вариативный характер». У Галича «некоторые заглавия могут иметь по три и даже более таких вариантов»⁴⁶. Эту особенность А.Н. Безрукова применительно к наследию Высоцкого существенно уточнила: «...в концерте заглавие презентуется особым образом: от концерта к концерту заглавие одной песни может меняться (особенно это касается объёмных заглавий), сохраняя при этом отдельные компоненты, то есть мы имеем дело с вариативностью и стабильностью одновременно»⁴⁷; «заглавие не просто эксплицируется в концерте Высоцкого, его вариативность позволяет посмотреть на песню с нескольких точек зрения»⁴⁸.

Именно последний тезис и представляется крайне продуктивным. Поэтому один из вопросов, на которые надо попытаться ответить, – что даёт вариативность заглавия песни, заглавия, эксплицированного в автометапаратексте, для понимания смыслов самой песни?

Как представляется, об экспликации авторского заглавия в автометапаратексте можно говорить лишь в том случае, когда это заглавие вводится специальной фразой: типа «песня называется», «название этой песни» и т.п. Вот несколько примеров такого рода из концертных автометапаратекстов Высоцкого:

...Песня называется «Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме» (Долгопрудный, 21.02.80);

Вот несколько дорожных историй. Песня называется «Чужая колея»; Такая шутка... тоже шуточная, вернее, полушуточная песня. Называется она «Про речку Вачу и потучищу Валу» (Москва, НИИ Электроники. 03.05.79);

Ещё одна песня антиалкогольная, потому что это называется «Лекция о международном положении в изложении попавшего на пятнадцать суток за хулиганство» (Москва, НИИ Электроники. 03.05.79);

Песня-зарисовка. Это такая песня, которая не тянет, в общем, на песню. У ней нет никакого второго плана, никакого внутреннего течения. Это то,

⁴⁵ Орлицкий Ю.Б. Указ. соч. С. 142.

⁴⁶ Там же. С. 143.

⁴⁷ Безрукова А. Указ. соч. С. 49.

⁴⁸ Там же. С. 51.

на что упал взгляд в тот момент, когда я её писал. Я просто для удобства, для того, чтобы лучше запомнить, её зарифмовал. А история очень простая, называется «Письмо другу, или Зарисовка о Париже» (Москва, НИИ Электроники. 03.05.79);

Сейчас песня, которую я хочу вам показать, называется «Тот, который не стрелял», тоже на военную тему (Москва, НИИ Электроники. 03.05.79);

...Значит, это серьёзный разговор, а песенка-то будет шуточная. Называется она так: «Песенка ни про что, или Что случилось в Африке». Это детская народная песня. Под неё хорошо маршировать в детских садах и санаториях за столицей и других городов. Она написана в маршевом ритме. И потом послесловие после неё будет (Концерт [18].04.80 в войсковой части).

Возможны, правда, и иные прямые экспликации названия песни, когда то, что перед нами название, становится ясно по синтаксическому или интонационному контексту в автометапаратексте. Например, на концерте в НИИ Электроники (Москва), 03.05.79: *Значит, песня «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное и невероятное” из сумасшедшего дома, с Канатчиковой дачи»; Дорожная история, или Песня шофёра; Семейная картинка, или Диалог у телевизора.*

Отметим несколько путей рассмотрения эксплицированных в автометапаратекстах авторских заглавий песен Высоцкого:

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

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

Авторские названия песен Высоцкого, взятые из автометапаратекстов, но вне автометапаратекстуальных контекстов в определённой степени систематизированы и опубликованы⁴⁹. Если следовать этой публикации, то у многих песен авторские заглавия варьировались, иногда – в весьма больших количествах. Например, к песне «В заповеднике, вот в каком – забыл...»⁵⁰ даётся 10 авторских названий; к песне «Дорогая передача!..» – 12; к песне «Я вчера закончил ковку...» – 12; к песне «На краю края земли, где небо ясное...» – 12; к песне «Кто верит в Магомета, кто – в Аллаха, кто – в Иисуса...» – 14; к песне «Стоял тот дом, всем жителям знакомый...» – 16; к песне «Ах, милый Ваня, я гуляю по Парижу...» – 17; к песне «Я вышел ростом и лицом...» – 19; к песне «Кто кончил жизнь трагически – тот истинный поэт...» – 24. Рекордсмен же по количе-

⁴⁹ См.: Каталог песен и стихов Владимира Высоцкого. М., 1995. С. 44–45. (Приложение к ежемес. журн. «Вагант». Вып. № 43–46).

⁵⁰ В изучении авторской песни сложилась традиция именовать произведение по первой строчке; этой традиции в номинации песен Высоцкого я и буду следовать.

ству авторских заглавий песня «Я вам, ребята, на мозги не капаю...» – к этой песне по каталогу насчитывается 34 названия.

Интересны и случаи, когда разные авторские заглавия одной и той же песни вступают в конфликтные отношения друг с другом на уровне прямого значения, иногда даже друг друга взаимоисключают. Например, песня «Я вам, ребята, на мозги не капаю...» в ряде случаев обозначается в названии как лекция, а в ряде случаев – это ранние исполнения – как *впечатление* от лекции или даже *размышления* после лекции. Случай этот очень показателен, поскольку здесь вариативность заглавия в автометапаратексте формирует не только различное жанровое предпонимание последующей песни, но и позволяет по-разному взглянуть на субъекта. Впрочем, об этой песне будет сказано ниже, пока же отмечу, что есть и другие случаи таких взаимоисключающих названий к одной и той же песне: «Кто верит в Магомета, кто – в Аллаха, кто – в Иисуса...» – «Песня об индуизме» и «Песня о буддизме»; «Лукоморья больше нет...» – «Песня-антисказка» и «Песня-сказка о Лукоморье»; «Ой, Вань, смотри, какие клоуны...» – «Диалог в цирке» и «Диалог у телевизора» (интересно, что эта песня даже имела двойные авторские заглавия: «Диалог у телевизора, или Диалог в цирке» и «Диалог в цирке, или Диалог у телевизора»); «У вина достоинства, говорят, целебные...» – «Песня про джинна» и «Песня про духа»⁵¹; «Мой сосед объездил весь Союз...» – «Песня завистника» и «Песня про завистника» – обратим здесь внимание на разное толкование автором субъектной специфики текста, позволяющей даже говорить о своего рода субъектном синкретизме. Однако именно такие взаимоисключающие названия оказываются в смысловом плане весьма показательны, поскольку предполагают разные взгляды на одну и ту же песню, разные концепции её понимания автором-исполнителем, который через вариативность заглавия расширяет смысловой спектр и самой песни.

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

Даже эти беглые наблюдения позволяют заключить: наличие разных заглавий к одной и той же песне и все прочие примеры заголовочной вариативно-

⁵¹ Заметим, что Высоцкий в автометапаратексте часто смешивал эти названия: «...джинны живут в бутылках, но это у них там живут в бутылках, а у нас живут русские духи; вот, значит, про русского духа песня».

сти указывают на своего рода неполноценность по сравнению с традиционной литературой заголовочно-финального комплекса в творчестве Высоцкого. Одного стабильного заглавия для формирования предпонимания недостаточно, тогда и возникает система из ряда заглавий, позволяющая с разных точек зрения взглянуть на саму песню, по-разному её осмыслить. Более того, не забудем, что все эти и другие авторские заглавия функционируют не сами по себе и не только применительно к песне, к которой относятся, но в контексте автометапаратекста, который в концертах Высоцкого характеризуется тоже сочетанием вариативности и стабильности. Ю.Б. Орлицкий отмечает: «...очень важно то, что, в отличие от текстов песен, эти комментарии, как правило, носят принципиально импровизационный характер, сочиняются исполнителем непосредственно по ходу выступления, включая в себя реакции автора-исполнителя на те или иные факторы, сопровождающие это выступление, отклики на внешние события и явления и т.д. – то есть представляют собой часть устного текста, принципиально не предполагающего письменную фиксацию»⁵². Мысли исследователя о принципиально импровизационном характере «вступлений», о сочинении их в процессе выступления сопротивляется сам материал: наблюдения показывают, что автометапаратекст к одной и той же песне в разных концертах сколь вариативен, столь и стабилен – часто одна и та же песня в разных концертах предварялась почти тождественными относительно друг друга автометапаратекстами.

Заглавие в автометапаратекстах Высоцкого часто менялось: то делалось относительно стабильным, то начинало варьироваться вновь. Впрочем, так было и с самими песнями Высоцкого. Вариативность же заглавия и «обрамление» заглавия автометапаратекстом указывают на редукцию значения заглавия и как «доминанты смысла», и как «имени текста», и как «свёрнутого текста».

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

Я сейчас вам покажу несколько шуточных песен. Песня называется «Песенка о переселении душ»⁵³;

Пришла пора нам с вами улыбнуться. Несколько шуточных песен. Такой сначала я географический уклон возьму, а потом уже пойдем в чистую науку. Значит, первая песня называется так... значит, называется она «Песенка о переселении душ»⁵⁴.

Как видим по этим двум автометапаратекстам, только названия песни порою оказывается недостаточно; более того, само это название нуждается в комментировании, во «введении» не только в песню, но и в заглавие к ней. И дей-

⁵² Орлицкий Ю.Б. Указ. соч. С. 141.

⁵³ Приводится по фонограмме: Концерт 22.11.78 в Доме учёных (40 км.), Троицк, Московская область.

⁵⁴ Приводится по фонограмме: Вечер 28.04.80 в Институте физики высоких давлений, Троицк, Московская область.

ствительно, если взять только название «Песенка о переселении душ», то предпонимание окажется крайне узким, ведь уменьшительный суффикс в слове «песенка» снимет возможную (и имеющуюся в результате) серьёзность самой песни. Но – парадокс – и другие элементы двух приведённых автометапаратекстов направлены на редукцию серьёзного: «...несколько шуточных песен», «Пришла пора нам с вами улыбнуться. Несколько шуточных песен»... Между тем в ещё одном автометапаратексте к этой песне за шутливым настроением начинает проглядывать серьёзное. Автор словно подводит к этому, не навязывая и не «загружая», а предлагая слушателю самому прийти к пониманию важности того, о чём будет казаться бы шуточная песня.

Послушайте шуточную песню, прежнюю мою. Но я их часто достаю с нижней полки, от пыли отряхну, гляжу – можно петь, тема не устарела... Я никогда не считаю, что песни могут стареть, они вообще не умирают, им можно продлить жизнь, если ещё считаешь, что они того стоят. Вот эта песня. Она такая просто шутка, но я считаю, что её можно петь до сих пор. Называется она «Песенка о переселении душ». Это о том, что мы с вами не умираем, а душа наша просто переселяется в животных, предметы, в растения, в насекомых, в камни, в общем, куда ордер получишь⁵⁵.

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

Ну, значит, если такой успех у потусторонней песни, ещё одну. Я последнее время работал над спектаклем «Преступление и наказание», где сыграл роль Свидригайлова. Это последняя премьера нашего театра. Этот человек, он как бы с того света, и я в этих настроениях того света пребывал в течение полугода, они мне близки. Я с удовольствием об этом вам ещё спою. Песня называется «Весёлая покойницкая»⁵⁶.

Разумеется, здесь контрастом к шутливому тону оказывается упоминание Свидригайлова; тогда уже обе песни – предыдущая и последующая – перестают восприниматься как только шуточные. Однако и все эти автометапаратексты даже в совокупности не исчерпывают всех смыслов песни, которая всегда многомернее любых, пусть даже так называемых «авторских» объяснений. Здесь пока не делаю иных выводов, кроме тех, что уже сделала А.Н. Безрукова: «Если же говорить об авторском объяснении песни во вступлении, то нельзя назвать его единственно верным. Это лишь один аспект, остальное (и часто самое главное) слушатель должен понять сам»⁵⁷.

Таким образом, всё вышесказанное – шаг в недавно начатой теме, к которому добавлю ещё одно наблюдение. Относительно автометапаратекстов Высоцкого вряд ли можно с полной уверенностью утверждать, что эти слова принадлежат в строгом смысле автору. Да, произносит эти слова В.С. Высоцкий, но В.С. Высоцкий в своей жизни исполняет и много других ролей; в данном случае – перед нами роль, например, автора-исполнителя, кото-

⁵⁵ Приводится по фонограмме: Москва, НИИ Электроники. 03.05.79.

⁵⁶ Приводится по фонограмме: Москва, НИИ Электроники. 03.05.79.

⁵⁷ Безрукова А.Н. Указ. соч. С. 51.

рая в следующей за автометапаратекстом песне может сменяться ролью какого-либо персонажа – я песни. Точно так же и заглавие, включённое в автометапаратекст, является не только авторским, но и ролевым; а в итоге часто не столько объясняет смысл песни, сколько затемняет его. Данный вывод – пока что не более чем результат предварительных наблюдений, нуждающихся в детальной доказательной системе. И всё же, как представляется, и в автометапаратекстах, и в авторских заглавиях перед нами не биографический автор, пытающийся всё объяснить, а синкретический субъект, объединяющий в себе автора и героя. Такой субъект часто оказывается даже более синкретичен, чем субъект песни, а в итоге парадоксально близок «другой форме авторства», характерной для фольклора, применительно к которой можно говорить о «нечёткой расчленённости в фольклорном сознании субъектных сфер “я” и “другого”, автора и героя, в лёгкости перехода через ещё не успевшие окрепнуть субъектные границы»⁵⁸. Однако и это на данном этапе изучения концертных контекстов Высоцкого лишь предварительная гипотеза, к которой, впрочем, на страницах этой книги мы очень скоро ещё вернёмся.

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

Теперь взглянем на концертный автометапаратекст Высоцкого не только в аспекте экспликации заглавия, но и более широко – рассмотрим специфику автометапаратекста в аспекте вариантообразования на примере нескольких исполнений уже упомянутой песни Высоцкого «Я вам, ребята, на мозги не капаю...», которую далее для краткости будем именовать по одному из авторских названий «Лекция». Выбор именно этой песни обусловлен тем, что это одна из немногих по-настоящему поздних песен Высоцкого – она создана в 1979 г., а следовательно, её исполнения приходятся на относительно небольшой период 1979–1980 гг. (первое исполнение историки датируют 26 марта 1979 г., последнее – 16 июля 1980 г.), что позволяет, учитывая обилие концертных записей поэта, хотя бы в какой-то мере ограничить объект исследования. Но даже при таком ограничении я не ставлю себе целью соотнести все исполнения рассматриваемой песни (их насчитывается порядка полусотни). Не буду я обращаться и к варьированию текста самой песни от исполнения к исполнению по каким бы то ни было уровням. Я вижу свою задачу в том, чтобы рассмотреть и соотнести друг с другом автометапаратексты по достаточно произвольной и не претендующей на историческую репрезентативность выборке из ряда исполнений од-

⁵⁸ Бройтман С.Н.. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 22.

ной песни, а затем описать некоторые функциональные особенности авторского вступления и через это определить возможности смыслообразования в процессе вариантопорождения. Ведь каждый новый автометапаратекст знаменует собой неизбежное порождение нового варианта песни, которая в рамках концерта, имеющего «устойчивый состав, который зафиксирован в магнитофонных записях и стенограммах»⁵⁹, являет обязательный элемент этого конкретного исполнения песни. Следовательно, каждое исполнение, включающее в себя текст (песню) и автометапаратекст (авторское вступление к песне), являет собой вариант произведения. Напомню и то, что Ю.Б. Орлицкий относительно вступления в авторской песне отмечал, что оно выполняет, прежде всего, функцию автокомментария, то есть поясняет песню; может являться связкой между песнями в формате концерта, обеспечивать ролевой характер песни, способствовать экспликации названия⁶⁰. Все эти функции кажутся очевидными, но верифицированы и проанализированы они пока в очень малой степени. Поэтому я попробую уточнить справедливость высказанных исследователем суждений, опираясь на совокупность автометапаратекстов, а не на отдельные их варианты, как это было сделано в работе Ю.Б. Орлицкого. Сначала рассмотрим эту совокупность в диахронии, чтобы проследить трансформацию интересующего нас объекта⁶¹. После этого рассмотрим совокупность автометапаратекстов в синхронии.

Но прежде – несколько слов о самой песне: «... в 1979 г. создаётся “Лекция о международном положении, прочитанная человеком, посаженным на 15 суток за мелкое хулиганство, своим сокамерникам”. Трагикомический пафос этой “Лекции” заключается в том, что происходит-то она, рассуждающая о судьбах мира и о сложных внешнеполитических вопросах, – в заведении, подчинённом МВД, где зэк, сидя на нарах, думает о папском престоле... Кстати, и в этом произведении существует переключка с блатным фольклором: “Сижу на нарах, как король на именинах...” В конечном же итоге эта песня о том, что мировой политический процесс может измениться, если “дадут волло” русскому мужику и его инонациональным “соседям по камере”»⁶². Как видим, авторитетные высококоведы обращают внимание на трагикомичность песни, что, конечно же, принципиально важно. Вместе с тем «Лекция», если вписывать её в какие-либо типологические группы, может быть отнесена по тематике к песням сатирическим, даже шуточным, чему способствует, в частности, её очевидная ролевая природа.

Так каково же было авторское намерение в «Лекции»? На этот вопрос и должны помочь ответить автометапаратексты, ведь наиболее очевидная их функция у Высоцкого – это, как кажется на первый взгляд, пояснить позицию исполнителя относительно песни, то есть вербально эксплицировать авторскую

⁵⁹ Язвикова Е.Г. Указ. соч. С. 93.

⁶⁰ См.: Орлицкий Ю.Б. Указ. соч.

⁶¹ Упреждая упреки в краткости выбранной хронологии, отмечу, что даже на очень малых промежутках времени возможны существенные эволюционные тенденции.

⁶² Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 119–120.

интенцию; тем самым вступление выполняет функцию автокомментария, авто-толкования, автоинтерпретации, предлагаемых адресату нижеследующего высказывания. Проще говоря, автор стремится ответить на «школьный» вопрос: что он хотел сказать? И, хотя на одном из выступлений Высоцкий заявил: «...бывает, присылают письма и спрашивают: что вы имели в виду под той или иной песней? Ну, во-первых, что я имел в виду, то я и написал... значит... каждый понимает в меру своей образованности... я совсем никогда не могу регулировать впечатление от песни, это совсем другой вопрос»⁶³, – всё же одна из функций вступления – именно регулировать это впечатление. Казалось бы, через такую функцию сам автор не оставляет смыслового простора реципиенту. Однако дело в том, что сам Высоцкий, как следует из его автометапаратекстов, понимает невозможность тотального толкования, а потому выбирает часто какой-то один аспект для того или иного конкретного вступления, прочее же как бы предлагая «вытащить» адресату из самой песни, но об этом ниже.

Пока же перейдём к примерам авторских вступлений к «Лекции». Вступления приведу курсивом по фонограммам из фондов ГКЦМ В.С. Высоцкого (номера в нашем списке 1–12 и 15–16), внося пунктуационные знаки, а в отдельных случаях – отмечая интонационные паузы значками / (короткая пауза) и // (долгая пауза), и по книге «Высоцкий в Троицке»⁶⁴ (номера 13 и 14). Датировка и наименование концерта приводятся по данным ГКЦМ. Эти сведения соотносены с описью в изд.: Высоцкий В. Собр. соч.: В 7 т. Б.м. 1994. Справочный том⁶⁵ (далее – СТ); в скобках указан номер страницы, на которой помещена роспись данного концерта по этому изданию. После этого указана предшествующая песня (по первой строчке) под её порядковым номером в концерте, поскольку порою авторское вступление соотносится с песней только что отзвучавшей; затем авторское вступление к «Лекции»; и наконец – некоторые мои комментарии по данному вступлению.

1

03.79 МВТУ?–III. В СТ: 79.03.26. М-ва, МВТУ им. Баумана, 16-00 (1) (СТ: С. 311).

1. Пожары над страной всё выше, ярче, веселей...

Спасибо. Шуточная песня... Это такой... значит... Размышления мелко-го жулика после лекции о международном положении. Он сразу же попал после этой лекции на пятнадцать суток и, значит, вот у него в мозгах осталось буквально следующее...

⁶³ Приводится по фонограмме: Концерт в Торонго. 14.04.79.

⁶⁴ Высоцкий в Троицке: Вокруг «неизвестного» выступления. Троицк, 2002.

⁶⁵ За основу взята фонография ГКЦМ В.С. Высоцкого, но в ряде случаев было необходимо подкорректировать её иными источниками. Например, мартовские концерты 1979 года в МВТУ я расположил не по номерам фонда ГКЦМ, а по их периодизации в СТ, хотя в номинациях сохранил названия, данные концертам в ГКЦМ. В тех случаях, когда дата концерта указана по СТ, сохранён принятый в этом издании порядок цифр: год, месяц, число. При ссылке же на фонографию ГКЦМ, даты приведены более традиционно, как было выше: число, месяц, год.

В начале этого вступления – характерное для Высоцкого отнесение песни к определённой группе, своего рода «жанровое» обозначение – «шуточная песня». Далее – экспликация установки на ролевое начало с номинацией ролевого героя как мелкого жулика и пояснение ситуации, предшествующей событиям песни. Укажу ещё один важный момент, который, думается, характерен для автометапаратекстов к ролевым песням вообще: ролевой герой выступает субъектом (Я) только в самой песне, во вступлении же он объект (Он) с позиции автора. Итак, мелкий жулик прослушал лекцию о международном положении, после чего попал в тюрьму, где размышляет об услышанном.

2

26.03.79. МВТУ-II. В СТ: 79.03.26. М-ва, МВТУ им. Баумана, 16-00 (2) (СТ: С. 311–312).

11. Ой, где был я вчера...

Спасибо. Это впечатления пострадавшего за мелкое хулиганство после лекции о международном положении. <Начинает играть>. Сейчас. <Подстраивает гитару>

В данном автометапаратексте к начальной ситуации по сравнению с предыдущим случаем добавляется несколько моментов: это уже не размышления, а впечатления; причина «страдания» – мелкое хулиганство. Но вместе с тем ряд моментов по сравнению с предыдущим случаем отсутствуют: нет точного срока заключения, нет и «жанрового» обозначения песни.

3

26.03.79. МВТУ-I. В СТ: 79.03.26. М-ва, МВТУ им. Баумана, 20-00? (3) (СТ: С. 312).

9. Под собою ног не чую...

Я думаю, что эта песня ещё и о вреде пьянства тоже, как вы понимаете. Вот. И о том, что, значит, избегайте случайных связей. Вот. Вы чем тут занимаетесь? Можно вас спросить, а? У вас какие-нибудь проблемы серьёзные? Нет? Нормально всё? Вы понимаете, я не возражаю против такой вольной атмосферы в зрительном зале, наоборот, пожалуйста, как хотите – откиньтесь на спинки кресла, отдохните. Можете даже выпивать, если кто хочет. Я совсем не против, так, я уж буду перед вами работать. Ну просто тут есть некоторые вещи, которые... Мне кажется, что если уж пришли в зал, есть интерес к тому, чего тут делается, а вдруг меня иногда начинают отвлекать.. магнитофон... Вот почему говорят, он не любит, когда записывают. Это неправда. Пожалуйста, записывайте на здоровье, от этого никуда не денешься. Я, наоборот, совсем не возражаю. Мне нечего скрывать. Я для вас и пишу. Вы никогда не верьте людям, которые говорят, что они занимаются самовыражением и что им совершенно наплевать, чего про них думают в зале. Это не верно. Это всё-таки искусство, лицедейство вот это вот... если

уж выходишь на люди, то тебе не наплевать. Это, знаете, кокетство своего рода. Понимаете, потом, значит, так вот там уйти, прийти, опять уйти, там покабенишься минуты три, опять выйти, поклониться. Это всё такое... Я очень ценю свою аудиторию. И вот, например, я всегда прошу зажечь свет в зрительном зале во всех местах, где бы ни был, чтобы видеть глаза, чтобы видеть... Чтобы это вот было, вот эта вот атмосфера или контакт, я даже не знаю, как хотите это называйте, что нельзя ни ухом, ни глазом, ни носом воспринять, а можно только каким-то вот шестым чувством, вот это вот... как это называется? контакт, может быть, я не знаю... В общем, если случается в зале, я это очень люблю, поэтому я возражаю, когда что-либо отвлекает от этого. Больше ничего. Совсем не против магнитофонов, совсем не против свободного поведения в зале. Вот поэтому сейчас, когда вот пришёл человек, я и спросил, чего, мол, вы тут делаете, понимаете. <Проигрыш> Теперь я хочу ещё одну вам песню, это тоже такая она... Это... Посажённый за мелкое хулиганство рассказывает, как он понял лекцию о международном положении и <Аплодисменты> / он / сейчас...

Ради целостности картины я привёл этот автометапаратекст целиком, но нас всё-таки будет интересовать лишь его финал, относящийся непосредственно к «Лекции». Субъект песни номинирован здесь как «посажённый за мелкое хулиганство», «жанр» его выступления определён как «рассказ» – рассказ о том, как он *понял* лекцию, т.е. здесь не «размышления» и не «впечатления», а собственное понимание, в результате чего смысловой спектр вступления существенно расширяется, формируя модель коммуникативной ситуации: рецепция – понимание – рассказывание (то есть вербализованное понимание, интерпретация). Интересно, что Высоцкий хотел сказать ещё что-то о своём герое («он // сейчас /»), но решил, видимо, этого не делать, поскольку вступление и так получилось довольно большим по объёму и весьма эмоциональным.

4
14.04.79. Концерт в Торонто. В СТ: 79.04.14. Торонто, для эмигрантов (СТ: С. 313–314)

5. Не хватайтесь за чужие талии...

А вот песня-впечатление про... от лекции о международном положении, которая была прочитана <короткий перебор струн> в Бутырской тюрьме <короткий перебор струн> посаженным туда на пятнадцать суток за хулиганство. <короткий перебор струн> Вот он рассказывает примерно так...

Опять, как и в случае 2, песня в автометапаратексте обозначается как впечатление от лекции, а «жанр» – как рассказ. Обращает на себя внимание исключительная по сравнению со всеми прочими случаями ситуация, предшествующая ситуации песни: лекция была прочитана в самой тюрьме, а уже после этого один из посаженных излагает впечатление от этой лекции. Но допускает-

ся и иное толкование, связанное с тем, что фразу «была прочитана ... в Бутырской тюрьме ... посаженным туда на 15 суток за хулиганство» можно понять двояко: лекцию прочитали тем, кто посажен в тюрьму, и лекцию прочитал один из посаженных. Причём второе значение оправдано и тем, что в финале автометапаратекста «он» относится именно к «посажённому». В этом случае лекцию читает один из посаженных, сама песня – и есть лекция. Такое значение станет во всех более поздних исполнениях основным по авторскому намерению. То есть данное вступление в силу ярко выраженной поливалентности описания предшествующей ситуации может считаться переходным (что будет очевидно из последующих вступлений) в плане экспликации авторской интенции от песни-впечатления от лекции к песне-лекции. Вместе с тем два отмеченных значения не противоречат друг другу, ведь лекцию читает посаженный и для посаженных. Отмечу и неожиданную номинацию места действия – Бутырская тюрьма. Напомню, что в самой песне местом действия назван Наро-Фоминск, а Бутырская тюрьма находится в Москве. Возможно, такая «оговорка» во вступлении продиктована авторским учётом специфики аудитории – советские эмигранты в Торонто; для них Бутырская тюрьма – узнаваемый топоним и знак советской власти. В таком использовании топонима можно увидеть ещё одну грань смыслопорождения в концертных автометапаратекстах, а именно – учёт специфики данной конкретной аудитории ради улучшения контакта с залом.

5

03.05.79. Москва, НИИ электротехники. В СТ: 79.05.03. М-ва, «Почтовый ящик» у метро «Сокол» (СТ: С. 316).

10. Ой, где был я вчера...

Ещё одна песня антиалкогольная, потому что это называется «Лекция о международном положении в изложении попавшего на 15 суток за мелкое хулиганство»...

В этом вступлении добавляется несколько новых элементов относительно названных выше автометапаратекстов: песня связывается с предыдущей в своего рода «антиалкогольный цикл», происходит экспликация заглавия («это называется»), а в результате ситуация, как и в случае 4, может быть понята двояко: теперь уже перед нами не только впечатления или размышления, а собственно лекция, хотя и «в изложении попавшего на пятнадцать суток». Кроме того, слово «Лекция» здесь, как и почти во всех последующих случаях, выполняет функцию номинации «жанра»; правда, жанра не литературного⁶⁶.

⁶⁶ Ср.: «Нередко заглавия и подзаголовки песни содержат жанровые ключи, не совпадающие с традиционным обозначением *песни*, что накладывает на жанр песни ещё один классификационный критерий, связанный как с литературными, так и речевыми (в терминологии М. Бахтина – “первичными”) жанрами (см.: “Милицейский протокол”, “Инструкция перед поездкой за рубеж”, “Письмо с выставки” и др.), отсылающими читателя к бытовым и официально-деловым жанрам» (Сафарова Т.В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2002. С. 10).

6
15–19?.09.79. Тбилиси, Дворец спорта. В СТ: 79.09.17? Тбилиси, Дворец спорта, 15-00? (СТ: С. 325).

14. Ой, Вань, смотри, какие клоуны...

Спасибо. Ну и пошёл он в магазин. Там они с друзьями, конечно, крепко выпили, и попал на 15 суток за мелкое хулиганство. Но так как он был последним, кто туда пришёл, и успел посмотреть программу «Время», то к нему, конечно, все бросились с вопросами, мол дескать, что там в мире нового. И вот он им рассказывает. Называется песня «Лекция о международном положении от имени посаженного за мелкое хулиганство».

Здесь по сравнению с предыдущим случаем уже не просто связь с предшествующей песней по «тематике», а попытка представить единый событийный ряд двух песен – похождения героя. С позиции «со стороны» описывается, что произошло с героем за время, разделяющее события двух песен. А новая экспликация заглавия в соотношении с вышесказанным в корне меняет ситуацию: герой попадает не пятнадцать суток не после лекции, а после посещения магазина (что более закономерно); вообще никакой лекции не было, а была программа «Время», то есть ситуация становится более «реальной». Но слово «лекция» не исчезает, только теперь оно уже окончательно становится «жанровым» обозначением песни, а не внетекстовым толчком к ней, субъект же теперь становится по своей функции лектором. Установка на ролевое начало тоже теперь уместается в заглавие («от имени»).

7
09(10).79. Тбилиси, Кавгипротранс. В СТ отсутствует.

14. Ой, где был я вчера...

Теперь песня такая, называется она «Лекция о международном положении, прочитанная в камере посаженным на пятнадцать суток за мелкое хулиганство». Значит, длинное название у этой песни, но это я как-то думал, как назвать, а просто можно назвать её – «Лекция».

Вновь прямая экспликация заглавия, которое по-прежнему предполагает двоякое прочтение, но кажется, что здесь статус лектора именно за посаженным уже устоялся. Кроме того, впервые в этой парадигме сталкиваемся с такими элементами как констатация длины заглавия и предложение сокращённого его варианта.

8
10.79. Тбилиси, ТНИИСГЭИ. В СТ: 79.10.09? Тбилиси, ТНИИСГЭИ (СТ: С. 326).

10. Ой, где был я вчера...

Ну и ещё песня того же.. Называется она так, называется она // «Лекция о международном положении // посаженного на пятнадцать су-

ток за мелкое хулиганство». Вот так вот сказать. Длинное название, но просто пускай она будет у вас как «Лекция».

Опять попытка связать песню с предыдущей, экспликация названия, вновь несколько изменённого, и снова указание на его длину и предложение того же самого короткого варианта длинного названия. Интересно, что ситуация, в ранних вариантах исполнения предвещающая и представляющая песню, теперь всё чаще умещается в заглавие. Но самое важное, что здесь двоякость субъекта снята полностью. Теперь он лектор без всяких возможных оговорок. Стоит обратить внимание и на интонационные паузы в этом автометапаратексте. Долгая пауза перед названием в совокупности с повтором слов «называется она» обусловлена, вероятнее всего, тем, что автор желает дать оптимальную формулировку заглавия, формулировку предельно точную, выражающую и ситуацию, и функцию субъекта как лектора. На внимание к функции субъекта указывает и вторая долгая пауза – перед словом, которое в предыдущих случаях могло пониматься двояко. Теперь двоякость снята: слово употреблено в родительном падеже единственного числа – «посаженного». Таким образом, теперь заглавие строго продумано и однозначно указывает на лектора как субъекта.

9

11.10.79. Тбилиси, НИИМИОН. В СТ: 79.10.11? Тбилиси, НИИ МИОН (2) (СТ: С. 327).

15. Считать по-нашему, мы выпили немного...

Ну, всё-таки... несмотря на его просьбы, его оставили на пятнадцать суток. Пришёл он в камеру и прочитал там лекцию о международном положении тем, которые раньше его были посажены. Так и называется «Лекция о международном положении». Или просто «Лекция».

Теперь представлена сюжетная связь с ещё одной песней («Считать по-нашему, мы выпили немного...»), лаконично излагается ситуация, провозглашается статус субъекта как лектора, а в финале – вновь экспликация двух вариантов названия – относительно длинного и короткого; длинное существенно сокращено по сравнению с предыдущими исполнениями за счёт вступительной истории, потому, видимо, и констатации длины названия нет.

10

29.11.79 Москва, 6-ка № 60. В СТ: 79.11.29. М-ва, Библиотека № 60 (метро «Сокол») (СТ: С. 329).

13. Ой, где был я вчера...

И ещё... Ну, должен вам сказать, что не миновала его и чаша сия. И следующая песня называется «Лекция о международном положении, прочитанная осуждённым на пятнадцать суток за мелкое хулиганство своим товарищам по камере». Вот такая песня...

Очень кратко устанавливается связь с предшествующей песней, а потом эксплицируется название, в котором предельно точно и полно представлены и ситуация, и субъект (слово «осуждённым» в данном контексте допускает двойное толкование, но в финале названия двойность снимается экспликацией реципиентов лекции – «своим товарищам по камере»). И, конечно, «жанр» теперь уже однозначен – лекция.

11

27.12.79. Москва, ДК ИАЭ им. Курчатова. В СТ: 79.12.27. М-ва, ИАЭ им. Курчатова (СТ: С. 331).

19. Считать по-нашему, мы выпили немного...

И ещё одна антиалкогольная песня. Называется «Лекция о международном положении, прочитанная пострадавшим на пятнадцать суток за мелкое хулиганство».

Здесь связь по тематике (точнее, по проблематике, «идее») с предшествующей песней и экспликация названия, вновь, как и в ранних вариантах, предполагающего двойность толкования.

12

29.12.79. Протвино МО, Дом учёных. В СТ: 79.12.29. Протвино Московской области (1) (СТ: С. 332).

17. Я вчера закончил ковку...

Ещё одна песня шуточная, называется она так: «Лекция о международном положении, прочитанная осуждённым на пятнадцать суток за мелкое хулиганство» <Проигрыш – начало песни> Он последний успел прослушать программу «Время» и товарища Зорина тоже, <короткий перебор> поэтому он самый осведомлённый был из них. Набросились: ну как там? Ну вот, значит, он им рассказывает...

Связь с предыдущей песней в данном автометапаратексте определяется по принадлежности обеих вещей к песням шуточным, эксплицируется заглавие. Но такая экспликация показалась автору недостаточной: он уже начал исполнять песню, однако прервал гитарное вступление, чтобы развернуть и конкретизировать ситуацию через подключение характерных реалий времени (программа «Время», политический обозреватель Зорин) и чтобы снять двусмысленность названия местоимением «он», указывающим на слово «осуждённым» как на форму творительного падежа единственного числа. Финал автометапаратекста показателен тем, что в нём происходит явно выраженное переключение на ролевое «он им рассказывает», то есть уже не я рассказываю вам (зрительному залу), а он – им. Этот важный элемент позволяет наглядно увидеть специфику субъектно-объектных отношений в системе автометапаратекста и собственно песни, но подробнее об этой специфике скажу ниже.

[18].04.80. Войсковая часть. В СТ: 80.04.18. Ватутинки, Моск. обл., в/ч (СТ: С. 341–342).

17. Я вчера закончил ковку...

«<...> И вот ещё одна шуточная песня. Называется она так (очень длинное название): “Лекция о международном положении, прочитанная пострадавшим на 15 суток за мелкое хулиганство своим сокамерникам”. Это раньше Миша Анчаров очень любил называть длинно свои песни. Я это делаю очень редко. Ну, неважно. Песня ещё длиннее, чуть-чуть»⁶⁷.

Снова видим экспликацию связи с предшествующей песней по «жанру» («шуточная песня»); вновь экспликация заглавия («называется она так»). Только теперь комментарий к заглавию иного уровня, чем в предыдущих случаях: заглавие поясняется не ситуативно, а через соотнесение с предшествующей традицией авторской песни, точнее – характерным озаглавливанием своих песен М. Анчаровым, причём ни одного примера таких названий у Анчарова Высоцкий не приводит, а только констатирует факт, делает своего рода интертекстуальную отсылку, после чего подчёркивает уникальность длинных заглавий для своего творчества, но тут же словно останавливает себя («ну, неважно») и редуцирует всё вышесказанное шуткой («песня ещё длиннее, чуть-чуть»), позволяющей сразу перейти к песне.

14

28.04.80. Институт физики высоких давлений. В СТ: 80.04.29. Троицк, Моск. обл., Институт физики высоких давлений (СТ: С. 342).

11. Я не люблю фатального исхода...

«Я чуть было не забыл спеть вам шуточную песню, которая называется длинно. Вот Анчаров... до того... до того, как говорится, как он начал писать там “Соседи по квартире” или там “Жильцы по дому” (Я уже не помню как это... там серий 28 на телевидении), он до этого писал песни. И у него песни были хорошие, названия были длинные, такие, как вот теперешние телепередачи. Песни... правда, я очень любил его песни. Он про Благушу писал – “Благушинский атаман”, по-моему, “О парашютах” у него есть баллада. Вот. Он, по-моему, воевавший человек, достойный уважения, в общем, такой... И я эту песню, которую сейчас вам покажу, назвал тоже ужасно длинно. Это так: “Лекция о международном положении, прочитанная посаженным на 15 суток за мелкое хулиганство своим сокамерникам”. Вот так вот она называется»⁶⁸.

Высоцкий, достаточно долго не называя песню, держит аудиторию в ожидании отсылкой к Анчарову, которая в сравнении с предыдущим случаем гораздо более развёрнута, а кроме того, она предшествует экспликации назва-

⁶⁷ Высоцкий в Троицке. С. 157. Выделения, принятые публикаторами, сняты.

⁶⁸ Там же. С. 167–168. Выделения, принятые публикаторами, сняты.

ния песни, а не наоборот, как было прежде. Но начинается автометапаратекст с уже устоявшихся элементов: отнесение к «жанровой» группе шуточных песен и указание на то, что название у песни длинное. Затем следует отсылка к Анчарову по уже известной нам причине, потом снова указание на длинное название следующей песни и только потом – экспликация этого названия, которое, замечу, становится всё более стабильным, хотя по-прежнему на уровне отдельных лексем варьруется и уже нигде не предполагает двоякого толкования.

15

03.07.80 Лыткарино МО, ДК «Мир». В СТ: 80.07.03. Лыткарино, Моск. обл.. ДК «Мир» (СТ: С. 345).

17. Кто кончил жизнь трагически – тот истинный поэт...

Спасибо, спасибо. Благодарю. Ещё шуточная песня. Называется она так: «Лекция о международном положении, прочитанная пострадавшим на пятнадцать суток за мелкое хулиганство своим сокамерникам». Я эту песню написал... Её можно продлевать, продолжать до бесконечности, потому что международные события не кончаются. Мы даже хотели сделать такую телевизионную передачу, чтоб первая часть, значит, из «Девятой студии» кто-нибудь всерьёз, а потом уже с юмором. Но вот есть пока только несколько куплетов...

Помимо совсем уже устоявшихся компонентов («жанровое» отнесение, экспликация заглавия, не предполагающего двоякого прочтения) появляется и совершенно новое: рассуждения о возможном продолжении песни в связи с её тематикой и о возможном включении этого опыта в контекст «серьёзной» телепередачи.

16

16.07.80 Калининград [МО], ДК им. Ленина. В СТ отсутствует.

17. Час зачатъ я помню не точно...

Ну, после такой песни послушайте, всё-таки, немножечко, шутку. Шутка называется так. / Родилось это случайно, это дело вот, которое я вам сейчас покажу. К юбилею нашего театра, к 15-летнему, я придумал несколько таких четверостиший на тему международной обстановки. И там у нас был Бовин и много других людей из «Девятой студии». И они, значит, ко мне прицепились: давай сделаем вместе передачу, что мы серьёзную часть, а ты вот дальше по поводу событий. И она даёт, эта форма, даёт возможность, правда, длить это бесконечно. Но тогда она была в таком виде, как я вам сейчас её покажу. Эта песня, которая называется «Лекция о международном положении пострадавшего на пятнадцать суток за мелкое хулиганство своим сокамерникам в Наро-Фоминске». <пербор> Длинное тоже название, но ничего не сделаешь...

Теперь уже по контрасту с предшествующей песней обозначается «жанр» следующей («шутка»), но после слов о том, как песня называется, следует ко-

роткая пауза. И тут автор решает подождать с экспликацией заглавия, а рассказать историю создания песни, чем подкрепляет высказанную во вступлении примера № 15 идею включения песни в серьёзный телеконтекст. И только после этого – собственно произнесение названия, которое ещё более удлинится за счёт топонима, присутствующего, напомним, в самой песне. И тут уже знакомая нам констатация длины заглавия, завершающаяся, правда, не экспликацией укороченного варианта, а альтернативной возможному короткому названию фразой «но ничего не сделаешь».

Итак, автометапаратексты к «Лекции», прокомментированные как диахронная система, позволяют увидеть эволюцию авторского отношения к песне. Некоторые элементы более стабильны, некоторые – менее, но в любом случае система автометапаратекстов к песне, расположенных в хронологическом порядке, приводит к выводу, что автор стремился выработать наиболее подходящий, оптимальный автометапаратекст, способный подготовить слушателя к рецепции песни. Известно, что характерной особенностью работы Высоцкого над той или иной песней было её совершенствование от исполнения к исполнению, когда шёл «поиск единственного удовлетворяющего автора варианта, наиболее точной строки, слова, часто – сокращение первоначального текста. Этот процесс шёл от исполнения к исполнению – сначала, как правило, перед друзьями, а иногда и сразу на публичных выступлениях. Результатом длившейся несколько месяцев работы являлся стабильный, не меняющийся от выступления к выступлению текст – значительно отличающийся от рукописного. Через какое-то время и этот текст мог меняться. Таким образом, некоторые песни имеют по несколько стабильных редакций. Сохранившиеся магнитофонные записи, расположенные в хронологическом порядке, позволяют проследить этот второй этап рождения устойчивого, стабильного варианта текста, его эволюцию на множестве примеров»⁶⁹. Почти то же самое, но с гораздо большей долей импровизации, можно наблюдать и в концертных автометапаратекстах.

В нашем случае система автометапаратекстов в диахронии позволяет увидеть следующее. В начальных исполнениях нет экспликации названия в строгом смысле – нет слов «песня называется» и т.п., однако есть авторское описание ситуации, предшествующей событиям песни, и представление будущего субъекта, услышавшего лекцию о международном положении, а потом попавшего на пятнадцать суток. То есть в исполнениях 1, 2 и 3 песня – «вторичное» изложение субъектом высказываний некоего затекстового лектора-профессионала. В исполнении 4 ситуация допускает двоякое толкование: то ли лекция прочитана кем-то (лектором) для осуждённых, то ли прочитана одним из осуждённых. Двоякость сохраняется и в исполнении 5, но там ситуация включается уже в эксплицированное название. А с исполнения 6 меняется и сама ситуация: теперь уже субъект не слушал никакой лекции, а просто посмотрел программу «Время», после чего сам оказался в положении лектора. В результате слово «Лекция», устойчиво теперь выносимое в название, оказывается ключевым и в плане «жанровом», и в плане ролевом. Правда, само название

⁶⁹ Комментарии // *Высоцкий В.В.* Указ. соч. Т. 1. С. 587.

варьировалось в автометапаратекстах многократно – напомним, что в систематической описи песен Высоцкого приводится 34 различных авторских варианта названия «Лекции»⁷⁰. Но важно и то, что экспликация названия становится обязательным компонентом во всех последующих рассмотренных исполнениях «Лекции». Начиная с исполнения 7, предшествующая ситуация уже не эксплицируется отдельным рассказом, а укладывается в произнесённое название – «Лекция о международном положении, прочитанная в камере посаженным на пятнадцать суток за мелкое хулиганство». То же самое повторяется и в исполнениях 8, 9, 10 и 11. Более того, Высоцкий уточняет название с целью снятия двусмысленности – субъект, посаженный на пятнадцать суток, читает лекцию сокамерникам (8 и 10), либо двоякость толкования редуцируется сразу после экспликации названия (12). В этом исполнении уже после экспликации заглавия вновь следует описание ситуации с программой «Время», просмотренной накануне «попадания» на пятнадцать суток. Напомним, что в этом случае Высоцкий уже приступил к песне, но прервал гитарное вступление, чтобы изложить её предысторию – видимо, автору в этот раз показалось недостаточно одного заглавия. Но с исполнения 13 сюжетная ситуация уже более не рассказывается, а полностью заменяется названием; «идея» же автометапаратекста смещается на констатацию длины названия (удлинившегося, как мы видим, оттого, что оно должно теперь вместить предысторию песни, но не как рассказ, а в соответствии со структурой заглавия как такового) и подкрепление этой «идеи» отсылкой к Анчарову (13 и 14). В исполнениях же 15 и 16 «идея» автометапаратекста вновь меняется: при сохранении экспликации названия акцент делается на песне как примере шуточного осмысления серьёзных политических событий и на потенциальной возможности использовать эту песню именно в таком ключе. То есть от введения в событийный ряд песни автор переходит ко введению в проблематику.

Такова в общем виде трансформация автометапаратекста к «Лекции». Эволюция авторского замысла осуществляется в постепенном отходе от изложения затекстовой сюжетной ситуации в сторону обязательной экспликации названия, вмещающего в себя эту ситуацию, но в существенно изменённом виде по сравнению с начальными исполнениями. Акцент смещается на ироничную констатацию необычайной длины этого названия и предложение более компактной альтернативы, на отсылку к предшествующей традиции (длинные заглавия Анчарова), что затем заменяется совсем уже не имеющей отношения к сюжету песни «историей» про возможное «практическое» её применение. В итоге получается, что в процессе исполнения песни постепенно вырабатываются относительно устойчивые элементы автометапаратекста, иные же элементы сходят на нет, редуцируются частично или полностью.

Вместе с тем стоит обратить внимание и на элементы иного уровня, которые следует признать относительно стабильными: указание на то, что песня шуточная, экспликация связи «Лекции» с предшествующей в концерте песней,

⁷⁰ См.: Каталог песен и стихов Владимира Высоцкого. М., 1995. С. 44–45. (Приложение к ежемесяч. журн. «Вагант». Вып. № 43–46).

указание на ролевою природу песни. Последнее особенно значимо. Фактически все автометапаратексты строятся таким образом, что в них автор выступает от собственного имени (*Я*), а ролевого героя песни номинирует как третье лицо (*Он*); то есть субъектом автометапаратекста выступает биографический автор В.С. Высоцкий, а адресатом его высказывания становится зал, точнее – зрители-слушатели, находящиеся в данный момент – момент высказывания – в зале. Запись концерта ведётся на магнитофон, благодаря чему адресат выходит за пределы настоящего времени высказывания, расширяясь во времени и в пространстве до всех тех, кто прослушивает запись. Таким образом, автор как субъект автометапаратекста вступает в отношения коммуникативной ситуации с потенциально бесконечным числом адресатов или, правильней сказать, с коллективным адресатом реальных, «биографических» слушателей. В результате субъектно-субъектные отношения во вступлении строятся в пределах нехудожественной реальности, где и адресант, и адресат(ы) – настоящие, невымышленные.

Тем заметнее резкая смена субъекта после перехода границы вступления и песни, что обусловлено ролевой природой последней. Теперь субъект – это персонаж, адресат(ы) – тоже персонаж(и): *посаженный на пятнадцать суток* рассказывает своим сокамерникам: субъектно-объектные отношения эксплицируются первыми же словами песни («Я вам...»). Как кажется, тут же происходит и редукция всей коммуникативной ситуации автометапаратекста; но это только на первый взгляд: Т.В. Сафарова, называя ролевые песни Высоцкого песнями-сценками, пишет, что их жанровая типология «определяется двойной адресованностью: это, во-первых, зал, перед которым автор представляет эту сценку, а во-вторых, это внутренний адресат, своего рода герой “за сценой”, к которому персонаж постоянно апеллирует»⁷¹.

Между тем такая субъектно-объектная ситуация обуславливает не только жанровую типологию. В автометапаратексте автор рассказывал о своём герое, представляя его со своей, авторской, точки зрения, которая строилась не как взгляд творца на творение, а как взгляд со стороны. Однако данный приём обусловлен не только спецификой «направления» авторской песни, но и оригинальной спецификой творчества Высоцкого: так, как Высоцкий представляет своего героя, актёр может говорить о персонаже, которого ему предстоит сыграть в спектакле. Последнее – важная особенность художественного мира Высоцкого: в концерте исполнитель выступает не как автор, а как рассказчик. Понятно, что это игра, но игра, сближающая выступление Высоцкого с бытованием, например, фольклорного произведения в аспекте позиции исполнителя, который «создателем текста не является и таковым себя не считает, довольствуясь лишь ролью воспроизводителя того текста, который им был услышан ранее»⁷². То, что для исполнителя фольклорного произведения – закон, для Высоцкого становится игрой, но благодаря этой игре мы уже не можем говорить, что *Я* во

⁷¹ Сафарова Т.В. Указ. соч. С. 11.

⁷² Неклюдов С.Ю. Специфика слова и текста в устной традиции // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М., 2003. С. 113.

вступлении к песне – это биографический автор, реальный человек В.С.Высоцкий; *Я* в автометапаратексте – это ещё одна роль, которую можно обозначить как роль автора-исполнителя или актёра-исполнителя, хотя и этой формулировкой, конечно, всю глубину субъектно-объектных отношений автометапаратекста не исчерпать. Согласимся, что такая система со всей очевидностью позволяет говорить о неклассической природе песен Высоцкого, направленных на адресатов, присутствующих непосредственно на исполнении – на концерте.

Относительно вступлений иная роль у *Я* в песне. В «Лекции» это «посажённый», его аудитория – «сокамерники». Но персонаж говорит голосом того, кто только что выступал *как бы* от своего лица в автометапаратексте⁷³. И адресат высказывания в нехудожественной реальности остался тот же, что и был в автометапаратексте. Очевидно, что адресованность в песне получается двойной: сокамерники и зрители-слушатели. Но адресаты принадлежат к разным уровням реальности: сокамерники – к художественной, вымышленной, а зрители-слушатели – к реальности нехудожественной. То есть мы можем наблюдать синтез двух уровней бытия: перед нами, если использовать терминологию И.В. и Л.П. Фоменко⁷⁴, синтез художественного мира и мира, в котором живёт автор. И синтез этот реализуется в экспликации обращения к объекту через местоимение второго лица (вам), которое включает в себя и вымышленных сокамерников и настоящих зрителей. Аналогична и ситуация с субъектом – он тоже принадлежит двум «мирам»: это и *посажённый*, и *В. Высоцкий*, выступающий с концертом.

Но сложность ещё и в том, что при соотношении *Я* песни и *Я* автометапаратекста происходит сочетание *Я-автора*, *Я-исполнителя* и *Я-героя*, характеризующееся нераздельностью-неслиянностью всех *Я*. Применительно к автометапаратексту таких *Я* два – биографический автор и актёр-исполнитель. В самой песне *Я* – только герой, «посажённый», но с учётом автометапаратекста в это *Я* входят и актёр-исполнитель, и биографический автор. Мы видим, что автометапаратекст вместе с песней на уровне коммуникативной ситуации формирует систему очень необычную, существенно трансформирующую традиционную триаду «автор–герой–читатель»: автор реализуется в трёх ипостасях – биографическое *Я*, исполнительское *Я*, геройное *Я* (ведь герой в прямом смысле говорит голосом автора, даже несмотря на возможные изменения тембра или интонации); героем оказывается и посажённый, и актёр-исполнитель.

⁷³ Ср.: «... автор с такой эмоциональной силой и психологической достоверностью воплощает это чужое “я”, что у слушателей складывается впечатление о том, что автор отображает свои собственные впечатления, рассказывает о своей собственной судьбе» (Сафарова Т.В. Указ. соч. С. 23).

⁷⁴ См.: Фоменко И.В., Фоменко Л.П. Художественный мир и мир, в котором живёт автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования IV. Тверь, 1998.

И вот весь этот нераздельно-неслиянный комплекс Я⁷⁵ выходит на фигуру реципиента, который реализуется как *Вы-зрители* и *Вы-сокамерники* тоже нераздельно-неслиянно. В результате работы всей этой системы происходит сочетание точек зрения, что позволяет увидеть разные грани проблемы, содержания, разные взгляды на определённое явление; вместе с тем происходит и сочетание разных «миров», благодаря чему возникает многоуровневая картина, позволяющая понять и посаженного на пятнадцать суток, и актёра, исполняющего его роль, и автора, создавшего персонаж. Самое же главное, что возникший «мир» соединил в себе реальность и вымысел; и соединил так, что вымысел легко принять за реальность (лекция посаженного), а реальность за вымысел (слова «автора о себе»); художественная и нехудожественная действительности проникли друг в друга и стали трудно различимы.

Всё это рождается на стыке, точнее даже – в системе автометапаратекста и песни, в их нераздельности-неслиянности. И такой синтез «миров» – художественного и «реального» – следует признать не просто характерным для ролевой песенной поэзии Высоцкого, а, возможно, одним из ключевых для понимания специфики восприятия его творчества и личности. Возможность же этого подхода обусловлена тем, что песня и автометапаратексты к ней могут быть рассмотрены через совокупность всех вариантов, презентующих произведение.

Из этого следует, что диахронический подход – не единственно возможный, ведь все автометапаратексты к одной песне поддаются рассмотрению не только как иерархия, но и как совокупность равновеликих элементов. То есть все автометапаратексты могут быть рассмотрены как синхронная система равноправных вариантов, взаимодополняющих друг друга.

При таком подходе общая картина выглядит следующим образом. В равной степени песня оказывается и самостоятельной лекцией ролевого героя, и размышлением его под впечатлением услышанного им на лекции о международном положении и в программе «Время». Песня шуточная, но шутка таит в себе серьёзное, что позволяет использовать её в «практических целях», а именно: как художественную иллюстрацию к политическим событиям в процессе их освещения на телевидении. Песня по авторской интенции связана с определённым контекстом: по «тематике» и «проблематике» – с другими шуточными и «антиалкогольными» песнями Высоцкого, по длинному названию – с песнями Анчарова, по сюжету – с теми песнями, герой которых близок к герою «Лекции» по «статусу» («Ой, где был я вчера...»), «Считать по-нашему, мы выпили немного...», «Ой, Вань, смотри, какие клоуны...»). Песня имеет затекстовый ряд в виде предшествующей варьируемой сюжетной ситуации: герой после лекции, магазина, гостей, милицейского участка попадёт на пятнадцать суток.

⁷⁵ Ср. важный, хотя и спорный тезис Т.В. Сафаровой: «Фактически субъект ряда песен это не “я” автора, но в то же время это не “я” рассказчика или персонажа, характерное для эпических форма поэзии. Это нечто третье, объединяющее в себе оба начала. Этот синтез стал возможен благодаря тому, что лирическое сознание Высоцкого обладало удивительной способностью к восприятию и аккомодации чужого сознания, к перевоплощению в “другую личность”, что приводило к полифонии лирического субъекта его поэзии» (Сафарова Т.В. Указ. соч. С. 11).

Это одно событие, но это и череда событий, похожих друг на друга тем, что герой, где бы он ни был, в конечном итоге попадает на нары и рассказывает сокамерникам о том, что делается в мире. С каждым исполнением это событие повторяется, но каждое исполнение – это и новое событие, происходящее здесь и сейчас: актёр-исполнитель рассказывает залу свою роль.

Я не претендую на полноту выводов в историко-литературном аспекте хотя бы в силу того, что не рассматриваю все исполнения данной песни. Но кое-что видно уже по проведённым наблюдениям. Итак, авторское вступление к песне необходимо прежде всего для того, чтобы сформировать у слушателя предпонимание следующей песни, но предпонимание такое, какое хочется автору; оно может и не соответствовать главной авторской «идее» песни. С «Лекцией» произошло именно это. Во вступлениях Высоцкий словно осознанно пускал слушателя по не самому главному смысловому пути, уводил в сторону от того, что можно считать ключевым. А это ключевое содержится в центральной интенции ролевого героя: не излагает он актуальные политические события, как о том предупреждает автор, да и сами эти события произошли в очень разное время, большая их часть случилась уже довольно давно относительно конца 1970-х гг.; не размышляет он по поводу услышанного на лекции или даже в программе «Время», не просвещает сокамерников – герой рассказывает о себе: о том, что если бы он не сидел на нарах, то непременно мог бы занять самое высокое место на международной политической сцене, а все персонажи здесь – только примеры того, кем мог бы стать герой. «Лекция» – песня о возможностях, которые таятся в каждом человеке, об обстоятельствах, мешающих человеку самореализоваться, об утраченных иллюзиях и больших надеждах, о многом и многом другом. Напомним мнение А. Скобелева и С. Шаулова: «В конечном же итоге эта песня о том, что мировой политический процесс может измениться, если “дадут волю” русскому мужику и его инациональным “соседям по камере”»⁷⁶. Это уже не шутка – это трагедия; и трагедия не индивидуала, а общества, в котором человеку мешают обстоятельства. Тогда получается, что во вступлениях автор сознательно говорил не о том, готовил слушателя не к тому, о чём речь в песне, – Высоцкий формировал предпонимание песни как шуточной, «антиалкогольной», актуально-политической, но в юмористическом ключе, рассказывал предшествующую историю, говорил о заглавии песни как необычно длинном, предлагал практически применять песню в целях политической пропаганды... Но всё это оказалось бутафорией, скрывающей главное. Что это? Сознательный шаг автора, уводящий от авторской интенции? Или авторская интенция, не совпадающая с тем, о чём получилась песня? Сказать трудно. Но напомню реплику с концерта в Торонто: «...что вы имели в виду под той или иной песней? Ну, во-первых, что я имел в виду, то я и написал...» Или мы, подобно посетителю иркутской бани (в рассказанной Высоцким истории этот посетитель больше всех смеялся над «Зарисовкой о Париже», потому что в Иркутске построили бани, где гвоздей столько, что впору их вытаскивать) прочитали не то?

⁷⁶ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 120.

Думается, что *то*. Просто автору было важно, чтобы предположение пошло не по пути главной «идеи», чтобы слушатель просто посмеялся над песней. И только потом, отсмеявшись, понял весь её не только юмористический, но трагикомический смысл. И, хотя интенция автометапаратекста трансформировалась от исполнения к исполнению в направлении от шуточного изложения сюжетной ситуации в сторону изложения «проблематики», в которой в большей степени виден трагикомизм (что могло означать эволюцию авторского понимания песни), автор так нигде и не сказал главного. Вернее, сказал, но не в автометапаратексте, а в самой песне. Другими словами, Высоцкий не раскрывает всех карт сознательно – он даёт шанс слушателю самому понять смысл, самому додуматься. И получается, что автометапаратекст нужен Высоцкому и для того, чтобы проверить своего зрителя, ведь «каждый понимает в меру своей образованности...» – каждый достроит текст, станет, если можно так выразиться, соавтором смысловой многомерности по каждому из услышанных вариантов системы автометапаратекста и песни.

Справедливость сделанных выводов подтверждают и вариантопорождающие возможности контекста иного свойства. Это те песни, которые исполнялись в концерте непосредственно перед «Лекцией». Е.Г. Язвикова пишет: «...композиция концертов была принципиальна для авторского замысла Высоцкого. Не случайно поэтому использование чётко закреплённых позиций за некоторыми песнями (<...> “Братские могилы” – в начале концерта и “Парус” – в конце). Известно также, что Высоцкий старался перемежать шуточные песни серьёзными и очень редко менял программу концерта в зависимости от желания аудитории»⁷⁷. Таким образом, место той или иной песни в рамках концерта оказывается тоже смыслообразующим фактором. Рассмотрим 49 исполнений «Лекции» на концертах 1979–1980 гг.⁷⁸ Для удобства наблюдений над контекстом предшествующей песни все имеющиеся у нас примеры исполнения «Лекции» помещены в таблицу; концерты, примеры из которых рассматривались выше, обозначены в разделе «дата» жирным шрифтом (год, месяц, число), для полноты картины указана и песня, следующая в концерте после «Лекции».

дата	краткое название концерта	общее кол-во песен	порядковый № «Лекции»	предшествующий номер – по первым словам	последующая песня – по первым словам
79.03.26	МВТУ (1)	18	2	Пожары...	Цыганка с картами...
79.03.26	МВТУ (2)	15	12	Ой, где был я...	Дорогая передача...
79.03.26	МВТУ (3)	17	10	Под собою ног не чую...	Я скачу...
79.04.05	Кельн	24	1	–	Дайте собакам мяса...
79.04.14	Торонто	22	6	Не хватайтесь за чужие галии...	Я вышел ростом и лицом...

⁷⁷ Язвикова Е.Г. Указ. соч. С. 94.

⁷⁸ В основу таблицы была положена фонография в СТ, но при необходимости она была подкорректирована фонографией ГКЦМ.

79.04.23	15 лет Таганке	3	3	Словно бритва...	–
79.04.28	Ижевск, клуб?	20	13	Я самый непьющий...	Считать по-нашему...
79.05.03	НИИ электротехники	18	11	Ой, где был я...	Сам виноват...
79.05.03 ⁷⁹	НИКИМП	15	14	Нет меня...	Словно бритва...
79.05.19	Журфак МГУ	7	7	Быть или не быть...	–
79.05.28	ГИПРОНИИ-МАШ	15	12	Под собою ног не чую...	Я вышел ростом...
79.06 ⁹⁰ 1?	геофак	22	17	Считать по-нашему	Дорогая передача...
79.06.10	Минск	16	11	Ой, Вань...	Я не люблю...
79.07.14	МИНХ	16	10	Ой, где был я...	Сам виноват...
79.08.30	Минск (2)	19	16	Ой, Вань...	Я вышел ростом...
79.08.30	Минск (3)	16	14	Ой, Вань...	Не хватайтесь за чужие талии...
79.09.17?	Тбилиси (1)	16	15	Ой, Вань...	А у дельфина...
79.09.17?	Тбилиси (2)	10	9	Под собою ног не чую...	Есть телевизор...
09(10)79	Тбилиси (3)	19	15	Ой, где был я...	Дайте собакам мяса...
79.10.09?	Тбилиси (4)	16	11	Ой, где был я...	Я вышел ростом...
79.10 ⁹⁰ 10?	Тбилиси (5)	7	4	Вдруг словно канули во мрак...	Был побег...
79.10.11?	Тбилиси (6)	17	16	Считать по-нашему...	Темнота впереди...
79.11.28	Театр им. Вахтангова	15	10	Ой, где был я...	Мы верные, испытанные кони...
79.11.29	Б-ка №60	17	14	Ой, где был я...	Что за дом притих...
79.12.28?	Прогресс	22	14	Считать по-нашему...	Под собою ног не чую...
79.11 ⁹⁰ 10?	Опалиха	4	2	Я когда-то умру...	Не хватайтесь за чужие талии...
79.12.20?	Париж	20	11	Я вчера закончил ковку...	Ещё бы не боялся мне...
79.12.27	Курчатов	21	20	Считать по-нашему...	Я не люблю...
79.12.29	Протвино (1)	19	18	Я вчера закончил ковку...	А у дельфина...
79.12.29.	Протвино (2)	12	11	Считать по-нашему...	На братских могилах...
80.02.01	НИИ ЭТО	12	11	Дорогая передача...	А у дельфина...
80.02.25	Больница №31	20	19	Ой, где был я...	Я не люблю...

⁷⁹ Благодарю С.В. Свиридова за указание на то, что ряд историков относят данное исполнение к марту 1979 г., а не к маю. Думается, что вступление к «Лекции» на концерте в НИКИМП подтверждает именно мартовскую датировку – ведь именно в мартовских записях применительно к этой песне используется слово «впечатление». Вот вступление к «Лекции» на концерте в НИКИМП: *«И сейчас песня, которую тоже никто не знает – ручаюсь за это. Называется она “Впечатления от лекции о международном положении человека, который получил 15 суток за мелкое хулиганство” – и, значит, у него всё это наслось, его вырвали из жизни, он очень по этому поводу страдает и даёт некие рецепты. А именно такие»*. Однако я не ставлю себе целью датировать то или иное исполнение, поэтому подробно останавливаться на этом моменте не буду.

80.02.29	Ин-т компл. проблем	18	17	Произошёл необъяснимый...	Я не люблю...
80.03.21	Долгопрудный	17	16	Сам виноват...	Я не люблю...
80.03.27	Диапазон	34	28	Считать по-нашему...	Мне этот бой не забыть никак...
80.03.28	Школа №779	19	18	Я самый непьющий...	Корабли постоят...
80.04.05	ДК Чкалова	19	18	Я вышел ростом...	Я не люблю...
80.04.12	Дом учёных	8	8	Дорогая передача...	–
80.04.13	МАИ	13	12	Товарищи учёные...	Я не люблю...
80.04.14	Академия химзащиты	18	17	Я вышел ростом...	А у дельфина...
80.04.15	Мосгорхимпроект	17	16	Ой, где был я...	А у дельфина...
80.04.18	Ватутинки	19	18	Я вчера закончил ковку...	Я не люблю...
80.04.29	Троицк	18/13	17/12	Я не люблю...	А у дельфина...
80.06.16	Калининград (МО)	18	18	Час зачатья...	–
80.06.30	Пахра, у Вайнера	9	7	Течёт речечка...	Жора и Аркадий Вайнер...
80.07.03	Люберцы	16	15	Дорогая передача...	А у дельфина...
80.07.03	Лыткарино	19	18	Кто кончил жизнь трагически...	Я не люблю...
80.07.14?	НИИ ЭМ	16	15	Час зачатья...	А у дельфина...
80.07.16	Калининград (МО)	19	18	Час зачатья...	Я не люблю...

Позволю себе обратить внимание только на некоторые закономерности этого контекста. По частотности из песен, предшествующих «Лекции», лидирует «Ой, где был я вчера...» – 9 раз, на втором месте «Считать по-нашему, мы выпили немного...» – 6 раз, на третьем «Ой, Вань, смотри, какие клоуны...» – 4 раза, по 3 раза исполнялись «Под собою ног не чую...», «Я вчера закончил ковку...», «Дорогая передача...», «Час зачатья я помню не точно...» и по 2 раза «Я самый непьющий из всех мужиков...» и «Я вышел ростом и лицом...», остальные песни исполнялись по одному разу. Но это абсолютные показатели. При диахроническом подходе картина несколько иная. Так, «Ой, где был я вчера...» из 9 раз только дважды исполнялась перед «Лекцией» в концертах 1980 г., «Считать по-нашему, мы выпили немного...» – один раз, «Ой, Вань, смотри, какие клоуны...» и «Под собою ног не чую...» в 1980 г. перед «Лекцией» не исполнялись ни разу. А вот «Дорогая передача...», «Я вышел ростом и лицом...» и «Час зачатья я помню не точно...» исполнялись перед «Лекцией» только в 1980 г. Причём «Час зачатья...» была исполнена перед «Лекцией» на двух последних концертах, то есть если придерживаться текстологического принципа «последней авторской воли», то можно говорить о циклической связи «Часа зачатья» и «Лекции» как реализации этой воли. Если же серьёзно, то диахронический подход позволяет увидеть, по меньшей мере, одну очень важную закономерность: в концертах 1979 г. связь с предшествующей песней строилась по принципу общности эксплицируемой автором в автометапаратекстах тематики «Лекции» – ролевое шуточное, «антиалкогольное»; в 1980 г., особенно в

последние 3–4 месяца (с апреля по июль), осуществляется, скорее, связь по внешнему контрасту – перед «Лекцией» преимущественно исполняются песни серьёзные, даже программные: «Час зачатъ я помню не точно...» 3 раза, «Я вышел ростом и лицом...» 2 раза, по одному разу «Кто кончил жизнь трагически – тот истинный поэт...» и «Я не люблю...»; вместе с тем и песни шуточной тематики тоже в это время исполняются перед «Лекцией»: 2 раза «Дорогая передача...», по разу «Товарищи учёные, доценты с кандидатами...», «Ой, где был я вчера...», «Я вчера закончил ковку...»; в более же ранних концертах 1980 г. (с января по март) место перед «Лекцией» занимают песни только шуточные: «Дорогая передача...», «Произошёл необъяснимый катаклизм...», «Считать по-нашему, мы выпили немного...», «Я самый непьющий из всех мужиков...», но все эти песни исполняются перед «Лекцией» в этот период по одному разу, из чего следует отсутствие какой-либо жёсткой связи с той или иной конкретной песней в это время. Однако замечу, что все названные песни могут быть обозначены и как сатирические – это ещё один контекст к «Лекции».

Кроме того, циклизация по внешнему контрасту с предшествующей песней в последние месяцы жизни Высоцкого позволяет говорить о тяготении к структурированности концерта как более многогранного. Мир предстаёт разными своими сторонами; каждая песня в отдельности реализует модель вполне определённой его стороны, – но вот песни, находящиеся рядом, реализуют систему этих сторон, которая в случае контрастной тематики оказывается близка трагикомедии. Однако поздний контекст предшествующих «Лекции» вещей позволяет говорить не только о контрасте, но и об эволюции автоинтерпретации песни: в 1979 г. – начале 1980 г. «Лекция» понималась автором как песня однозначно шуточная, на что указывает довольно частотная экспликация сюжетной или тематической связи с предшествующей шуточной же песней в автометатекстах, а в последних концертах «Лекция» интерпретировалась не только как шуточная, но и как серьёзная песня. Ближний контекст даже в большей степени, чем концертные автометатексты, позволяет увидеть эволюцию авторского понимания этой песни от шуточной зарисовки о событиях мировой политики к произведению о месте и судьбе человека в мире. Замечу, что такое понимание не отменяет контекста предшествующих «Лекции» песен в поздних концертах как контекста по контрасту; просто грань контраста и тождества здесь может быть стёрта, как стёрта грань во многих песнях Высоцкого между трагедией и комедией, универсальным и сиюминутным, личным и всеобщим...

На эволюцию автоинтерпретации указывает и место песни в концерте. Так, на первом исполнении (МВТУ-1) «Лекция» располагается под номером 2, тогда как на всех прочих записях она ближе к финалу, по крайней мере – во втором десятке. Более того, если в 1979 г. «Лекция» только 7 раз из 30 концертов исполнялась предпоследней, причём три из них приходятся на период с 27 по 29 декабря, то в 19-ти примерах 1980 г. «Лекция» исполняется предпоследней 15 раз и дважды – последней.

Тут видим ещё одну закономерность: на тех концертах, где «Лекция» стоит на предпоследней позиции, после неё поются «Я не люблю...» (8 раз в 1980-м году, и на концерте 79.12.27) и «А у дельфина...» (6 раз в 1980-м году и

на концерте 79.12.29). Конечно, наличие этих песен после «Лекции» объясняется тем, что Высоцкий в этот период чаще всего завершал концерт именно одной из этих двух песен, но важно и то, что они обе формируют с «Лекцией» совершенно определённый контекст, который в силу частотности может считаться намеренным. Это тот же самый контекст по тождеству-контрасту, что и отмеченный нами применительно к предшествующим «Лекции» песням в поздних концертах. А нарочитая программность песен «Я не люблю...» и «А у дельфина...» может указывать и на программность «Лекции».

Однако в предпоследней позиции «Лекции» можно увидеть и иную смысловую грань: вещь эта шуточная и относительно новая, а завершать концерт должна песня, слушателю уже известная и серьёзная, даже программная. Видимо, это было принципиально для автора в плане потенциальной рецепции такой сильной позиции, как финал концерта. «Лекция» – относительно новая песня, ещё не все слушатели знают её слова, а значит, смеются они над прямым содержанием; к тому же она ещё не утратила политическую актуальность, что тоже редуцирует возможное недопонимание. Для завершения же концерта ролевою шутку должен сменить серьёзный монолог, где субъект близок автору. В результате зрители покидают зал с двойственным ощущением: им смешно от «Лекции», и они переживают трагедию поэта. Не в этой ли двойственности одна из граней феномена Высоцкого, своеобразный залог его прижизненной популярности?

Но и это лишь один из многих смыслов, отнюдь не отменяющий каких-либо иных толкований той или иной песни в контексте концерта. Такой феномен, как концерт Высоцкого, конечно же, заслуживает глубокого изучения, на которое я пока не претендую. Мне важно было показать, что смысл вполне самостоятельного высказывания, каковым, безусловно, является каждая песня Высоцкого, формируется и за счёт близких к песне элементов концерта: автометапаратекста, предшествующей и последующей песен, то есть тех элементов, которые можно назвать контекстом к песне. Этот контекст характеризуется предельной вариативностью, которая, как это ни парадоксально, основана на своего рода тяготении к стабильности: как и в работе над песней и над её названием, в работе над контекстом Высоцкий искал оптимальный вариант, поэтому на какое-то время контекст мог застывать, только минимально меняясь от концерта к концерту, но потом мог снова радикально трансформироваться, чтобы после этого опять застыть или снова измениться. Я пытался показать не только то, что благодаря контексту каждое исполнение является самостоятельным вариантом песни, а и то, что произведение Высоцкого – это совокупность всех его вариантов в контекстах элементов концерта; пытался, кроме того, представить смыслопорождающие возможности этих элементов. И анализ показал, что контекст у Высоцкого одновременно и раскрывает, и затемняет эволюцию авторского понимания песни, её тематики и проблематики, специфики субъектно-объектных отношений и потенциальной рецепции.

Таким образом, на примере ряда исполнений даже одной песни, ряда её вариантов мы видим, как может меняться «идея» произведения, её авторское понимание. И в такой эволюции важную роль, по всей видимости, играет впе-

чатление автора-исполнителя от реакции зала на варианты-предшественники: корректировка последующих вариантов и способов их подачи осуществляется под влиянием этой реакции. Такова жизнь высказывания в культуре новейшего времени: пока автор жив, он продолжает создавать новые варианты, а с ними и новые смыслы; что-то произведение утрачивает, что-то обретает, но главное – живёт. Потом уже, как было показано выше, жизнь произведения продолжается у «новых авторов». Пока же автор песни, но в соавторстве с аудиторией рождает всё новые и новые её варианты, наращивая тем самым смысловой спектр всего произведения.

Эти выводы сделаны лишь по некоторым исполнениям одной песни; уже поэтому они не могут претендовать на то, чтобы называться истиной в последней инстанции, а значит, могут быть верифицированы через анализ других песен, других концертов Высоцкого, что, хочется надеяться, дело близкого будущего. Равно как не могут претендовать на завершённость и мои выводы по публикациям стихотворений Высоцкого в «бумажном» формате и по исполнениям песен на стихи Высоцкого «новыми авторами», о чём говорилось выше.

Однако уже сейчас можно констатировать, что творчество Высоцкого зиждется на вариантопорождении по самым разным моделям: «бумажная» публикация вербальных субтекстов как самостоятельных стихотворений в контекстах ближних и дальних; музыка и исполнение «новых авторов» к изначально «бумажным» стихам поэта в контексте творчества этих «новых авторов»; система авторских вступлений к песне; место песни в концерте – каждая из этих моделей применительно к творчеству Высоцкого неизбежно образует новый вариант высказывания, но и не выходит за границы этого высказывания, заданные инвариантом. Далее же мы рассмотрим творчество Высоцкого в ещё одном контексте – в контексте русской рок-культуры.

ФЕНОМЕН ВЫСОЦКОГО В КУЛЬТУРЕ РУССКОГО РОКА

Большинство исследователей, соотносящих русский рок и Владимира Высоцкого, изначально исходят из того, что Высоцкий – бард, представитель авторской песни⁸⁰. И рассмотрение проблемы, таким образом, затрагивает, по преимуществу, взаимодействие рока и бардовской традиции, составной частью которой оказывается и Высоцкий. Рок же по этой логике рассматривается как наследник авторской песни: И. Кормильцев и О. Сурова видят отличия песен Макаревича и Никольского от бардовской традиции никак не в поэзии, а «во внешних признаках», связанных с музыкальным оформлением и способом подачи материала⁸¹; черты авторской песни эти исследователи находят не только

⁸⁰ Исключением из этого правила я бы назвал только совсем новую статью Г.В. Шостака (см.: *Шостака Г.В. Рецепция наследия В.С. Высоцкого в творчестве рок-поэтов нового поколения // Владимиру Высоцкому – 72. Народный сборник: тридцать лет без Высоцкого; ежегодник. Николаев, 2010*). Правда, эта весьма концептуальная и крайне интересная работа рассматривает исключительно современный русский рок, а не классические его образцы из последней четверти минувшего века.

⁸¹ *Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1998. С. 10.*

у московских рокеров, но и у ленинградцев⁸² и свердловчан⁸³; Е.А. Козицкая пишет, что «предшественниками рок-поэтов оказываются В. Высоцкий, барды, Б. Окуджава»⁸⁴; Т.А. Снигирёва и А.В. Снигирёв рассматривают рок-н-ролл «как своеобразное продолжение авторской песни»⁸⁵; подробно рассматривает сходство языка и бытования авторской песни и рока М. Шидер, считающий, что Окуджава, Галич и Высоцкий оказали «самое большое влияние на лирику рока»⁸⁶; появился даже термин «бард-рок», который С.С. Бирюкова определила как одно из трёх направлений авторской песни, характеризующееся «наличием современного инструментария и звукотехники, объединением в группы», а в плане содержания – «ощущением неустойчивости, душевной раздвоенности при открытом внешнем проявлении»⁸⁷.

По-иному на вышеозначенную проблему смотрит Д.М. Давыдов. Констатируя, что теперь очевидным «является указание на преемственность русского рока по отношению к бардовской традиции», Давыдов справедливо отмечает: «...возникновение рок-культуры ни коим образом не означает исчезновения культуры бардовской, более того, не означает и деградации этой культуры <...> С некоторого момента (вероятно, уже с конца 1970-х гг.) можно говорить о том, что бардовская и рок-субкультуры существуют параллельно»⁸⁸.

Таким образом, существуют две точки зрения на соотношение авторской песни и рока: 1) рок вырос из авторской песни, и 2) авторская песня и рок – параллельные явления в едином культурном пространстве.

Но есть и точка зрения, по которой авторская песня и рок чуть ли не отождествляются. Так, В.С. Глинчиков полагает: «Рок – та же авторская песня, только музыка играет в нём несколько большую роль, чем текст»; Глинчиков отмечает и отличия, но отличия оценочного свойства: «...лучшие образцы авторской песни имеют поэтическую самоценность, а в роке без музыки целостность произведения полностью исчезает»⁸⁹. Споры с Глинчиковым и его работой можно посвятить отдельную большую статью, если не книгу. Чего стоит хотя бы вот этот пассаж: «Лучшие представители авторской песни оказали огромное влияние на сознание поколения, из которого вышли рок-музыканты: Владимир Высоцкий и Юлий Ким – на Андрея Макаревича, Булат Окуджава и Евгений Клячкин – на Бориса Гребенщикова, Александр Галич – на Михаила

⁸² См.: там же. С. 18.

⁸³ См.: там же. С. 24.

⁸⁴ Козицкая Е.А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. Тверь, 1999. С. 23–24.

⁸⁵ Снигирева Т.А., Снигирев А.В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Там же. С. 43.

⁸⁶ Шидер М. Язык русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. Тверь, 2000. С. 103.

⁸⁷ Бирюкова С.С. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1990. С. 17.

⁸⁸ Давыдов Д.М. Рок и // или шансон: пограничные явления // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. Тверь, 2000. С. 135–136.

⁸⁹ Глинчиков В.С. Феномен авторской песни в школе // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 346.

Науменко, Александр Башлачёв – на Константина Кинчева и Яну Дягилеву»⁹⁰. Полемикой с автором этой тирады я, конечно же, заниматься не буду. Укажу лишь на недопустимость включения Башлачёва в авторскую песню только на основании манеры исполнения; тогда в это направление придётся включить и С. Калугина, и Ю. Наумова, и вообще всех рокеров, которые поют свои песни в сопровождении акустической гитары, а из авторской песни исключить тех бардов, которые пели в сопровождении оркестра. Глинчиков словно не видит принципиальной разницы в поэтике произведений авторской песни и песен Башлачёва, а именно особенности поэтики должны стать критерием при включении того или иного художника в то или иное направление.

По этому пути в процессе идентификации авторской песни идёт И.А. Соколова в своей концептуальной работе. Но относительно соотношения рока и Высоцкого исследовательница высказывается весьма категорично: «Не смогли сделать своими песни барда <...> и рокеры, работающие в рамках других музыкальных решений и вообще другой эстетики»⁹¹. Ранее об этом же писал И. Смирнов. Он назвал рок и бардовскую песню «двумя несмешивающимися потоками» и дифференцировал эти две школы по следующим критериям:

«интернациональная – национальная
примат музыки – примат текста (поэзии)
концертная (танцевальная) – магнитофонная»⁹²

Но правомерно ли вписывать Высоцкого в авторскую песню? Скорее, по многим параметрам Высоцкий окажется противопоставлен этому направлению, нежели вписанным в него. Ведь еще в 1989 г. М.В. Каманкина писала: «Авторская самостоятельная песня 70-х годов оказала заметное влияние на профессиональных песенных композиторов, на развитие отечественной рок-музыки. Особенно показательна фигура В. Высоцкого, песенная стилистика которого выходит за рамки авторской песни, имеет ряд общих черт с рок-музыкой»⁹³. И с тех пор, как наука обратилась к филологическому изучению поэтического наследия Владимира Высоцкого, неизбежно возникают проблемы возможности соотношения феномена Высоцкого с различными направлениями в культуре, попытки вписать поэта в тот или иной контекст; либо, что не менее важно, противопоставить Высоцкого тому или иному контексту.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Соколова И.А. Авторская песня: определения и термины // Там же. С. 448–449. Парадокс здесь заключается в том, что своими не смогли сделать песни Высоцкого и барды – достаточно назвать откровенно слабый альбом в серии «XX лет без Высоцкого», который показал лишь одно: эстетика Высоцкого в большинстве случаев не имеет ничего общего с так называемой авторской песней, попытки исполнить Высоцкого в этой стилистике неизбежно потерпят крах, ведь даже вполне, казалось бы, бардовская по поэтике песня «Здесь вам не равнины...» в дружном хоре бардов получилась похожей на гимн колонны альпинистов, идущих 7 ноября по Красной площади. Навязывание эклектичной эстетики КСП художественному миру Высоцкого получилось неудачным.

⁹² Смирнов И. Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. М., 1994. С. 18.

⁹³ Каманкина М.В. Самостоятельная авторская песня 1950–1970-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1989. С. 13–14.

В силу целого ряда причин (способ исполнения песен, кажущаяся эстетическая и очевидная хронологическая близость, сходство слушательской аудитории) чаще всего Высоцкого включают именно в авторскую песню⁹⁴. Однако оснований для такого включения гораздо меньше, чем кажется. При внимательном рассмотрении становится очевидным, что В. Высоцкий не укладывается в эстетику авторской песни как широтой, разнообразием своей поэзии, так и несколько иной, нежели у бардов, слушательской аудиторией.

Ни один из бардов не имел столь разноплановой, как у Высоцкого, референтной группы. Последнее очень важно, ибо помогает приблизиться к пониманию феномена Высоцкого. Сейчас принято считать, что Высоцкого в 1970–80-е гг. слушали и любили все. Это в принципе неверный факт. Знали по имени и, что называется, в лицо, да, многие – скажем, почти все. Но вот слушали ли? У тех же Антонова и Пугачевой аудитория была гораздо шире. Но если слушателями авторской песни были, в подавляющем большинстве, интеллигенты, проживающие в крупных городах (гораздо позднее так называемый «русский шансон», дезэстетизировав авторскую песню, перевёл её в иной референтный регистр), то аудитория Высоцкого в социальном плане была более разноплановой. В каждой социальной группе можно было отыскать поклонников и знатоков песенного творчества Высоцкого. Таким образом, концептуальное отличие рецепции песен Высоцкого от авторской или эстрадной песни не в количественном показателе, а в разноплановости референтной группы. Это, как представляется, обусловлено разноплановостью песенного наследия Высоцкого. Ведь кто-то предпочитал у Высоцкого шуточные песни, кто-то песни о войне, кто-то сложные философские произведения, а в результате складывалась многоплановая аудитория. Другое дело, что любое деление песен Высоцкого оказывалось на поверку неправомерным: так, внешне шуточные песни порою по философскому содержанию не уступали, скажем, «Коням привередливым», а трагическая «Моя цыганская» вполне укладывалась в ироничную, фарсовую интерпретацию (достаточно указать на исполнение этой песни Иваном Охлобыстиным).

Такая принципиальная невозможность однозначного прочтения отдельных песен (что уж говорить о всем массиве) и заставила искать иные явления для сопоставления с феноменом Высоцкого нежели авторская песня⁹⁵. Из этого

⁹⁴ Укажу лишь некоторые работы: *Свиридов С.В.* О жанровом генезисе авторской песни В. Высоцкого // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. I. М., 1997; *Хаззагерев Г.Г.* Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого, Окуджавы, Щербакова // Там же. Вып. III. Т. 2; *Купчик Е.В.* Солнце и луна в поэзии Визбора, Высоцкого и Городничского // Там же; *Купчик Е.В.* Птицы в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича // Там же. Вып. IV. М., 2000.

⁹⁵ См.: *Зайцев В.А.* Владимир Высоцкий и современные русские поэты // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. I. М., 1997; *Зайцев В.А.* «Памятник» Высоцкого и традиции русской поэзии // Там же. Вып. III. Т. 2. М., 1999; *Смит Джеральд.* Полюса русской поэзии 1960–1970-х: Бродский и Высоцкий // Там же; *Рудник Н.М.* Чай с сахаром: Высоцкий, Бродский и другие // Там же; *Кулагин А.В.* Два «Тезея» // Там же. Вып. IV. М., 2000; *Кулагин А.В.* «Люблю тебя сейчас...» Высоцкого в поэтическом контексте // *Кулагин А.В.* У истоков авторской песни. Коломна, 2010 и ещё целый ряд работ Анатолия Валентиновича Кулагина, посвящённых литературному контексту песен Высоцкого.

вытекает и задача этого раздела – найти точки соприкосновения поэзии Высоцкого и русского рока, чтобы понять степень преемственности русского рока не относительно авторской песни, а относительно поэзии Высоцкого как вполне автономного и самобытного явления.

В этой связи следует обратиться к работам, в которых Высоцкий соотносится с русским роком вне контекста авторской песни. Наиболее показательна статья И. Смирнова «Первый в России рокер...», заглавие которой – цитата из высказывания питерского панка Андрея Панова («Свина»). И. Смирнов убедительно доказывает близость к року и, соответственно, отдаление от бардовской традиции Высоцкого и песен, исполняемых Аркадием Северным⁹⁶. Смирнову вторит М. Гнедовский: «...можно считать Высоцкого первой звездой российского рока. Пусть в музыкальном отношении его песни не имеют ничего общего с рок-н-роллом, по своей социокультурной природе они к нему чрезвычайно близки»⁹⁷. Но сходство Высоцкого и рока кроется не только в социокультурном аспекте. Можно говорить о близости сфер бытования песен Высоцкого и рок-творений. Ведь русский рок активно эксплуатирует приёмы и массовой культуры, и культуры элитарной. Приёмы так называемой «попсы», блатной песни, постмодернизма, авангарда и других направлений и жанров современной культуры в роке синтезируются, обретая новую функцию, что указывает на самобытность русского рока. Вместе с тем то, что рок заимствует многое из столь разных типов культуры, позволяет заявить: рок-культура, одновременно относясь и к культуре массовой, и к культуре элитарной, выступает в функции культурного направления, потенциально способного удовлетворить эстетические запросы самых разных категорий реципиентов. Все эти характеристики приложимы и к песенному наследию Высоцкого, которое настолько многоуровнево, что с лёгкостью может быть вписано в самые разные культурные потоки. В этом, возвращаясь к сказанному выше, кроется разноплановость слушательской аудитории Высоцкого, которая по данному параметру оказывается близка аудитории русского рока. Вряд ли мы найдем ещё в русской культуре новейшего времени другие явления, которые отвечали бы данному требованию, хотя, конечно же, социокультурный критерий в характеристике референтной группы ещё отнюдь не аргумент для сближения феномена Высоцкого и русского рока.

Точки пересечения этих феноменов можно отыскать в аспекте мифологизации биографии. Сразу оговорим, что авторская песня не создала ни одного сколько-нибудь цельного и законченного биографического мифа. Может быть, поэтому биографический миф Высоцкого стоит в русской культуре особняком, тогда как самым продуктивным направлением русской культуры в количестве мифов такого рода после Серебряного века стал русский рок, предложивший целую систему «текстов жизни и смерти». И здесь важно сказать, что все эти «тексты» в той или иной степени ориентированы на «биографический миф» Высоцкого. Прежде всего, это актуально для «биографического мифа» Алек-

⁹⁶ См.: Смирнов И. «Первый в России рокер» // Мир Высоцкого. Вып. 1. М., 1998. С. 402–414.

⁹⁷ Гнедовский М. Майк, или Секретная лаборатория российского рока // РОССИЯ/RUSSIA. Вып. 1[9]: Семидесятые как предмет истории русской культуры. М., 1998. С. 181.

сандра Башлачёва⁹⁸. Отдельные аспекты биографического мифа Высоцкого были затребованы и в «текстах смерти» других рокеров – Виктора Цоя, Майка Науменко, Янки Дягилевой, Андрея Панова, Анатолия Крупнова. Замечу, речь здесь ни в коем случае не идёт о копировании, скорее – о преемственности, которая неизбежно сопровождается трансформацией и переосмыслением. И здесь для дальнейших рассуждений процитирую И. Смирнова, который совершенно справедливо заметил: «Ориентация русского рока на Высоцкого – не примитивное подражание, а скорее движение в культурном потоке»⁹⁹.

Таким образом, мы будем исходить из того, что русский рок не может считаться эпигоном Высоцкого, равно как не может быть и назван параллельным явлением (уже по соображениям чисто хронологического порядка). Русский рок – следующая после Высоцкого ступень русской песенной культуры, принимающая и переосмысливающая предыдущий этап.

Одним из фактов такого переосмысления стал вышедший в 1996 г. альбом «Странные скачки». Большая часть слушателей – как поклонников рока, так и поклонников Высоцкого – восприняла долгожданный альбом в штыки. Вот оценка, данная альбому И. Смирновым: «Всё вместе оставляет впечатление мрачной пародии, причём не только на Владимира Семеновича: исполняя его репертуар, “Чай-Ф” умудряется пародировать Бернеса, а Чиж – вообще Малинина. Жаль, что никого из них не вдохновила песня “На мои похорона съехались вампиры”»¹⁰⁰. И это далеко не самая «крепкая» оценка. Но присмотримся к этому альбому повнимательнее. «Странные скачки» относятся к альбомам такого типа, в которых разные исполнители поют песни из какого-то одного источника (назовём в этом ряду «Парк Майкского периода» и «Кинопробы»). В таких альбомах песня подбирается исполнителем в зависимости от его сложившегося поэтического и сценического имиджа, который в большинстве случаев так или иначе соотносится с маской героя выбранной песни. И при обращении к наследию Высоцкого такой способ организации альбома видится продуктивным, ибо позволяет и раскрыть многогранность лирического героя «исконного автора», и «проверить» нового исполнителя классическим материалом. Выдержал ли рок середины 1990-х гг. эту проверку? По большей части – да: «Странные скачки» заметно выиграли перед проектами типа «Я, конечно, вернусь...» или «XX лет без Высоцкого». Надо только учитывать специфику обращения того или иного направления к какому-либо феномену, в это направле-

⁹⁸ См. об этом: *Николаев А.И.* Особенности поэтической системы А. Башлачёва // Творчество писателя и литературный процесс. Слово в художественной литературе. Иваново, 1993. С. 120–121; *Житинский А.* Семь кругов беспокойного лада // *Башлачёв А.* Посошок. Л., 1991. С. 7, 9; *Горбачев О.А.* Механизм цитирования и авторствования в «Триптихе» А. Башлачёва // *Русская рок-поэзия: текст и контекст 2.* Тверь, 1999. С. 73–77; *Рахлина Настя.* Концерт для голоса с душой // *Комсомольская правда.* 1992. 10 октября. С. 6/21; *Борисова Е.* [Рец. на CD «Третья столица»] // *FUZZ.* 1998. № 7-8. С. 57; *Костина Маргарита.* Место для Башлачёва // *Речь.* №93 (20291), 26 мая 2000 г. С. 1; *Доманский Ю.В.* «Тексты смерти» русского рока. Тверь, 2000. С. 16–18.

⁹⁹ *Смирнов И.* Указ. соч.

¹⁰⁰ Там же.

ние не входящему. Каждый исполнитель, пытаясь петь песни Высоцкого, неизбежно производит перекодировку эстетической системы поэта в свою эстетическую систему. Этого не происходит при отсутствии собственной эстетики, следствием чего становится прямое копирование. А Высоцкий, как уже отмечалось, является тем феноменом, который может стать катализатором проверки «второго автора». Так, репертуар Высоцкого в исполнении бардов (диск из серии «XX лет без Высоцкого») оказался за редким исключением достоин в лучшем случае праздничного стола. Несколько по-иному с эстрадным проектом «Я, конечно, вернусь...». Здесь произошла прямая перекодировка эстетики Высоцкого в эстетику российской эстрады рубежа XX–XXI вв. (пусть и обусловлена эта эстетика примитивными вкусами и законами шоу-бизнеса, но она есть и от этого никуда не деться). Но то, что перекодировка состоялась, в результате обнажило несостоятельность «попсы» в сравнении с Высоцким.

На этом фоне «Странные скачки» со всей очевидностью выиграли. Здесь перекодировка способствовала созданию того, что можно назвать, пользуясь текстологическим термином, новыми редакциями уже известных произведений. В результате каждая песня стала способом реализации эстетики «нового автора» с опорой на уже существующую эстетику Высоцкого. Если говорить об общей характеристике альбома, то следует отметить такие моменты, как допустимость изменения текста и мелодии, почти во всех композициях серьезная инструментальная обработка, наличие больших инструментальных проигрышей, оригинальный подбор песен: нет на этом диске хрестоматийных «высоцких» «Коней», «Охот» и «Натянутых канатов», по преимуществу исполняются песни не самые известные, вплоть до стихов, которые Высоцким никогда не пелись, с оригинальной мелодией «нового автора», о чём уже было сказано выше. Но надо указать и на противоречивость альбома: некоторые исполнители пытались копировать Высоцкого, уподобляясь в этом бардам, а некоторые впадали в другую крайность, кардинально, до неузнаваемости перерабатывая источник. Но в системе получился вполне цельный альбом, в котором даётся система точек зрения разных исполнителей через разные песни Высоцкого. Это обнажило две вещи: многоплановость наследия Высоцкого и многоплановость рока. Посмотрим, как это реализуется, на конкретных примерах исполнения.

Настя исполнила «Песню Кэрролла» в очень сокращенном варианте, но знаменательно, что из цикла про Алису была выбрана для женского вокала именно мужская песня, в результате получилась оригинальная версия, выводящая песню на новый смысловой уровень: точка зрения английского писателя, данная русским поэтом XX века, обрела в исполнении Насти универсальный смысл, лишенный «мужской» привязки, стала точкой зрения человечества. Две песни, как уже отмечалось, на альбоме звучат с оригинальной музыкой на стихи Высоцкого, никогда им не исполнявшиеся. Напомним, что это «Я дышал синовой...» в исполнении «Алисы» и «Если бы я был физически слабым...» в исполнении «Серьги». Обе песни представляют собой оригинальную обработку, в которой контаминируются роковое начало и бардовская ритмика, всё это сопрягается с оригинальным вокалом и оригинальной исполнительской стилистикой, «разоблачающей» манеры Кинчева и Галанина. Ряд групп пошли по этому

же пути, но не со стихами, а с песнями Высоцкого: свою оригинальную концепцию предложили «Ва-БанкЪ» («В холода, в холода...») обрела новую мелодию в манере раннего Скляра и оказалась насыщена многими повторами, доводящими первоначальный текст до позитивного абсурда), «Калинов мост» («Военная песня» получила совершенно новое звучание в былинно-эпической стилистике исполнительской манеры Ревякина – стала своеобразным русским военным гимном вне временной закреплённости), «Черный обелиск» («Песенка ни про что», несмотря на близость оригинального вокала Крупнова к голосу Высоцкого, прозвучала отнюдь не как копия, а как самобытная версия за счёт «тяжелой» обработки, что усилило трагифарсовость песни), «НЭП» (песня «Никакой ошибки» получила название «Паранойя» и в стилистике тяжёлого рэпа обрела трагическое звучание, не лишённое, правда, пародийности), наконец, «Текиладжаззз» («Большой Каретный» – наиболее кардинально изменённая песня альбома, подключающая к возможной интерпретации всё творчество Евгения Федорова и напрочь оторванная от песни Высоцкого, скорее – вариация-импровизация на тему известной песни, сделанная в духе «Текилы»). Как оригинальную стоит отметить и версию «Дома» в исполнении Юрия Шевчука. Эта версия интересна не только драматизацией диалога при помощи «митьковского хора», но и позитивной редукцией крайностей: Шевчуку удалось найти золотую середину между копированием и полным переименованием, в результате песня зазвучала так, как должна бы звучать в ситуации середины 1990-х гг., новое исполнение продемонстрировало актуальность песни Высоцкого, её вневременную сущность. Все же вышеназванные песни стали способом обострения ситуации постмодернизма, когда всё уже сказано и для того, чтобы высказать свою точку зрения, достаточно взять высказывание предшественника, отвечающее мироощущению нового исполнителя, и по-своему его выразить.

Ещё один смысловой уровень, который мы уже отмечали применительно к исполнению песни «Я дышал синевой...» Константином Кинчевым, – своеобразный культурный переход, совершаемый песнями Высоцкого: попадая в контекст всего остального творчества их нового исполнителя, они становятся фактом рок-культуры, т.е. обретают новый культурный статус. Следовательно, теперь их можно рассматривать не только с точки зрения той системы ценностей, в которой они существовали прежде, но и в новой системе координат – системе координат рок-культуры. Благодаря этому произошла актуализация универсального смысла вышеперечисленных песен.

Другая группа песен – это вялые копии в стилистике бардовской традиции. Наиболее неудачные из них – «Лирическая» в исполнении Чижика и «Письмо» в исполнении «Чай-Ф'а». Последняя, правда, больше напоминает образцы советской эстрадной песни. В псевдоблатной стилистике исполнена «Песня про стукача» («Трилистник»), а «Песня конченного человека» (группа «Спокойной ночи»), хотя и выполнена в рок-эстетике, но очень напоминает наивные опыты самодеятельных рок-музыкантов конца 1970-х гг. в работе с англоязычным материалом. «Моя цыганская» (названная на альбоме «Вариации на цыганские темы») в исполнении Бутусова тоже ближе к копиям; отметим, правда, что оригинальный бутусовский вокал придает песне определенную самобытность.

Но даже эти песни вкупе с оригинальными версиями формируют художественную целостность – альбом «Странные скачки», в котором как в единстве благодаря многогранному дарованию Высоцкого, предстаёт срез русского рока образца середины 90-х гг. прошлого века со всеми достоинствами и недостатками. Важно, что тест Высоцким выдержали не все, но те, кто выдержал, показали и свои лучшие стороны, и репрезентативность наследия Высоцкого в иной для него эстетической системе. Конечным же результатом можно считать наглядную демонстрацию двух принципиальных вещей: многообразие наследия Высоцкого, из которого каждый может выбрать что-то себе по душе, и многообразие русского рока, его несводимость к каким-либо типологическим характеристикам.

Важнейшим же, если отвлечься от альбома «Странные скачки», аспектом соотнесения Высоцкого и рока является сравнительный анализ поэтики Высоцкого и поэтики тех или иных рок-авторов. Позволю себе высказать некоторые наблюдения по этому поводу, но прежде сделаю одно замечание. Следует признать, что русская рок-культура как некая общность к настоящему моменту описана весьма скудно (при том, что существует множество работ по отдельным авторам и явлениям рока). Авторская песня описана гораздо глубже и обширнее¹⁰¹, и из этих описаний видно, что любые типологические черты оказываются в конечном итоге безоговорочно приложимы лишь к общей «массе», тогда как немногочисленные фигуры гениев, по ряду причин вписанные в авторскую песню (Высоцкий, Галич, Окуджава, Визбор), не желают укладываться в параметры течения. Видимо, когда-то в этом придётся убедиться и тем, кто попытается дать исчерпывающее описание типологических черт русского рока. Для кого-то уже сейчас очевидно, кто в русском роке гений, а кто являет собой часть необходимого для гения контекста и наиболее адекватно отвечает требованиям направления. Для нас же очевидно другое: то, что принято называть роком, – весьма разнопланово (по самым разным критериям), и многоплановость русского рока диктует необходимость рассмотрения отдельных явлений в рамках этого течения культуры. Поэтическое наследие Высоцкого, как уже было отмечено, тоже весьма многопланово. Именно в силу этого каждый конкретный последователь в состоянии принять в свою эстетическую систему не всего Высоцкого, а то, что этой эстетической системе ближе. Причем неважно, вольно или невольно.

Исследователи уже в той или иной степени касались соотнесения поэзии Высоцкого с творчеством того или иного рокера. Так, И. Кормильцев и О. Сурова обратили внимание на то, что «Гуру из Бобруйска» Майка Науменко – «текст, написанный и исполненный в манере, живо напоминающей иронические бытописательские песни-моноспектакли Владимира Высоцкого»¹⁰², а Башлачёв и Шевчук «возвращаются <...> к социальной ангажированности и сатире Галича и Высоцкого (“Слет российских городов” Башлачёва, альбом Шев-

¹⁰¹ См., например, *Соколова И.А.* Авторская песня: От фольклора к поэзии. М., 2002.

¹⁰² *Кормильцев И., Сурова О.* Указ. соч. С. 18.

чука «Периферия»)»¹⁰³. И. Смирнов отметил, что Градского, Рыженко, Башлачёва и Шевчука «связывает с Высоцким <...> очевидная преемственность метода. Все они создавали жанровые миниатюры (столь «учителем» любимые), своего рода музыкальный мини-театр, где автор-исполнитель перевоплощается в старых и молодых, в солдат и колхозников, в мужчин и женщин. Творческий метод, надо сказать, не свойственный рок-музыке»¹⁰⁴. Кроме этого, можно также вспомнить цитаты из Высоцкого у Башлачёва («Триптих») ¹⁰⁵, Кинчева («Сумерки») ¹⁰⁶, Гребенщикова («Русский альбом») ¹⁰⁷, Сукачева («Мой друг уехал») ¹⁰⁸ – на всё это тоже указывалось. Можно рассматривать понимание личности Высоцкого русским роком на примере песен-посвящений (Градского, Макаревича, Лозы...). Можно опираться на высказывания рокеров о своём восприятии личности и стихов Высоцкого. Продуктивным представляется и соотношение тех или иных элементов поэзии Высоцкого (от мотивов до тематических структур) с похожими элементами в роке, и, как следствие такого подхода, – поиск общих корней поэзии Высоцкого и рок-поэзии. Однако очевидно, что рецепция в роке поэзии Высоцкого не ограничивается только ролевыми песенками шуточного характера, разного рода цитацией или манифестационными декларациями, хотя анализ всего этого в системе должен привести к решению поставленной заглавием данного раздела книги проблемы. Я же лишь намечу некоторые моменты, которые в плане сравнительной поэтики представляются наиболее актуальными, на произведениях представителей разных поколений и течений русского рока: Янки Дягилевой, Андрея Панова, Майка Науменко, Гарика Сукачева, группы «Король и шут».

Анна Колчакова, отмечая, что Высоцкого от авторской песни отличает «второй план – подтекст», пишет о созданном Высоцким жанре «песни-беспокойства», «в которой образный и смысловой план расходятся полностью. Это, как говорил сам автор, “набор беспокойных фраз”, накопление образов, видений, направленных только на эмоции аудитории, стремящихся передать всё более нарастающее беспокойство их создателя, беспокойство в самом общем смысле. Эти песни предельно абстрактны, похожи на кошмарные сны, в которых, как в кино, резко меняются ракурсы, дубли, участники. Первая такая песня – “Парус” – появилась еще в 1966 г.»¹⁰⁹. «Парус» Высоцкого строится на

¹⁰³ Там же. С. 24.

¹⁰⁴ Смирнов И. Указ. соч.

¹⁰⁵ См.: Горбачев О.А. Механизм цитирования и автоцитирования в «Триптихе»

А. Башлачёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2. Тверь, 1999. С. 73-77.

¹⁰⁶ См.: Доманский Ю.В. Комментарий к одной цитате у Константина Кинчева // Художественный текст и культура. III: Материалы и тезисы докладов. Владимир, 1999. С. 81–83.

¹⁰⁷ См.: Урубышева Е.В. Творчество А. Башлачёва в циклизации «Русского альбома» Б.Г. // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. С. 201–206.

¹⁰⁸ См.: Ступников Д.О. Рецепция «московского текста» В. Высоцкого современными рок-музыкантами // Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001.

¹⁰⁹ Колчакова А. Авторская песня и творчество Владимира Высоцкого // Болгарская русистика. 1991. № 3 (София). С. 47.

передаче трагического ощущения жизни с помощью монтажа не связанных друг с другом фактов:

А у дельфина
Врезано брюхо винтом!
Выстрела в спину
Не ожидает никто.
На батарее
Нету снарядов уже.
Надо быстрее
На вираже!¹¹⁰

и т.д.

Аналоги песням-беспокойствам Высоцкого, тому же «Парусу», находим у многих рокеров. Близкий прием в ряде песен использует Янка Дягилева. Например, в песне «Классический депрессняк»:

Кругом души от покаяний
Безысходности без движений
Неподвижности без исходов
Неприятие без воздействий
Нереакция до ухода
Неестественность черных фобий
Легкомыслие битых окон
Светлоглазые боги глохнут.
Заражаясь лежачим танцем
Покрываясь стальной коростой
Будут рыцарями в музеях
Под доспехами тихо-тихо
Из-под мрамора биться долго
Обречённости и колодцы
Подземелья и суициды
Стынут реки и ноги мерзнут
Два шага по чужому асфальту
В край раздробленных откровений
В дом, где нету ни после, ни вместе
В рай без веры и в ад без страха¹¹¹

Но если у Высоцкого монтаж строился на конкретных фактах окружающего мира, то Янка монтирует ощущения от этого мира, выраженные в абстрактных категориях. В результате трагизм усиливается, а «беспокойство» может быть свёрнуто в один небольшой текст, как это происходит в песне с концептуальным названием «Печаль моя светла»:

Я повторяю десять раз и снова –
Никто не знает, как же мне хуёво
И телевизор с потолка свисает
И как хуёво мне никто не знает
Все это до того подзабало
Что хочется опять начать сначала
Куплет печальный, он такой, что снова
Я повторяю – как же мне хуёво.

¹¹⁰ Высоцкий цит. по: *Высоцкий В. Сочинения. В 2 т. М., 1991.*

¹¹¹ Янка Дягилева цит по: *Русское поле экспериментов. М., 1984.*

Если у Высоцкого следствием беспокойства становилось покаяние («Каюсь! Каюсь! Каюсь!»), то Янка ограничивается констатацией факта, выхода из которого нет и быть не может, причём часто прибегает к вполне конкретным образам: «Ишь ты классные игрушки тётка в сумочке несет // А ребёночек в больнице помирает ведь помрёт» («Про чёртиков»); «А в восемь утра кровь из пальца анализ для граждан // Осевшая грязь допустимый процент для работ // Сырой “беломор” ёлки-палки дырявые валенки // Ножи в голенищах и мелочь звенит звенит звенит» («Ангедония»). Ключевым мотивом становится принципиальное «отсутствие радости». Таким образом, можно говорить об усилении трагизма, когда беспокойство переходит из внешнего плана во внутренний, причём решается это как в абстрактных категориях, так и на конкретных образах. Герой Андрея Панова ощущает необходимость выхода, но и понимает невозможность самому этот выход найти:

Пакость начинается сначала
Жизнь, как банный лист, ко мне пристала
Всё смешалось в грязной суете
Где же, ты скажи мне, выход где?

А выход где? Скажи!
А выход где? Покажи!
Очень плохо мне!
Тошно!¹¹²

(«Пакость»)

После «Паруса» Высоцкий обозначил другой извод «беспокойства»: «В семидесятых появятся образы коней <...> образ пугачевской и петровской Руси, образы плахи и палача – тем самым убавится абстрактности, корни беспокойства обнажатся»¹¹³. По похожему пути обнажения беспокойства идут и некоторые рокеры. Андрей Панов: «То ли форточка где-то открыта // То ли где-то затух уголек // Обалденно мне страшно и дико // Испугался, видать, паренёк» («Испуг»). Ещё более конкретизировано и уже с явной отсылкой к Высоцкому «беспокойство» явлено в «Выстрелах» Майка Науменко:

Каждый день – это меткий выстрел, это выстрел в спину, выстрел в упор.
За все эти годы можно привыкнуть, но ты не привык до сих пор.
Каждый день – это меткий выстрел, и выверен прицела створ¹¹⁴.

Хрестоматийное «Я не люблю, когда стреляют в спину, // Я также против выстрелов в упор» Высоцкого здесь явно переосмысливается: Высоцкий выражал своё отношение, Майк же только констатирует факт, принимая его как данность, что можно сравнить с высказыванием Василия Шумова в интервью Виктору Славкину по поводу песни «Охота на волков»: «Что он кричит так? “Обложили меня, обложили!..” Ну, ясно, обложили, а как иначе? Нормально. Чего по этому поводу расстраиваться?.. “Идёт охота на волков, идёт охота!..”

¹¹² Андрей Панов цит. по: *Панов А. Я парень вредный, я не помру...* СПб., 1998.

¹¹³ *Колчакова Анна. Указ. соч. С.47.*

¹¹⁴ Майк Науменко цит. по: *Михаил «Майк» Науменко. Песни и стихи. М., 2000.*

Ну, идёт. А что? Они охотятся, мы стараемся не попадаться. Чего тут такого»¹¹⁵.

Констатацией факта ограничивается и Янка Дягилева:

Я неуклонно стервенею

С каждым смехом, с каждой ночью, с каждым выпитым стаканом

Я заколачиваю двери

Отпускаю злых голодных псов на волю

Некуда деваться – нам остались только сбитые коленки

Я неуклонно стервенею с каждым разом

Я обучаюсь быть железным

Продолжением ствола, началом у плеча приклада

<...>

Я неуклонно стервенею

С каждой шапкой милицейской с каждой норковой шапкой

Здесь не кончается война, не начинается весна

Не продолжается детство

Некуда деваться – нам остались только сны и разговоры

(«Я стервенею»)

Таким образом, характерный для ряда произведений Высоцкого трагизм оказался востребован и русским роком, но если у Высоцкого трагическое положение человека во враждебном мире оценивалось как нонсенс, с которым надо пытаться бороться всеми доступными средствами, то в роке трагизм бытия – это каждодневная реальность, средства против которой нет и быть и не может и которую остаётся только констатировать. И заданная Высоцким ситуация охоты как аллегории преследования человека человеком у рокеров обретает иную семантику – вот лишь некоторые фрагменты из песен Янки Дягилевой, где ситуация охоты может инверсироваться, может становиться аналогом бойни, но при этом шансов на спасение нет и быть и не может, сама идея спасения кажется абсурдной:

Железный конь, защитный цвет, резные гусеницы в ряд

Аттракцион для новичков – по кругу лошади летят

А заводной калейдоскоп гремит кривыми зеркалами

Колесо вращается быстрее

Под звуки марша головы долой

(«На черный день»)

Горящим факелом в берлогу – ногу обожгло

Два глаза мелкого калибра целятся насквозь

Четыре лапы на спасение – когти и клыки

Беги, сынок, скажи, что завтра будет новый день

Медведь выходит на охоту душить собак

За дальним лесом выйдет солнце на новый лад

Сверкнут арканы, сети, плети, суки на цепях

По деревянному помосту тяжело бежать

Промокла шкура под нагайкой – рёв и разворот

Медведь выходит на охоту душить собак

(«Горящим факелом в берлогу – ногу обожгло...»)

¹¹⁵ Цит. по: Смирнов И. «Первый в России рокер» // Мир Высоцкого. Вып. 1. М., 1998. С. 402–414.

Проникший в щели конвой заклейт окна травой
Нас поведут на убой
Перекрестится герой, шагнёт в раздвинутый строй
Вперёд за Родину в бой
И сгинут злые враги кто не надел сапоги
Кто не простился с собой
Кто не покончил с собой
Всех поведут на убой
На то особый отдел, на то особый режим
На то особый резон

(«Особый резон»)

А ты кидай свои слова в мою прорубь
Ты кидай свои ножи в мои двери
Свой горох кидай горстями в мои стены
Свои зёрна в заражённую почву

На переломанных кустах ключья флагов
На перебитых фонарях обрывки петель
На обесцвеченных глазах мутные стекла
На обмороженной земле белые камни
<...>

А за дверями рокот ямы для деревьев
Стреляют детки из рогатки по кошкам
А кошки плачут и кричат во всё горло
Кошки падают в пустые колодцы

(«Рижская»)

Как видим, охота идёт на людей, на собак или на принципиально беззащитных кошек, важно и то, что охоту на кошек ведут «детки», а на собак – медведь. То есть бытие полностью лишилось логики, а бойня стала реальностью, которой нет смысла что-либо противопоставлять.

Однако наряду с усилением трагизма рок оказывается в состоянии иронизировать над тем, что предшественникам могло казаться трагическим. В этом – еще одна характеристика трансформации роком предшествующей традиции. Ситуация песни Высоцкого «Я полмира почти через злые бои...» («Песня Вани у Марии») подвергается ироничному осмыслению в «Краснофлотце Степане» Гарика Сукачёва. Начальная ситуация «Краснофлотца Степана» тождественна ситуации песни Высоцкого, хотя уже на уровне пародийного стиля заметна ирония:

Краснофлотец Степан возвратился домой,
Евдокия его не дождалась.
Пока спорил он с грозной волной,
Она с другом его обнималась¹¹⁶.

Дальнейшее же развитие событий оказывается ироничным переосмыслением того, что у Высоцкого было трагедией:

Минул год. Дормидонт Евдокию подвел,
Оказавшись на каверзы скорым.
С ней натешившись властью, городскую завел
И подался на фабрику в город.

¹¹⁶ Гарик Сукачев цит. по: *Гарик Сукачев. Король проспекта*. М., 1999.

Краснофлотцем Степаном гордится колхоз,
Адмиралом его величают.
Рыбнадзора начальник – отважный матрос,
Браконьеры его уважают.

Он срубил новый дом и завел порося,
Обзавелся красоткой супругой.
Аграфена в медалях и вымпелах вся,
Он гордится своею подругой.

И финал песни уже нарочито редуцирует даже намёк на трагизм:

В этой песни морали совсем никакой.
Я вам спел её для развлечения.
Так, да здравствует Партия – наш рулевой,
Нас ведущая к новым свершениям!

Кичево-оптимистичное решение ситуации, которая у Высоцкого была явно трагична, указывает, как и в случае усиления трагизма, на переосмысление роком традиции, связанной с изменением статуса человека в мире: мир стал еще более враждебен, человек смирился с этим и оказался в состоянии, когда к этому миру и, главное, к себе в этом мире можно отнестись с иронией. Таким образом, средством противостояния миру стала не борьба, а ироничное к этому миру отношение.

Преимственность рока относительно Высоцкого наблюдается и на иных уровнях. Так, в ролевой лирике Высоцкого был характерен приём перевоплощения в неодушевленные предметы: ЯК-истребитель, микрофон. Смирнов обратил внимание на то, что такое перевоплощение характерно и для рока: «Шевчук поёт: “Я церковь без крестов...”, а Градский даже: “Миль пардон, прощенья просим, // Я батон за двадцать восемь”»¹¹⁷. Как видим, этот приём может означать и трагедию, и фарс одновременно. Квинтэссенцией такого сочетания трагического и комического, характерного для мироощущения рока, становится в приёме анимизации неодушевленных предметов песня Гарика Сукачёва «Апофеоз деревянному столбу»:

Я был деревянным столбом,
Отточенным карандашом,
Устремлённым в пространство.
Мои ноги в землю врыты,
Мне никуда не уйти.
Какое коварство,
Морщины мои расползлись тысячей трещин,
Но я не вечен.
Я помру.
Власа проводов хлещет ветер,
Холодно на ветру.
Скоро сменит меня бетонный стилиста,
Борзый деляга,
Разрушитель высоковольтных сердец.
Плевать! Не страшно.
Я не буду бревнышком дачным,
Я сгорю! Я приму счастливый конец.

¹¹⁷ Смирнов И. Указ.соч.

Опять-таки со всей очевидностью можно говорить не только об усилении трагизма относительно поэтического мира Высоцкого, но, в первую очередь, об ироническом переосмыслении этого трагизма и даже его редукции.

Примерно по тому же пути идут рокеры, вслед за «учителем» обратившиеся к жанру сказки. Высоцкий в ряде сказок («Сказка о несчастных сказочных персонажах», «Песня-сказка про джинна», «Лукоморья больше нет», «Песня-сказка о нечисти») через универсальные сказочные образы сатирически изображал пороки и недостатки современности, где нет места тому, что ценилось в сказках, где сказочные персонажи не просто приходится не ко двору, а теряют свои исконные черты, превращаясь подчас в своих собственных антагонистов. Рок идёт по несколько иному пути в осмыслении сказочного. Так, группа «Король и шут» большей частью своих сказок-страшилок словно разворачивает, нарративизирует рефрен «Песни-сказки о нечисти» Высоцкого «Страшно, аж жуть!»; назову такие песни с альбома «Камнем по голове», как «Проказник скоморох», «Верная жена», «Садовник», «Внезапная голова», «Злодей и шапка», «Рыбак», «Леший обиделся» и др. То сказочное, что у Высоцкого становилось одним из способов обнажить недостатки окружающей действительности, в песнях «Короля и шута» доводится до абсурда, лишая логики уже не только действительность, но и саму сказку. Но если у «Короля и шута» доминирующим приемом в сказках становится ирония, то, например, у Янки Дягилевой детская сказка оборачивается трагедией: «Только сказочка хуёвая // И конец у ней неправильный: // Змей-Горыныч всех убил и съел» («Выше ноги от земли»). Лишается логики не просто сказка, а сама идея сказочного хэппи-энда, который, по определению, невозможен в лишённой логики действительности, изначально трагичной; можно только осознавать, что «сказочка хуёвая» и что конец у нее должен быть другой. Теперь уже не просто «Лукоморья больше нет, — // Всё, про что писал поэт, // это – бред», теперь ничего нельзя предпринять, чтобы изменить сказку. Таким образом, и в обращении к сказке у рокеров, по сравнению со сказками Высоцкого, происходит и усиление трагизма, и ироничное переосмысление сказочного.

Ирония доминирует и в близких к ранним песням Высоцкого стилизациям под блатную песню. Их в роке не так много, но они все же есть, и в них ощущается стилистика раннего Высоцкого. Назовем «Блатную песню (Посвящение Аркадию Северному)» Майка Науменко или песни Гарика Сукачёва «Витька Фомкин», «Ритка Дорофеева», «Песенка про Тому». И если, скажем, «Я был душой дурного общества» Высоцкого является стилизацией под дворовую блатную песню послевоенного времени с ярко выраженным пародийным началом, то «Блатная песня» Майка или «Витька Фомкин» Сукачёва – уже пародия на пародию; если «блатные» песни Высоцкого ещё можно было воспринять серьёзно, хотя это и были стилизации, то «блатные» песни в роке – именно пародии, попытка ироничного освоения совершенно иного относительно рока культурного пространства – пространства уголовного мира. То же самое происходит и в «блатных» песнях Гарика Сукачёва о несчастной любви («Ритка Дорофеева» и «Песенка про Тому»), близких к «Татуировке», «Красному, зеленому», «Бодайбо», «Тот, кто раньше с нею был». В блатных песнях рока то, что

могло бы стать трагедией («15 лет кошмарного строго режима» в песне Майка или гибель Витьки Фомкина в песне Сукачёва), полностью редуцируется иронией к происходящему, выраженной как в манере исполнения, так и в ироничности вербального компонента.

Таким образом, из этих не претендующих на полноту наблюдений можно заключить, что разными рок-исполнителями в их оригинальном творчестве репродуцируется та или иная грань наследия Высоцкого. Это могут быть песни-беспокойства (Янка Дягилева, Андрей Панов) и использование приёмов поэтики трагических песен Высоцкого, характерное для многих рок-поэтов, переосмысление сказочной традиции (Янка Дягилева, «Король и шут») и ситуации охоты (Янка Дягилева), преемственность в приёмах ролевой лирики (Гарик Сукачёв), пародии на блатные песни (Майк Науменко, Гарик Сукачёв). Но во всех этих случаях никоим образом нельзя говорить об эпигонстве, скорее, перед нами тот тип преемственности, когда последователь, заимствуя что-то у предшественника, подвергает заимствуемое переосмыслению. Наблюдения показывают, что переосмысление тех или иных аспектов песенного наследия Высоцкого представителями русского рока, несмотря на очевидную разноплановость, идёт по двум одновременным направлениям: усиление трагизма и усиление иронии. Это актуализируется на самых разных уровнях – от формирования и бытования биографических мифов и исполнения рокерами песен Высоцкого до использования в оригинальной рок-поэзии 1980–90-х гг. художественных открытий Высоцкого. Таким образом, поэзия Владимира Высоцкого и культура рока не так далеки друг от друга, как может показаться неискушенному слушателю; это две последовательно сменившие друг друга стадии развития русской песенной культуры; при такой смене неизбежна трансформация открытий предшественника, обусловленная, как представляется, изменением состояния поэта относительно окружающего его контекста. Однако, конечно же, не только рок-культура восприняла те или иные аспекты наследия Высоцкого. В следующем разделе будут рассмотрены некоторые примеры восприятия фигуры поэта в литературе и кинематографе; рассмотрены, правда, только в одном аспекте – в аспекте соотношения «биографического мифа» Высоцкого с «мифом» Олимпиады-80.

«БИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ» ВЫСОЦКОГО И МОСКОВСКАЯ ОЛИМПИАДА 1980 г.

Я коснусь одной грани обозначенной в заглавии этого раздела проблемы, даже не грани, а одного небольшого элемента огромной системы «биографического мифа» Высоцкого – того мифа, который активно формировался при жизни поэта (как им самим, так и публикой) и который в ещё большей степени складывался после смерти Высоцкого; формируется этот миф и по сей день. Появление этого элемента оказалось обусловлено тем, что Высоцкий умер в самый разгар Московской летней Олимпиады 1980 г. Такое «совпадение» не могло не воплотиться в самых разных «текстах» о Высоцком. Вот простой пример из воспоминаний Марины Влади о дне смерти Высоцкого: «Москва пуста.

Олимпийские игры в разгаре. Мы знаем, что ни пресса, ни радио ничего не сообщали о твоей смерти – лишь четыре строки в вечерней московской газете»¹¹⁸. Или одна деталь из воспоминаний о похоронах Высоцкого актёра и режиссёра Михаила Козакова: «...хорошо, что этих, в синих олимпийских рубашках, много...»¹¹⁹; под «этими» подразумеваются милиционеры, в большом количестве дежурившие на похоронах Высоцкого.

Обозначив таким образом проблему, позволю себе очень коротко описать «текст» или, если угодно, «миф» Московской Олимпиады 1980 г. Наблюдения общего свойства показывают, что у этого «мифа» две грани, которые были эксплицированы ещё в 1980-м году.

Первая из них – официальная: Олимпиада – праздник спорта; бойкотирующие Олимпиаду США и другие капиталистические страны оцениваются негативно (спустя четыре года – в 1984 г. – страны социалистического лагеря будут точно так же бойкотировать Олимпиаду в Лос-Анджелесе); в Москве много гостей, которых надо встречать хорошо, а значит, в Москве появился ряд прежде невиданных продуктов: финские соки, жевательная резинка, новые сорта колбасы... Повсюду талисман Олимпиады – Медведь, «Мишка олимпийский», как ласково называют этого улыбающегося, большеголового и ушастого зверька. К этой же грани можно отнести множество бодрых песен и стихов о спорте, олимпийские новостройки в столице – так называемая Олимпийская деревня.

Другая грань – своего рода обратная сторона медали: негативное отношение к Олимпиаде инакомыслящих, полагающих, что за внешним антуражем праздника в ещё большей степени обнажаются «социальные язвы» советского общества. Для жителей СССР Москва в дни Олимпиады – закрытый город, а многих москвичей – прежде всего тех, кого власти считают так называемыми деклассированными элементами, – на время проведения игр высылают из Москвы при помощи милиции.

В дальнейшем, если судить, например, по отечественным средствам массовой информации, то та, то другая грань «олимпийского мифа» оказывается преобладающей в оценке Москвы-80: в годы перестройки была распространена негативная оценка; в последнее же время государственная точка зрения пытается поддержать ностальгию по тем временам: то покажут улетающего в небеса надувного олимпийского Мишку на церемонии закрытия игр под песню «На трибунах становится тише...», то в рекламе какого-то быстрорастворимого супа пожилой господин вспомнит, как впервые отведал этот суп в дни московской Олимпиады. Видимо, такого рода ретро-реанимация актуальна в преддверии Олимпийских Игр в Сочи. Но речь не об этом – речь о том, что и тогда, и теперь «олимпийский миф» и «биографический миф» Высоцкого довольно тесно переплетаются. Мы попробуем описать специфику системного взаимодействия двух этих мифов на примере ряда «текстов».

¹¹⁸ *Влади М. Прощание // Вспоминая Владимира Высоцкого. М., 1989. С. 331.*

¹¹⁹ *Козаков М. Пришли все // Там же. С. 337.*

СТИХИ ПАМЯТИ ВЫСОЦКОГО

«Олимпийский миф» «отразился» в многочисленных стихах, посвящённых памяти Высоцкого. Стихи эти в разные годы писались почитателями таланта поэта и затем были собраны в двух книгах «Светлой памяти Владимира Высоцкого». Вот некоторые примеры обращения самостоятельных поэтов к Олимпиаде-80 из этих книг:

Олимпийский регламент ломая,
Даже охнула в горе Москва.
Словно финишная прямая –
По Союзу прошла молва...

(В. Волков «В песнях живи!», 1980¹²⁰)

Вся страна ничего не знала –
Олимпийский смотрела сон.
Он хрипел на ветру, как знамя,
С древка сорванный небосклон!
<...>

А в Москве – Олимпийские игры
Продолжались, крепчал азарт.
Безымянные выходили,
Как и он когда-то, на старт.

(А. Ибрагимов «Как надёжно было в Союзе...», 1980. С. 30–31)

Вся олимпийская столица
Склонилась гордо пред тобой,
И белый гроб парил как птица
Над обескрыленной толпой.

(Т. Павлова «Россия ахнула от боли...», 1980. С. 51)

Олимпийское лето,
Високосный июль.
Нынче гибнут поэты
Не от яда и пуль.
<...>

Сумаспешнее счастье –
Быть калифом на час.
Олимпийская чаша –
Над тобой, как свеча!

(О. Парамонов «Памяти олимпийца», 1980. С. 52–53)

Провожал тебя не Париж
В олимпийское жаркое лето,
А Москва, глядевшая с крыш
На последний аншлаг поэта.

(Автор неизвестен «Провожал тебя не Париж...», 1980. С. 61)

Он теперь не споёт ни в веселье, ни в скорби,
Что прожил, то успел, дальше некуда гнать.
Где-то мчались вперёд олимпийские кони...
Нужен полный успех – нам нельзя проиграть.

(Автор неизвестен «На смерть Владимира Высоцкого», 1980. С. 71)

Зачем судьба несправедлива,
Зачем, жестокости оплот,

¹²⁰ Светлой памяти Владимира Высоцкого... Посвящения. М., 1998. С. 22. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Она тебя не пощадила
В тот душный олимпийский год?

(С. Зайцев «25 июля 1980 года», 1998. С. 194)

Под гитарные стоны
и под песенный вой
охранял вечный сон твой
олимпийский конвой.

(Автор неизвестен «Популярный в народе...», 1980¹²¹)

– Давай, ребята, молодцы!

Крути педали!

– Эх, жаль, что Стивенсону мы

Медаль отдали!

– А ну, влепи-ка по мячу,

Десятый номер!

... Тут кто-то тихо произнёс:

– Высоцкий помер...

Бежит бегун и бьёт рекорд –

Визжат трибуны...

– Высоцкий больше не живёт,

И смолкли струны...

(Сергей Грязнов «На Олимпиаде», 1980. С. 23)

Встаньте люди, и минуту помолчите –

Приспустите олимпийский флаг!

Памятью Высоцкого почтите –

Для России больших нет утрат!

(Юрий Калининко «Встаньте люди, и минуту помолчите...», 1980. С. 26)

Июль кишит Олимпиадой...

Я срочно вылетел в Москву.

(Автор неизвестен «Я не поеду на Таганку», 1983. С. 111)

Голубые пытались мальчики

Засветить мне в камере плёнку...

Глазки их и проворные пальчики

Всё выискивали подоплёку.

Почему, на каком основании,

Мол, снимаю толпы несметные,

Что собрались у этого здания

В олимпийское утро светлое?

(Алексей Щербаков «Похороны Высоцкого», 1989. С. 224)

«Ну, ушли бы к чувихам, на Олимпиаду,

В Мавзолей... Ну а вы? на прощание к барду?!»

(Олег Потоцкий «Высоцкий – талисман», 1993. С. 282).

Не вдаваясь в частности в надежде на то, что поэтическая мемория в честь Высоцкого ещё дожждётся своего исследователя, позволю себе дать лишь своего рода общий знаменатель соотношения осмысления смерти и похорон Высоцкого и олимпийского «контекста» к этим событиям в приведённых фрагментах – это контраст «всемирного» спортивного праздника и всенародного горя.

¹²¹ Светлой памяти Владимира Высоцкого... Посвящения. Книга вторая. М., 2000. С. 17. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Логика мифологического текста здесь такова: Олимпиада простым москвичам и так не нужна и даже вредна, учитывая активизацию сил правопорядка, вот и получили вместо навязанного сверху праздника великую трагедию; и пусть запомнится Олимпиада не рекордами, а только тем, что в дни её проведения умер сам Высоцкий; запомнится не аншлагами на трибунах стадионов, а аншлагом на похоронах Поэта.

РАССКАЗ В.С. БЕЛОБРОВА И О.В. ПОПОВА «БОЛЕЕ ИЛИ МЕНЕЕ ВЕЧНЫЕ ЦЕННОСТИ»

Несколько иначе реализовался «олимпийский текст» в художественной прозе о Высоцком. Примером здесь может служить рассказ В.С. Белоброва и О.В. Попова «Более или менее вечные ценности» (2001).

Герой рассказа Вадим из 2150 г. на машине времени «прилетел в Москву-80, чтобы спасти великого барда прошлого Владимира Высоцкого»¹²² при помощи универсального лекарства. Спасти поэта Вадиму не удаётся: герой напивается с новыми друзьями – будущими олигархами, а в восьмидесятом – пациентами психиатрической больницы Борей и Володей, попадает в милицию, где просыпается только утром 25 июля, когда Высоцкий уже умер. Вадим улетает назад в будущее, оставляя лекарство своим собутыльникам. Вадим говорит: «...Разлейте лучше на три части... Одну Брежневу, вторую отнесите в американское посольство и скажите там, что Джона Леннона должны застрелить в декабре этого года. Пусть сразу польют ему этой жидкостью на рану и дадут выпить! А третью отнесите во французское посольство для Джо Дассена, пусть тоже недельку попьёт» (С. 138; напомним, что в 1980 г., уже после Высоцкого, умрёт Джо Дассен и будет убит Джон Леннон; Брежнева не станет в 1982 г.). Конечно, ни одни из этих заветов тоже выполнить не удалось – по закону «жанра» прошлое изменить нельзя.

Посмотрим, как в этом рассказе представлен «олимпийский текст». Сразу оговорим, что он представлен с ярко выраженной негативной (в оценочном плане) иронией. Так, среди эпитафий к рассказу, наряду с цитатами из песен Джо Дассена, Джона Леннона и Владимира Высоцкого, есть и такой:

«О, спорт! Ты – мир и вечный прогресс!...

Из олимпийской песни 1980 года» (С. 96).

Много и других – менее опосредованных – оценок Олимпиады-80 в рассказе Белоброва и Попова. Первый же встречный из восьмидесятого года – дядя-грибник – говорит Вадиму: «Ментов-то нет? – дядя огляделся. – Нагнали со всего Союза Олимпиаду от людей защищать» (С. 99). Потом продолжает: «Подразгрузили Москву-то на спортивный праздник» (С. 100), явно имея в виду высылку некоторых москвичей за так называемый 101-й километр на время Олимпиады, что уже прямо эксплицируется в сцене прощания грибника с Вадимом: «Ну, бывай, брат! Смотри, на вокзале осторожнее, загребут а то тебя

¹²² Белобров В.С., Попов О.В. Уловка водорастов: Рассказы. М., 2003. С. 103. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

мусорки и отправят за сто первый километр на время спортивного праздника, чтобы дружелюбные негры не заметили твою пьяную морду» (С. 101).

Один из милиционеров, дежурящих в метро, актуализирует другую грань «олимпийского мифа» – возможность во время Олимпиады приобрести в Москве дефицитные до этого продукты: «Кто вон на олимпийских объектах – финский сервелат с фантой жрут» (С. 104).

Боря и Володя, выпивая, отмечают такую важную деталь, как бойкот Олимпиады рядом капиталистических стран:

«– Ну, чтоб наши взяли побольше золота на Олимпиаде!

– Возьмут – делать не фиг! Кто его ещё возьмёт-то? Американцев нет, – он стал загибать пальцы, – немцев нет... Австралийцев нет...

– Но вообще спорт – это не для духа!.. Не для духа. Чисто для здоровья!»¹²³ (С. 106).

Присутствие иностранцев в городе представлено в реплике старушки у подъезда, в котором живёт Зинка, – персонажи пришли к Зинке, чтобы продолжить пить:

«– Безобразие! Во дворе дети ходят! Иностранцы приезжают на Олимпиаду! А она вон что!» (С. 119). Сказано это в адрес Зинки, которая прямо на балконе «уединилась» с прилетевшим из будущего Вадимом.

Итак, и в художественной прозе «текст смерти» Высоцкого оказывается связан с «олимпийским текстом». И вновь, как это было и в мемориальных стихах, «олимпийский текст» противопоставляется «мифу» Высоцкого как официальное и негативное подлинному и позитивному.

ФИЛЬМ «КРУЖОВНИК» АРВО ИХО

Соотнесение «биографического мифа» Высоцкого и «олимпийского текста» обнаруживаем и в игровом кино. Если рассказ Попова и Белоброва можно рассматривать как экспликацию «текста» Высоцкого с включениями элементов «олимпийского текста», то художественный фильм 2007 г. «Кружовник» (режиссёр Арво Ихо, автор сценария Мария Мареева), наоборот, обращён большей частью к «олимпийскому тексту», но с включением в него «текста смерти» Владимира Высоцкого. Нет смысла пересказывать этот кинотекст, обозначим лишь в самом общем виде его фабулу.

В день закрытия Московской Олимпиады и, соответственно, на девятый день после смерти Высоцкого милицейский автобус собирает по столице «деклассированных элементов», чтобы вывезти их за всё тот же пресловутый «101-й километр». Среди этих «элементов» андеграундный художник Борис (Дмитрий Певцов). По дороге Борису удаётся убежать, он попадает в большой загородный дом крупного советского начальника Николая Александровича (Сергей Гармаш). Сам Николай уехал на церемонию закрытия Олимпиады в Лужники, и между Борисом и молодой женой Николая Анной (Ульяна Лаптева) завязывает-

¹²³ В последней фразе – характерный интеллигентский «текст» эпохи застоя, в ещё большей степени усиливающий негативную оценку Олимпиады.

ся роман, который завершается тем, что вечером Бориса ловит милиция и, избив, всё-таки сажает в свой автобус.

«Кружовник» нельзя, пожалуй, назвать фильмом сугубо историческим; скорее – историко-мифологическим, актуально-общественным, а может быть, и футурологическим (если спроецировать Москву-80 на активно «раскручиваемые» ныне в официальных СМИ Сочи-2014). Рассмотрим наглядно представленное в фильме взаимодействие «олимпийского текста» и «биографического мифа» Высоцкого.

Действие начальной части фильма происходит в Москве – пустынном и украшенном олимпийской символикой городе. В милицейском автобусе, курсирующем по столице, – бомжи, проститутки, молодой литератор, уже упомянутый художник Борис и молодой человек с гитарой, на деке которой – фотография Высоцкого. С данной детали и начинается включение в «олимпийский текст» фильма «текста» Владимира Высоцкого. Сразу оговорю, что «олимпийским текстом» «Кружовник» буквально пронизан: от событийного ряда (персонажи смотрят трансляции с игр, Николай Александрович едет на их закрытие, милиционер переживает по поводу поражения наших боксёров от кубинцев) до деталей: например, куртка и брюки с олимпийской символикой, блокнотик с олимпийским Мишкой. Но не менее значимым оказывается и «текст» Высоцкого. Сначала это именно «мифологические» «вставки». В зарешённом загоне автобуса парень с гитарой поёт припев «Моей цыганской». Потом между литератором и гитаристом происходит спор-диалог о роли Высоцкого в русской культуре:

ЛИТЕРАТОР: Молодой человек, позвольте, в конце концов, истории определить истинность поэта, его ценность для культурного наследия нации.

ГИТАРИСТ: Подождите. Я отчасти согласен с вами: Николай Заболоцкий – интеллигентный поэт, но у него нет той народности, которая присутствует у Володи. Поймите, Володю знают все – от членов Политбюро ЦК КПСС до последнего дворника. Пройдёт пятьдесят лет – мы с вами будем только навозом в поле истории. Останется только двое: он (*гитарист показывает на фото на деке своей гитары*) и Пушкин. Всё.

В этом споре выразились две тенденции «мифа» Высоцкого, появившиеся (а, скорее всего, уже и развивающиеся) летом 1980 г. Литератор выступает с крайней, весьма распространённой и теперь точки зрения на поэзию Высоцкого, что это – поэзия «одного дня», поэзия, актуальная только для своего времени; пройдут годы – и Высоцкого, скорее всего, забудут. Гитарист придерживается не менее крайней и не менее распространённой противоположной точки зрения: Высоцкий – поэт «на века», сравнимый по силе поэтического гения только с Пушкиным. Но важно ещё и то, что интеллигенты-диссиденты в милицейском автобусе говорят именно о Высоцком, что Олимпиада, например, их мало интересует. Спустя некоторое время – ещё один спор:

ГИТАРИСТ: (*будит уснувшего на коленях проститутки Литератора*): ... У меня есть гениальная идея: ты должен написать книгу о том, как спецслужбы сгноили великого поэта Владимира Семёновича Высоцкого. Это будет великая книга.

ЛИТЕРАТОР: (*просытаясь*): Его не спецслужбы сгноили, а водка и наркотики.

ГИТАРИСТ: Да ты что? Ты чего говоришь-то?

ПРОСТИТУТКА: Конечно, водка. Он, это, ходил к Зое.

ГИТАРИСТ: Вы чего? <...> Это ложь!

ПРОСТИТУТКА: С Зоей на пару киряли на третьем этаже.

ГИТАРИСТ: Чтобы Владимир Семёнович с проституткой кирял?

Начинается потасовка, благодаря которой художнику Борису и удаётся убежать из милицейского автобуса.

В этом фрагменте прямо эксплицированы две грани уже непосредственно «текста смерти» Высоцкого: Высоцкого убили спецслужбы и Высоцкого убили водка и наркотики. Обе причины смерти поэта оказались актуальны после 25 июля 1980 г., не менее актуальны они для «биографического мифа» Высоцкого и теперь. Не буду рассуждать об источниках их появления, скажу лишь, что первая причина смерти – Высоцкого убил КГБ – пришлось по вкусу инакомыслящим интеллигентам¹²⁴, а вторая – «простому народу»: Высоцкий такой же, как мы, – пьёт водку, но он и велик в своей греховности, по-своему элитарен – принимает недоступные и непонятные нам наркотики.

Следующий фрагмент фильма, включающий «текст» Высоцкого, связан с эпизодическим персонажем Алексеем Павловичем – видимо, каким-то начальником, отдыхающим на даче; его жена говорит пришедшей Анне, что Алексей Павлович слушает по «Голосу» интервью с Барышниковым – ведь девять дней как Высоцкий умер. Это небольшое упоминание попадает уже в непосредственные системные отношения с «олимпийским текстом»: перед тем, как зайти на дачу к Алексею Павловичу Анна заходит к милиционеру, который смотрит по телевизору олимпийский заплыв с участием Сальникова, а потому не желает отвлекаться на просьбы. Девушка наивно полагает, что и Алексей Павлович тоже смотрит Олимпиаду, однако его супруга иронично замечает, что Алексей Павлович не интересуется «потехами в потёмкинской деревне». Таким образом, в этом небольшом фрагменте представлены два взаимодействующих во времени и пространстве, но разведённых социально «текста»: «простой народ» смотрит Олимпиаду по государственному телевидению, «начальство» слушает передачу о Высоцком по «враждебному» радио.

Далее включение «текста» Высоцкого в «Кружовнике» оказывается более глубоким, выходит за пределы «мифа», превращаясь в концептуальный в идеологическом плане «интертекст». Это включение происходит ближе к финалу фильма и позволяет убедиться в одной очень важной вещи: «миф» может вырастать в осмысление тех или иных граней собственно художественного мира объекта этого «мифа».

Предваряет введение «текста» Высоцкого в финале «Кружовника» ещё один культурный «интертекст» – чеховский, прямо соотносимый с названием

¹²⁴ Напомню в этой связи о вышедшей в Польше в 1999 году книге: *Zimna M. Kto zabił Wysockiego?* Kraków, 1999. Вот фрагмент рецензии на эту книгу: «Жалко, что при таком интригующем названии ответ на поставленный в нём вопрос, судя по всему, даёт уже фотография на обложке: Высоцкий правой рукой указывает на улыбающегося блондина, левой – крепко его обнимает, опасаясь, по-видимому, что убийца от него убежит. Кто этот блондин – неизвестно даже автору книги: среди помещённых в ней фотографий эта – единственная – так и осталась неподписанной. Читателю, по-видимому, предложено догадаться, что блондин – агент КГБ, так как именно эта организация, утверждает Зимна, убила Высоцкого» (*Жебровская Анна*. [Рецензия] // Мир Высоцкого. Вып. V. М., 2001. С. 596).

фильма («Кружовник» и «Крыжовник»). Борис находит в доме Николая Александровича книгу Чехова и вслух читает Анне фрагмент из рассказа «Крыжовник», прямо проецирующийся с точки зрения Бориса на советскую действительность. Борис читает, опуская некоторые фразы из источника, и вот, что получается в результате:

«Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность... теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, враньё... ..но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. ...потому что несчастные несут своё бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз».

Потом Борис вспоминает, как в детстве на даче читал Чехова, а мама делала ему чёрный хлеб с помидорами. Неожиданно Анна, пока Борис рассказывает, даёт ему только что приготовленные бутерброды – именно такие, как те, о которых рассказал Борис. Далее художник выходит на берег озера, за кадром звучит песня Высоцкого «Здесь лапы у елей...» в авторском исполнении. Лирический сюжет этой песни проецируется на сюжет фильма, на состояние Бориса, почувствовавшего любовь к Анне – сельской женщине, искренней, открытой миру и любви, но запертой «злым колдуном» Николаем в дачном доме, «откуда уйти невозможно».

Под песню Высоцкого Борис, уколовшись о можжевельник, вслух пытается припомнить «Можжевельовый куст» Н. Заболоцкого (напомню: того самого «интеллигентного поэта» из спора Гитариста и Литератора в милицейском автобусе), но на строчке «Сладкий лепет, едва отдающий смолой...» Борис падает в овраг и снова укалывается – только на этот раз об иголку, которая почему-то лежит в кармане его штанов. Вылезая из оврага, Борис продолжает цитировать Заболоцкого: «Проколовший меня животворной иглой». (Как потом признаётся Анна, эту иголку, обмотанную ниткой, Борису положила она – по примете, чтобы человек вернулся к ней.) Отмечу здесь два расхождения между тем, что декламирует Борис, и оригиналом – текстом Заболоцкого. Во-первых, вместо «сладкий» в «первоисточнике» – «лёгкий»; во-вторых (и это уже больше, чем просто оговорка), игла у Заболоцкого не «животворная», а «смертоносная». Борис словно сознательно меняет эпитет Заболоцкого на антонимичный, тем самым формируя у зрителя позитивное впечатление не только о своей нагрывшей любви, но и о её перспективах. Однако «культурный зритель», знающий стихотворение Заболоцкого, увидит смыслы, создаваемые диалогом между стихотворением в прочтении Бориса и собственно стихотворением Заболоцкого. «Первоисточник» в этом диалоге существенно скорректирует горизонт ожидания. И действительно, в развязке фильма окажется, что игла, казавшаяся (и во многом, видимо, оставшаяся для Анны и Бориса) *животворной*, на деле в не меньшей степени окажется *смертоносной*.

Далее Борис делает бусы из ягод крыжовника и, вернувшись на дачу, дарит их Анне. Я не случайно так подробно описываю весь этот эпизод – дело в том, что всё это время за кадром звучит песня Высоцкого.

Борис и Анна целуются, но вдруг слышится шум машины, которая везёт мужа Анны Николая. В коротком диалоге влюблённых, в реплике Бориса зву-

чит цитата из Высоцкого, из уже, напомним, исполненной Гитаристом в автобусе «Моей цыганской».

АННА: Вот и всё.

БОРИС: Всё не так, ребята.

Дело близится к развязке, которую сопровождает за кадром как раз «Моя цыганская» в авторском исполнении. Монтажный видеоряд к этой песне: Анна плачет, Николай размышляет, Борис пытается бежать из дома, но два милиционера его ловят и жестоко бьют. Анна зовёт на помощь, Николай бездействует. Бориса уводят в автобус, автобус уезжает. Анна рыдает. На экране телевизора улетает Олимпийский Мишка, плачут зрители в Лужниках. Анна смотрит на свой портрет, который Борис успел нарисовать. Улыбается сквозь слёзы...

Весь финал фильма, от чтения фрагмента из чеховского «Кружовника» до «Моей цыганской» включительно, насыщен «интертекстуальными» отсылками, активно взаимодействующими друг с другом и с видеорядом: Чехов, Высоцкий, Заболоцкий, церемония закрытия Олимпийских игр. Думается, описание и анализ такой системы в фильме «Кружовник» – проблема для отдельной большой работы. Я же хотел обратить внимание только на одну корреляцию двух «текстов», заявленных в названии данного раздела: корреляцию «текста» Высоцкого и «олимпийского текста» в финале фильма «Кружовник».

Знаменитые кадры улетающего из Лужников на воздушных шарах Олимпийского Мишки были оформлены организаторами церемонии закрытия XXII Олимпиады весьма трогательно: Мишка улетал под печальную песню «На трибунах становится тише...», зрители на трибунах Лужников и у телеэкранов, как помнится, искренне плакали. В фильме плачет Анна, навсегда потерявшая только что обретенную любовь. Вот только звуковой ряд к плачущим зрителям, плачущей Анне и улетающему Мишке составляет в «Кружовнике» не привычная на этом месте «На трибунах становится тише...», а «Моя цыганская» Высоцкого. Такая неожиданная корреляция «олимпийского текста», песни Высоцкого и развязки фильма «Кружовник» рождает в свете нашей проблемы уже более глубокие смыслы универсального свойства, в которых сочетаются официально-сиюминутное (улетающий Мишка), вечное (проблематика «Моей цыганской») и личное (трагедия человека обретшего и тут же потерявшего любовь). Таким образом, в художественном фильме «Кружовник» эксплуатация двух «мифов» – «биографического мифа» Высоцкого и «мифа» Москвы-80 – переходит в более глубинное взаимодействие культурных «текстов» (Высоцкого, Чехова, Заболоцкого) и под напором классики вытеснением «олимпийского текста» на самый внешний уровень. Вместе с улетающим Мишкой улетает «олимпийский текст». Что же остаётся? Остаётся русская культура – творчество Чехова, Заболоцкого, Высоцкого, – и сегодня помогающая жить, помогающая решать проблемы, находить своё место в мире, лучше понимать этот мир. В этой связи отмечу, что финал фильма структурирован четырьмя художественными текстами: двумя песнями Высоцкого, рассказом Чехова и стихотворением Заболоцкого. Последовательное расположение этих четырёх текстов задаёт свой сюжет, соотносимый с событийным рядом фильма «Кружовник»: начинается этот сюжет с цитаты из Чехова, которая проецируется на критические настрое-

ния Бориса относительно советского строя; потом песня Высоцкого «Здесь лапы у елей...» и чтение фрагментов из стихотворения Заболоцкого вытесняют «антисоветский ряд» осознанием внезапно пришедшей любви (а само стихотворение Заболоцкого «в оригинале» формирует и предвосхищение грядущей трагедии); наконец, «Моя цыганская» эксплицирует трагедию человека во враждебном мире, человек под воздействием среды лишается самого светлого – любви, а вместе с ней – свободы, счастья, права на творчество... В общем: «всё не так, ребята...»

Итак, можно сказать, что два взаимодействующих «мифа» – Высоцкого и Олимпиады-80 – пережили за последние почти тридцать лет определённого рода эволюцию, итогом которой, если говорить о Высоцком, и стала своеобразная редукция мифологического пласта и актуализация пласта собственно художественного. Стихи самодельных поэтов памяти Высоцкого, рассказ Попова и Белоброва эксплуатируют «мифологему» «Владимир Высоцкий» во взаимодействии с «мифологемой» «Олимпиада-80», «олимпийский текст» позволяет ещё глубже представить, а в итоге и понять «биографический миф» Высоцкого. Фильм «Кружовник» начинается тоже с похожей эксплуатации – вспомним начальные диалоги Гитариста и Литератора. – но в дальнейшем наглядно представляет отмеченную выше эволюцию: по ходу фильма «миф» Высоцкого уступает место художественному творчеству поэта. Видимо, к 2007 г. (время создания «Кружовника») «миф» Высоцкого выработал себя, перестал быть в той же степени, что и прежде, интересен (это вовсе не означает невозможности реанимации этого «мифа» в будущем), уступив место непосредственно творчеству – тому, что обычно и остаётся от поэта в веках. То есть на настоящий момент можно смело говорить о канонизации поэтического наследия Высоцкого в истории русской культуры; однако при этом нельзя забывать, что почва для такой канонизации во многом была подготовлена эксплуатацией «биографического мифа», не последнее место в котором занимал «олимпийский текст». Следовательно, «биографический миф» не бесполезен и в культурном плане, ведь те или иные грани этого «мифа» позволяют новым творцам выходить на новые уровни осмысления художественного мира Высоцкого, позволяют увидеть такие смыслы, которые без «мифологических подступов» были бы скрыты.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ:

ВЫСОЦКИЙ В «ДОМЕ СОЛНЦА» ГАРИКА СУКАЧЁВА

В заключении обычно принято «подводить итоги» и «намечать перспективы». Я не буду этого делать в тех канонах, какие приняты, скажем, в квалификационных научных работах, а позволю себе просто описать один пока ещё совсем свежий пример. Это появление Высоцкого как персонажа в одном из эпизодов художественного фильма Гарика Сукачёва «Дом Солнца» (2010 г.).

Начну с цитаты из статьи, которая была написана и опубликована в марте 2010 г. по горячим следам премьерного показа фильма: «Есть ещё роскошная “кудряшка” в этом фильме – ничего не значащая для сюжета, но милая каждому

русскому сердцу: герой с героиней стоят в темноте у окна и всматриваются в горящие окна напротив – оттуда раздаётся хрипкое пение, брэнчание гитары и голоса оживлённой компании, на минуту из окна высовывается человек – виден только силуэт – машет рукой и говорит герою, какая прекрасная у него девушка. «Кто это?» – спрашивает героиня. – «Высоцкий!»...»¹²⁵.

Действительно, совсем маленький эпизод оказывается каким-то очень трогательным, задевающим зрителя за живое. Интересен он ещё и тем, что Высоцкий здесь выступает в роли персонажа художественного текста¹²⁶. Приведём более точный пересказ эпизода с Высоцким из фильма, нежели в процитированном тексте.

Главная героиня Саша, девушка из благополучной семьи (отец – партийный работник), только что поступила в медицинский институт, но влюбилась в московского хиппи Солнце. И вот она у Солнца в гостях на Марксистской, 5. Стоит на первом этаже у открытого окна летней ночью. Камера располагается за спиной Саши и как бы из-за спины немного снизу вверх «смотрит» на балкон на втором этаже в доме напротив, откуда слышны голоса празднующей компании. На этот балкон выходит мужчина в кепке, виден только его силуэт. Вслед мужчине из квартиры слышен голос: «Володь, ты куда?»

Камера переключается на точку наблюдения мужчины в кепке – теперь камера «смотрит» на Сашу, стоящую у окна, «смотрит» немного сверху вниз. Мужчина спрашивает хриплым голосом:

– Здрасьте, барышня!

С а ш а . Здрасьте.

М у ж ч и н а . А вы кто?

С а ш а . Я Саша.

Сзади к Саше подходит Солнце.

М у ж ч и н а . Здорово, Солнце!

Камера переключается на точку наблюдения из-за спин Солнца и Саши, опять виден силуэт мужчины в кепке.

С о л н ц е . Привет, Володь!

М у ж ч и н а . Хороша у тебя Саша...

Из квартиры, на балконе которой стоит мужчина, слышен голос: «Володь, ты где?»

М у ж ч и н а . Крепше держи.

Совсем уже фоном из квартиры доносится едва различимая фраза, произнесённая женским голосом: «Володь, спой...» Мужчина уходит с балкона в квартиру, обращаясь куда-то внутрь её: «Ну чего, Валер?» Там голос ему отвечает: «Пойдём, Володь».

С а ш а . А там кто?

С о л н ц е . Владимир Семёныч Высоцкий.

¹²⁵ Егузарова Илона. Гарик Сукачёв объяснился в любви хиппи // Ресурс: http://www.vokrug.tv/article/show/Garik_Sukachev_obyasnilsya_v_lyubvi_hippi_2991/ Дата входа: 05.04.2011.

¹²⁶ Из «достоверных источников» известно: роль Высоцкого исполнил сам режиссёр фильма «Дом Солнца» Игорь Иванович Сукачёв; при внимательном взгляде каждый может в этом убедиться.

С а ш а . Как интересно.

С этого момента за кадром звучит песня «Здесь лапы у елей дрожат на весу...» Песня звучит фоном, но вполне различима, хотя порою несколько перебивается диалогом героев, а потом на пару секунд и вовсе заглушается шумом двигателя машины (не слышатся два слова из начала четвёртого стиха – «Откуда уйти»). Под песню Солнце и Саша отходят от окна.

С а ш а . Я теперь должна тебе отжаться?

С о л н ц е . Не надо никому отдаваться, а то себе ничего не останется.

После этой фразы Солнца камера переносится во двор дома, куда на такси приезжает за Сашей её так называемый жених. Саша, увидев его в окно, пугается, но моментально приходит в себя и решает пошутить над «женихом» – разыграть из себя пьяную. Песня Высоцкого звучит до слов «Всё равно я...» и после этого резко сменяется быстрой музыкой. Сменяется и сам ритм действия – перед зрителем уже совсем другая сцена. Таким образом, из песни «Здесь лапы у елей дрожат на весу...» звучит следующая часть:

Здесь лапы у елей дрожат на весу,
Здесь птицы щебечут тревожно.
Живёшь в заколдованном диком лесу,
<Откуда уйти> невозможно.
Пусть черёмухи сохнут бельём на ветру,
Пусть дождём опадают сирени.
Всё равно я...

И, хотя песня звучит за кадром, это голос того, кто в кадре только что был. И песня в результате введена не просто как фоновый элемент саундтрека, а в совокупности с её автором, с самим Высоцким, стоящим на балконе дома на Марксистской, что может быть воспринято зрителем как знак той самой безвозвратно ушедшей великой эпохи, на которую взрослый зритель 2010 г. смотрит с нескрываемой ностальгией. Таким же знаком в фильме становится и первый концерт «Машины времени» в подмосковном ДК.

Тут нельзя не отметить, что в книге «Дом Солнца»¹²⁷, такого рода культурные знаки прописаны и количественно больше, и на порядок подробнее. Так, если в фильме из «исторических персонажей» появляются только Высоцкий и начинающая группа «Машина времени» во главе с юным Андреем Макаревичем (роль которого исполнил его сын), то в книге Саша на вечерней улице встречает случайно самого Брежнева¹²⁸; художник Кореец знакомит Сашу с Ле-

¹²⁷ Фильм делался четыре года и был представлен публике весной 2010 г., а книга вышла в петербургском издательстве «Амфора» в 2007 г. В выходных данных авторами «киноромана» названы Гарик Сукачёв и Наталья Павловская; кроме того, в аннотации указано: «Сценарий нового фильма Гарика Сукачёва написан по мотивам повести Ивана Охлобыстина “Дом восходящего Солнца”» (Павловская Н., Сукачёв И. Дом Солнца: [кинороман]. СПб., 2007. С. 4).

¹²⁸ Саша ищет дом по адресу, который дал ей Солнце, – Марксистская, 5, «неожиданно за Сашиной спиной раздался голос, до боли знакомый всем гражданам Советского Союза:

– А вот это, девушка, Марксистская, пять и есть.

Саша обернулась и оторопела: мимо неё шествовала пожилая пара – мужчина с очень густыми бровями и его спутница. На метр позади неслышно сопровождали генсека с супру-

онидом Енгибаровым¹²⁹, а Макаревич же со своей группой возникает несколько раз, становясь фактически персонажем книги даже в формате сюжета. Есть в книге и эпизод с Высоцким. Только в книге место его действия не Марксистская, 5, а «Богдана Хмельницкого. Дом четыре. Квартира двадцать два»¹³⁰; тогда как на Марксистской, 5 расположена церковь (не действующая, конечно), где Солнце работает. В книге эпизод с Высоцким дан следующим образом:

«Солнце раскрыл окно. Тёплый летний ветерок раздул занавеску и принёс звуки энергичных заключительных аккордов. Раздались аплодисменты. В доме напротив на балкон вышли люди. Один из них – с хриплым голосом – потребовал:

– Ну, Севка, иди давай. Сил терпеть нету. Валер, дай ему денег.

– Это кто? – посмотрела на мужчин Саша.

– А там ребята из театра на Таганке живут, – ответил Солнце. – Вон тот – Володя Высоцкий.

Тот, на кого показал Солнце, взял гитару, и через короткое мгновение снова донеслись мощные аккорды и всё тот же хрипый голос: «В холода, в холода. От насиженных мест, нас другие зовут города...»

– Как... интересно... – только и смогла сказать Саша»¹³¹.

Даже при беглом сравнении эпизода с Высоцким в книге и в фильме видно, что в фильме эпизод этот получил иное функциональное наполнение. В книге, вместе с эпизодами с Брежневым и Енгибаровым¹³², эпизод с Высоцким формирует общую картину эпохи 1970-х гг., а если учесть год смерти Леонида Енгибарова – 1972 г. (кстати, 25 июля) – самого начала 1970-х гг. Нечто похожее можно было видеть в начале первой серии фильма «Москва слезам не ве-

гой двое крепких молодых в строгих костюмах и медленно катился правительственный «ЗИМ».

Брежнев ткнул пальцем в маленькую церковку без креста на куполе:

– Здесь библиотека атеизма, девушка.

Саша, заикаясь, поблагодарила, а процессия двинулась дальше.

– Табличку надо бы побольше сделать, – заметил жене Генеральный секретарь Коммунистической партии Советского Союза.

Саша застыла с открытым ртом, глядя удаляющейся паре вслед, а до неё доносился характерный говор:

– Правильно Арвид Янович говорит: очень полезно гулять перед сном» (Там же. С. 70–71).

¹²⁹ «... человек с выразительным лицом “пил чай” из воображаемой чашки. Он церемонно поздоровался с Солнцем, а увидев Сашу, будто бы от восхищённого изумления пролил воображаемый чай и обиженно нахмурился, принялся отряхивать брюки от невидимых капель.

– Знакомьтесь, барышня, это Лёня Енгибаров, – представил гостя Кореец.

«Трустный клоун» поклонился Саше и протянул ей “цветок”. Оглянувшись на Солнце, Саша приняла условия игры: понюхала цветок, которого не было, и сделал книксен, который не умела делать» (Там же. С. 75). Впрочем, и в фильме в клоуне в квартире на Марксистской культурный зритель скорее всего узнает того самого «клоуна с осенью в сердце» – Леонида Енгибарова.

¹³⁰ Там же. С. 90.

¹³¹ Там же. С. 91. Согласитесь, не трудно понять, кто из «ребят из театра на Таганке» имеется в виду под именами «Севка» и «Валера».

¹³² Можно рассуждать о контрасте двух систем через контраст двух Леонидов, один из которых оказывает реальную помощь ищущей нужной ей дом Саше, а другой только и может, что предложить девушке воображаемый цветок.

рит», когда героини шли по Москве середины XX века, где Андрей Вознесенский читал стихотворение у памятника Маяковскому, а известные актёры конца 1950-х гг. спешили на фестиваль французского кино. Но не только колорит эпохи транслирует эпизод с Высоцким в книге. Этот эпизод функционально ещё и показывает: Саша попала в новый для неё мир, мир, в котором можно увидеть самого Высоцкого. Дополняет эту функцию небольшой отголосок данного эпизода чуть ниже в книге, когда за Сашей является её жених, успешный студент МИМО: «Вадим действительно шёл по двору. Сверив записанный на бумажке адрес с табличкой на доме, он поднялся по лестнице, *неодобрительно* <курсив мой. – Ю.Д.> глянул на окна, из которых раздавалось хриплое пение под гитару»¹³³.

Таким образом, появление Высоцкого в книге «Дом Солнца» становится и знаком эпохи (в системе с другими персонифицированными знаками), и значимым элементом в сюжете, элементом, усиливающим своего рода «двоимире» жизни в Советском Союзе времён так называемого застоя, где с одной стороны – мир советского человека, привычный и родной для Саши, для её жениха, для её папы с мамой, а с другой стороны – мир хиппи, мир Высоцкого, мир «Машины времени», мир Солнца и его друзей, то есть мир, который Саша для себя только открывает. Первая функция в плане точки зрения находится на рецептивном уровне, вторая – на уровне персонажном. Обе функции – знака эпохи (воспринимаемая современным нам читателем) и сугубо сюжетная (работающая в мире персонажей), – конечно же, переплетаются, и обе входят не только в книгу, но и в фильм «Дом Солнца».

Однако же в фильме получается всё несколько иначе. Эпизод с Высоцким, сохраняя оба приведённые значения – и знак эпохи для зрителя, и знак нового мира для героини, – обретает ещё и функцию, соотносимую непосредственно с центральной сюжетной линией – линией любви. И получается это благодаря песне Высоцкого, звучащей в фильме. Согласно книге, должна звучать песня «В холода, в холода...», но звучит совсем другая – «Здесь лапы у елей дрожат на весу...». Напомним, что именно эта песня звучала фоном в одном из самых лиричных эпизодов фильма «Кружовник», о чём шла речь выше. Там лирический сюжет песни Высоцкого проецировался на сюжет фильма, на состояние главного героя Бориса, почувствовавшего любовь к Анне; благодаря песне Высоцкого «Здесь лапы у елей дрожат на весу...» в «Кружовнике» лирическими средствами выражалась любовная линия драматургического сюжета. По той же схеме, как представляется, та же самая песня Высоцкого функционирует и в фильме «Дом Солнца», подключая к смыслам текста-реципиента смыслы текста-источника. И, хотя голос Высоцкого в песне более чем узнаваем, лирическим её субъектом становится Солнце, готовый украсть живущую «в заколдованном диком лесу» типичной жизнью советского человека Сашу, украсть её из этой жизни, предложив в качестве альтернативы «рай в шалаше» мира хиппи, мира так называемой «системы». Впрочем, зритель фильма Сукачёва не слышит слов ни про кражу, ни про злых колдунов, укравших мир ге-

¹³³ Там же. С. 93.

роини «от света», ни про «рай в шалаше», ни даже про «светлый терем с балконом на море»; звучат, напомним, лишь полтора начальных куплета. Между тем узнаваемость песенной цитаты предполагает, что имплицитно представлены и те фрагменты песни, которые не вошли в фильм, но прекрасно известны знакомому с творчеством Высоцкого зрителю. Достаточно было дать своего рода маркер – начало песни, чтобы зритель спроецировал весь лирический сюжет песни Высоцкого на сюжет фильма, историю любви лирического героя и той, которая живёт «в заколдованном диком лесу», – на любовь Солнца и Саши. Приём сам по себе очень не сложный. Но в фильме Сукачёва он существенно украшен появлением самого автора-исполнителя этой песни, самого Высоцкого. Ведь в «Доме Солнца» Высоцкий оказался действующим лицом – действующим лицом и собственно событийного ряда, и смыслового подтекста всей картины.

Как представляется, небольшой эпизод в фильме Гарика Сукачёва «Дом Солнца» открыл перед современной нам культурой новые возможности обращения к фигуре В.С. Высоцкого, к его наследию¹³⁴, а следовательно – и новые горизонты понимания мира Высоцкого, те горизонты, которые ещё ждут и новых авторов, и новых исследователей.

¹³⁴ Нельзя не указать, что в 2011 году примером такого рода обращения может стать художественный фильм «Высоцкий. Спасибо, что живой».



Доманский Юрий Викторович

Доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета

Автор книг:

- Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте (1999)
- «Тексты смерти» русского рока (2000)
- Статьи о Чехове (2001)
- Вариативность драматургии А. П. Чехова (2005)
- Русская рок-поэзия: текст и контекст (2010)