

С.М.Шаулов

ПАРАЛИПОМЕНЫ

К КНИГЕ «МИР И СЛОВО»

Уфа
2006

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3 (2Рос=Рус) 6-8
Ш 29

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Башкирского государственного педагогического университета*

Шаулов С.М. Паралипомены к книге «Мир и слово»: Сб. статей и материалов [Текст]. – Уфа: Изд-во БГПУ. – 160с.

В сборник вошли статьи и материалы, развивающие и дополняющие идеи и мотивы монографии «Владимир Высоцкий: мир и слово» (1991, 2002), написанной в соавторстве с А.В. Скобелевым. Книга адресована студентам, аспирантам и всем интересующимся проблемами поэтики авторской песни.

ISBN 5-87978-292-1

© Издательство БГПУ, 2006
© С.М. Шаулов

От автора

Греческим словом «паралипомены» (дополнения) обычно называют материалы, которые возникают в процессе работы над книгой и по каким-то причинам в нее не входят, но которые, как представляется автору, все же имеет смысл обнародовать. В данном случае читателю предлагаются тексты, написанные по разным поводам одновременно с книгой и *вослед* ей, точнее ее второму изданию¹. Мысль собрать под одной обложкой работы, тематически, методологически или хотя бы пафосом связанные с нею, была продиктована их разбросанностью по разным, порой малодоступным сборникам и материалам конференций, а в некоторых случаях публикация или не состоялась, или бывал опубликован значительно сокращенный вариант текста. Эти аргументы показали убедительными и моему соавтору, Андрею Скобелеву. Так получилось это «сепаратное» приложение к нашей книге.

Собственно, прямо и непосредственно с ней соотносятся и являются своего рода продолжением добавленной мною в нее главы² статьи первого раздела, возникшие в ходе полемики, вызванной первыми попытками сопоставительно-типологического изучения наследия Высоцкого. То, что успело оформиться к выходу книги, вошло в материал главы; написанное попутно и позже – здесь, в Паралипоменах. Вторая статья этого маленького

¹ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е издание, исправленное и дополненное. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2001.

² «Теперь я – капля в море». Высоцкое барокко // Указ. соч. С. 151-196.

цикла, фактически проясняющая смысл заголовка главы, насколько я знаю, пока не опубликована.

Второй раздел составил аналитический обзор немецкоязычных диссертаций об авторской песне, подготовленный мною в свое время (1999) для четвертого выпуска альманаха «Мир Высоцкого». К сожалению, издание этого во всех отношениях замечательного ежегодника теперь прекратилось, а следовательно, и состоявшимся выпускам грозит постепенно становиться библиографической редкостью и, как ни грустно, уходить из научного обихода. Без сомнения, за прошедшие годы исследование поющих поэтов России второй половины XX века в странах немецкого языка сделало новые и, возможно, значительные шаги, но опыт показывает, что достижения зарубежных коллег очень медленно входят в наш научный оборот. Так что, хочется надеяться, что и эта работа сегодня не совсем бесполезна, особенно для начинающих исследователей.

Последний раздел Паралипомен составляют рецензии на книги, посвященные изучению истории и художественной специфики авторской песни и, конечно, творчества Высоцкого. Надеюсь, что и они не покажутся читателю включенными в книгу «для объема». Во-первых, так же, как предшествующий им обзор, кроме информации о рецензируемых текстах они содержат и собственные размышления автора, а, следовательно, во-вторых, объединены с предыдущими работами и книгой, которую дополняют, его личными пафосом, позицией, взглядом. И значит, – это уже в-третьих, – это мой посильный вклад в историю и историографию исследований авторской песни.

Август 2006 г.

С.Шаулов

I

ЕЩЕ РАЗ О «ВЫСОЦКОМ БАРОККО»

БАРОККО, ЭКСПРЕССИОНИЗМ И ВЫСОЦКИЙ

Первые попытки сравнительно-типологического соотнесения поэзии Высоцкого с художественными системами прошлого, встретившиеся на страницах «Мира Высоцкого»³, вызвали заметное недоумение коллег, не развешенное, кажется, и независимыми экспертными послесловиями, которыми редколлегия сочла необходимым сопроводить эти попытки⁴. А, судя по обзору А.В. Кулагина, помещенному в НЛО, особенное ощущение крамолы и методологической вольности оставили «барочные» статьи автора этих строк⁵. Выяснение позиций не бывает лишним, а здесь оно представляется тем более необходимым, что, по признанию автора обзора, в статьях все же «затронута какая-то важная, хотя пока еще и не очень ясная проблема поэзии Высоцкого»⁶.

Два аспекта особенно выделяются в этом недоумении. Во-первых, черты барокко обнаруживаются *не только* у Высоцкого, а и у ряда его современников, близких и дальних предшественников. И барокко в бессчетный раз получает упрек в «безбрежности» и «вездесущности», равнозначной утрате сущности, а стало быть, ничего и не объясняет: «*проблема Высоцкого* остается по-прежнему нерешенной». И во-вторых, смущает то, что Высоцкий «оказывается одновременно и „романтиком“, и „барочным“ по-

³ Шаулов С.М. «Высоцкое» барокко; Моклица М.В. Высоцкий – экспрессионист // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. 3. Т. 1. / Сост. А.Е.Крылов и В.Ф.Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. С. 30–42; 43–52.

⁴ См.: Илюшин А.А. Постскрипtum: «Высоцкое» «барокко»?; Терехина В.Н. Экспрессия или экспрессионизм? // Там же. С. 42, 53–55.

⁵ Кроме ««Высоцкого» барокко» имеется в виду: Шаулов С.М. Эмблема у Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. 4. / Сост. А.Е.Крылов и В.Ф.Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. С. 141–166.

⁶ Кулагин А. Барды и филологи // Новое литературное обозрение, 2002, № 2 (54). С. 341.

этом, и „экспрессионистом“». «Поистине, – резюмирует автор обзора, – „растаскили меня...“»⁷. Впечатление «растаскивания» хорошо дополнило бы процитированное неподалеку от «Эмблемы у Высоцкого» (в том же выпуске альманаха) мнение Г.Г.Хазагерова: «Владимир Высоцкий отнюдь не романтик, сокрушавший классицизм, но, напротив, единственный *представитель* и, может быть, первый провозвестник нового *классицизма*,...»⁸. К такому выводу исследователь приходит *естественным образом* в результате анализа риторической природы поэзии Высоцкого в широком национально-историческом контексте. Образцы такого анализа, глубокого и убедительного, также встречаются в альманахе⁹, хотя и не упоминаются в обзоре.

Большинство людей с филологическим образованием, знающих, когда и что было в истории литературы и что и как называется (дефиниции-то известны!), согласится с А.В. Кулагиным, а непременно желание причислить Высоцкого (и именно его!) к одному из явлений, которые не только уже исторически миновали, но к тому же такие разные, – производит на это большинство, пожалуй, и комическое впечатление. Я вижу задачу настоящей статьи в том, чтобы, во-первых, объяснить смысл и научную содержательность этих попыток, а во-вторых, показать, что во всех обозначенных выше случаях мы имеем дело не с «растаскиванием», а как раз с процессом стяжения, центрирования нашего представления о природе художественного мышления Высоцкого и тем самым – о его месте и значимости в истории литературы.

В качестве предварительного замечания мне кажется необходимым обозначить общеметодологические основания дальнейших размышлений. Начнем с аксиомы: всякое историческое явление принадлежит не только своему времени, но – истории

⁷ Кулагин А. Барды и филологи // Новое литературное обозрение, 2002, № 2 (54). С. 341.

⁸ Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. 4. С. 574. Курсив наш. – С.Ш.

⁹ Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 2. – М., 1998. С. 82–106; Хазагеров Г.Г. Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого, Окуджавы, Щербакова // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. – М., 1999. С. 281–287.

как таковой и может быть рассмотрено как в непосредственной связи с современными себе предпосылками и следствиями, так и в сколь угодно широком контексте в ряду аналогичных, подобных или противоположных по структуре и смыслу явлений. В первом случае выявляется его актуальный смысл, во втором – общекультурно-исторический. Когерентная соотнесенность того и другого смысла дает нам представление о природе и характере как самого анализируемого явления, так и того исторического процесса, в контекст которого оно вписывается. Чем крупнее явление, тем более властно оно претендует представлять не только актуальный, обусловленный современностью смысл, но и смысл исторического процесса как такового, преломившийся в нем, единичном явлении, как в своей репрезентативной форме. Прибегнув к аналогии, можно сравнить это взаимоотношение отдельного явления и общеисторического смысла с тем, как меняются гравитационные свойства физического пространства с появлением в нем тела большой массы.

Эта, далековатая на первый взгляд, аналогия на самом деле приближает нас к тому новому взгляду на историю литературы, который утвердился во второй половине XX века и в основе которого лежит если и не полная замена темпоральной модели спациональной, то, во всяком случае, их взаимодополнительное отношение. Историко-литературный процесс больше не представляется как «борьба и смена» литературных направлений, как лестница эпох и периодов, в которой каждая следующая ступень отменяет предыдущую и приближает литературу к ее современному состоянию, которое только и обладает для нас актуальным смыслом. После того, что сделано в науке структуралистами и семиотической школой, после статей А.В.Чичерина, предложившего для понимания этого процесса понятие метаморфозы¹⁰, после работ Ю.М.Лотмана, обосновавшего понятие семиосферы, этот процесс осмыслен как непрерывно длящийся диалог, как саморазвивающийся текст, как единая сфера взаимо-

¹⁰ См. статьи, помещенные в: *Чичерин А.В.* Ритм образа: стилистические проблемы. – М., 1980.

обмена и взаимопередачи смыслов, в которой ничто не умолкает бесследно, каждая партия звучит и рождает отзвук. Чем больше, чем *весомее* художник, подающий голос в этом хоре, тем более неизбежна его встреча и взаимодействие с партнерами по диалогу, его созвучие со смыслами, выраженными или латентно присутствующими в *окружающей* его семиосфере. Индивидуальный вклад в общую оркестровку диалога может менять ее тональность, усиливать какие-то партии, проявлять обертоны, прежде не привлекавшие внимания, другими словами, – искривлять пространство семиосферы, как физическое тело искривляет физическое пространство.

Подчеркнем: речь идет не об интертекстуальности самой по себе, не о том, кого или что из литературного наследия прошлого *мы* «предлагаем» Высоцкому в «собеседники»¹¹. Речь идет о явлении резонанса, о проявлении в индивидуальном творчестве внеличных историко-культурных закономерностей, о типологическом сходстве характера и склада художественного менталитета, порождающем сходные художественные практики, наконец, – о *внутрисемиосферном* давлении смыслов и ментальных топосов, на которые откликается поэт. Иначе чем же обусловлен многомиллионный отклик, который он находит в нас, погруженных в ту же семиосферу? Но эти смыслы рождены не нами и не мы первые пытаемся их выразить поэтически. Определяет ли их поэт для себя сознательно-эксплицитно, роется ли затем в книгах в поиске уже звучавших и приемлемых для него вербальных решений, означает ли это, что он осознает свою принадлежность именно к той художественной системе, в которой заимствованный топос генерирован или актуализирован, или это заимствование сугубо окказионально и очуждено в его художественном мире, – это актуальные вопросы для каждого отдельного случая интертекстуального совпадения. Но нельзя не признать, что такие

¹¹ Ср. с мыслью А.В.Кулагина о необходимости выработки «критериев и методики интертекстуального анализа его [Высоцкого. – С.Ш.] творчества, который позволил бы видеть характер соотношения в нем рационального и интуитивного, сознательного и невольного в диалоге с теми историко-культурными явлениями, которые ему предлагаются в «собеседники». – Кулагин А.В. Указ соч. С. 341.

совпадения бывают бессознательными и, тем не менее, почти буквальными и что *такие* совпадения едва ли не важнее для нас, когда мы задаемся вопросом о *туне* художественного мышления нашего современника.

Вопрос о применимости терминов, привычно обозначающих художественные направления в их конкретно-исторической привязанности, к явлениям иных, предшествующих или последующих эпох, мы уже обсуждали¹². Чтобы прояснить позицию глубже, скажем, что любой из этих терминов двусмыслен в силу двойственности обозначаемых ими явлений. Это и художественное направление как совокупность творчества эстетически близких художников, живущих в определенную эпоху (исторический аспект), и художественная система, структурные основания которой (теоретический аспект) этих художников объединяют, проявляясь в их творчестве разнообразно в зависимости от национально-культурной ситуации, программы той или иной группы или школы, индивидуальных пристрастий и особенностей и т.д. Художественное направление – это исторически обусловленное, временное господство в литературном пространстве структурных оснований одноименной художественной системы. Сами же эти основания, допуская и в период своего господства значительное разнообразие на поверхностных уровнях системы, с окончанием своей гегемонии не исчезают и способны активизироваться в иных исторических обстоятельствах (в ином состоянии семиосферы) в формах, отвечающих изменившемуся характеру актуальной исторической проблематики и, опять же, индивидуальности художника. Такая живучесть станет объяснимой, если связать природу этих оснований не с актуально-историческими состояниями социума, а с онтологической проблемой человека и мира, которая каждый раз в этих новых состояниях осмысливается и решается и которая уже породила ряд отнюдь не многочисленных поэтико-философских концепций, ее воплощающих.

¹² См.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. – Уфа, 2001. С. 193–195.

Называя современного поэта, например, «романтиком» или «классицистом» (а эти спецификации даже и с приставкой «нео» – уже в прошлом), мы имеем в виду, конечно, не принадлежность его к соответствующему художественному направлению, а проявление в его художественном мире общих с этим направлением структурных оснований, их генерирующую активность по отношению к поэтическим топосам. Последние же суть компоненты унаследованной поэтики, накопленный семиосферой опыт вербализации переживания мира и себя в мире. Независимо от того, осознает или не осознает поэт *тип* определяющей его художественные стремления поэтической философии мира и человека, в которую оформляется его мироощущение, – характер топики, абсорбируемой им из унаследованной поэтики, и характер ее трансформации говорят нам о многом. В частности, и о трансформации по прошествии веков самой поэтико-философской концепции. А уж если обнаруживается, что поэт в своем времени не в одиночестве представляет этот *тип*, а тем более, если такое сближение многих признается ими самими и обозначается новым «измом», – тогда уже речь идет о *новом* направлении, исторически представляющем собой *вариант* какого-то *старого*.

Очевидно, что такие схождения отчетливее проступают в «национальных классических формах» художественных направлений и могут быть менее явными при сравнении их разновременных «типологических вариаций» и «типологических подобию»¹³. Удивительно, но, когда в связи с Высоцким рядом с барокко возникают романтизм и экспрессионизм, называется именно такой ряд *вариантов*, который представляет классические национальные формы этих направлений в немецкой литературе.

¹³ Терминология, предложенная А.Я.Гуревичем в ходе некогда бурных и едва ли завершенных тогда споров о методологических принципах типологии и компаративистики. См.: Гуревич А.Я. Типологическая общность и национально-историческое своеобразие (К спорам о литературных направлениях) // Вопросы литературы. 1978. № 11. С. 171-178. Ср. с применением терминов «типологическое схождение», «межлитературная рецепция» и т.п. в известной книге: Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979.

Барокко в немецкой поэзии стало классической национальной формой в одеждах классицизма, опыт которого привнесен в нее реформой Мартина Опица¹⁴. Это была, если обратиться к терминологии Д.Дюришина, «межлитературная рецепция». И немецкое барокко, конечно, представляет собой один из *вариантов* общеевропейского. Но поэтика барокко в Германии, во-первых, глубоко пустила корни в развитую к этому времени многовековую (от Экхарта до Бёме) мистико-философскую традицию и, во-вторых, воплотила актуальную национальную проблематику и мироощущение человека в эпоху Тридцатилетней войны. Эта поэзия впервые сама осознала себя как собственно немецкая и с тех пор так и воспринимается: как начало национальной поэзии. Не случайно у истоков романтизма мы находим глубокое увлечение Тика и Новалиса философией Якоба Бёме. О нем с высочайшим почтением отзывался и Фридрих Шлегель, который считал его теософские сочинения «самым великим», что *с точки зрения немецкого языка* было создано со времени поэзии XII-XIII веков¹⁵, и тем самым ставил Бёме в чем-то выше самого Мартина Лютера.

¹⁴ Оппозиция классицизма и барокко не отвечает возникшему позже представлению о «борьбе» художественных направлений в литературе XVII века. Классицизм мыслит себя не как «художественное направление», противостоящее какому-нибудь другому, а складывается на протяжении XVI столетия как всеобщая «наука поэзии». Всё, что ему не следует, – не поэзия или «неправильная» поэзия, *bagosa* – кривая, неправильной формы. А те поэтики, которые мы сегодня признаем барочными, трактуют, главным образом, проблемы поэтического остроумия и умственной изощренности и, как правило, претендуют лишь *дополнить* ту же «науку поэзии» (см, напр.: *Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение.* – М., 1977. С. 169–170). Риторические требования классицизма не противоречат принципиально ни спиритуализму барокко, ни фигуративности его художественного мышления, ни трагическому восприятию в нем двойственной – плотской и божественной – природы человека. Классицизм и барокко могут противостоять друг другу в крайностях поэтической практики, но, по сути, выражают тенденции, лежащие как бы в разных плоскостях или на разных уровнях единой художественной системы, а потому не столько противоречат друг другу, сколько взаимодополняются. Все дело было во вкусе, в чувстве меры. Так что теперь мы порой называем классицизмом то, что, возможно, точнее было бы назвать умеренным барокко, а как барокко воспринимаем более или менее либеральный (в стилистическом отношении) классицизм. Подробнее я попытался изложить эту точку зрения в: *Шаулов С.М. Поэтика барокко в немецкой лирике XVII – XX вв.: Материалы исследования. Препринт.* – Уфа: Изд-во БГПУ, 2002. С. 27–75.

¹⁵ *Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика.* В 2-х т. Т. 2. – М., 1983. С. 207–208.

И все же духу барокко оказывается ближе экспрессионизм с его эсхатологическим мироощущением и антииндивидуалистическим пафосом, в котором в миг всемирного крушения и преобразования, столкновения неба и земли, в последний раз актуализируется чувство нераздельности человека и человечества, а тем самым и *фигуративной значимости* отдельного человека.

Сопоставление этих художественных систем как диахронных аналогов именно в немецкой поэзии оказывается целесообразным, потому что и теоретическая рефлексия здесь порождается *изнутри* традиции, и яснее проступает единая подоснова осуществляющейся в них метаморфозы, которая при всех видимых переменах позволяет традиции сохранять самоидентичность и преемственность. Такое сопоставление, как мне кажется, выявляет историческую трансформацию фундаментальной для барокко, романтизма и экспрессионизма поэтико-философской концепции двоемирия¹⁶.

В общем виде эту трансформацию можно представить следующим образом. Двоемирие в барокко мыслится как онтологическое, объективное и константное. Вечность постоянно и равноудаленно присутствует в жизни человека барокко. Его стремление к своему вечному воплощению, воссоединению с Богом – это норма жизненного поведения. В романтизме этот «костюм» примеряет личность в иной фазе исторического самоопределения, и он выделяет *поэта* среди «нормальных» людей. План вечности в романтическом двоемирии переосмыслен как сфера идеальной духовности, взаимоотношение полюсов двоемирия субъективно актуализируется, они подвижны в зависимости от состояния лирического сознания, активно-самостоятельного, способного пережить вечность в мгновении. Так сказывается культурно-семиотический опыт эпохи Просвещения: романтические переживания выпадают на долю личности секуляризированной и рационально-деятельной. В экс-

¹⁶ Список моих работ, посвященных этой проблеме, мы привели в дополненном издании: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 151–152. К нему можно добавить упомянутую уже: Шаулов С.М. Поэтика барокко в немецкой лирике XVII – XX вв. С. 3–26.

прессионизме та же концепция выражает самочувствие личности, «утратившей иллюзии», обладающей горьким опытом социального очуждения и дискредитации личностного суверенитета. Ее мироощущение передано сближением и столкновением полюсов двоемирия, топосами «конца света» и «смерти Бога». Но и тогда, когда поэты, по субъективной видимости, предпринимают радикальную ломку традиционного поэтического языка, его конструкции, разрушаемые «новым», «неслыханным» смыслом, все же узнаваемы, их «внутренняя форма» сохраняется.

Близка ли поэтико-философская концепция двоемирия поэзии Высоцкого *типологически*? Еще в 1991 году мы утвердительно ответили на этот вопрос, сравнив его пространственную модель с романтической, но и попытавшись дистанцировать их¹⁷, а только что успешно защищенная диссертация С.В.Свиридова, системно исследующего структуру художественного пространства в поэзии Высоцкого, подтверждает, что «художественный мир Высоцкого, при наиболее обобщенном взгляде, конечно, бинарен»¹⁸, и открывает в этой бинарности иные – не романтические – структурные построения. Собственно, слово «романтический» прозвучало уже в одной из наших ранних статей¹⁹ и казалось естественным при возведении художественного мироотношения Окуджавы и Высоцкого к пушкинскому и лермонтовскому типам. Романтизм в нашем общефилологическом сознании канонизирован как едва ли не единственный носитель двоемирия, хотя двоемирие Новалиса и, например, зрелого Брентано не совсем одно и то же.

С экспрессионизмом Высоцкого несомненно роднит гипертрофированная энергия выражения чувства. Эмблемой направления стала в начале века знаменитая картина Эдварда Мунка «Крик», репродукция которой неизменно украшает антологии экспрессионизма. Она может служить эмблемой и художествен-

¹⁷ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 78–80.

¹⁸ Свиридов С.В. Структура художественного пространства в поэзии В.Высоцкого. Дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. – М., 2003. С. 137.

¹⁹ См.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Менестрели наших дней // Литературная Грузия. 1986. № 4. С. 153–169.

ной манеры поющего Высоцкого. Но сопоставление на уровне стиля, которое проводит в своей статье М.В.Моклица, на наш взгляд, зауживает проблему: неужели все дело в том, что Высоцкий совпал с «психологическим типом», который К.Г.Юнг назвал «чувственным»²⁰? Достаточно ли поэту совпасть с этим типом, чтобы считаться экспрессионистом? Или для такого соотнесения важнее, что он сознательно *ищет* крайних чувств, *старается* «для своих песен выбирать людей, которые находятся в самой крайней ситуации, <...> могут каждую следующую минуту заглянуть в лицо смерти, <...> которые „вдоль обрыва по-над пропастью“ или кричат „Спасите наши души!“ но выкрикивают это как бы на последнем выдохе»²¹.

И это уже сродни экспрессионистскому эсхатологизму, наиболее отчетливо проявившемуся именно в немецком экспрессионизме, который, собственно, и задает тон проходящему через весь XX век переживанию своего времени как последнего. Эсхатологическое чувство в экспрессионистской огласовке вполне могло вызвать отклик носителя речи в поэзии Высоцкого непосредственно. Вот строки из перевода стихотворения Якоба ван Годдиса, помещенного в популярном двухсоттомнике в 1977 году:

Когда заря по небу полоснет
И хлынет кровь багряная на море,
<...> и сумасшедший
На своей кровати
Запричитает: «Мне куда податься?
<...>
Раскаты труб звучат с горы проклятой.
Когда же землю с морем примет бог?»²²

В следующем году во второй части «Охоты на волков» можно усмотреть и перекличку мотивов (вспоротое зарей/рассветом небо, большая кровь, безысходность, сумасшествие, конец света), и – полемику с мотивом божественной предопределенности конца света:

²⁰ Моклица М.В. Указ. соч. С. 46.

²¹ Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. – М., 1988. С. 124–125.

²² Западноевропейская поэзия XX века. – М., 1977. С. 199–200. (БВЛ, Серия третья, т. 152).

Словно бритва рассвет полоснул по глазам,
<...>
Либо с неба возмездье на нас пролилось,
Либо света конец – и в мозгах перекося, –
<...>
Эту бойню затеял не Бог – человек <...>²³

В контексте экспрессионистского антииндивидуализма можно взглянуть на предпочтение в поэзии Высоцкого «единой судьбы» судьбе «персональной», когда речь идет о пограничной ситуации.

Стремление ощутить, пережить в себе общемировой витальный процесс и его «гибельный восторг», естественно, ведет не просто к конкретному художественному направлению, но к структурным основаниям того ментально-поэтического комплекса, который сквозь него преломляется. Генетика типа, коллективное бессознательное (тоже идея К.Г.Юнга) может, проговариваться в индивидуальном творчестве неосознанно, подобно тому, как высказывается собственное подсознание человека – в оговорках (К.Г.Юнг – ученик З.Фрейда). И мы, читая поэта, наталкиваемся на смысловую близость или дословные совпадения с топонимами, казалось бы, далекими от него культурно-ситуативно, исторически и географически. И такие совпадения указывают, в свою очередь, на то, что и в национальном культурно-историческом процессе, которому поэт наследует непосредственно, может и должна быть найдена контактно-генетическая связь, проводящая эту поэтику в современность.

Вот, например, строки из Ангелуса Силезиуса, о котором Высоцкий, возможно, слышал, мог из него что-то прочесть в очень выборочных переводах Льва Гинзбурга, но и в этом случае, скорее всего, – гораздо позже²⁴ написания созвучного им стихотворения. Строк, о которых идет речь, он читать не мог: как из-

²³ *Высоцкий В.* Сочинения. В 2-х т. Т. 1. – М., 1991. С. 562–563.

²⁴ Ср. общеизвестные издания: *Европейская поэзия XVII века.* – М., 1977. С. 261–262. (БВЛ, Серия первая, т. 41); *Из немецкой поэзии: век X – век XX / Переводы Льва Гинзбурга.* – М., 1979. С. 269–270.

вестно, не очень был дружен с немецким языком, а переведены они после XVIII века вновь²⁵ только сейчас. Но реминисценция — полная:

Zwey Menschen sind in mir: Der eine wil was Gott:
Der andre was die Welt, der Teuffel und der Todt²⁶.

(*Два человека во мне*: Один хочет того же, что и Бог:
Другой — того, что мир, черт и смерть.)

«*Во мне* два Я²⁷, <...> // *Два разных человека...*» написано в 1969²⁸ году. Вероятность того, что Высоцкий читал двустиишие Ангелуса Силезиуса, практически нулевая. Но векторы «разности» в человеке остались те же: чтение Шиллера (в обыденном культурном сознании — идеалиста и романтика, да еще — «без словаря», как своего!), стремление «на балеты», душевная открытость, искренность, «идеалы» первого Я — все от Бога, чего «хочет» Бог. Стремление «прямо на бега», подлость, мерзость, отказ от «идеалов», грубость и тупость второго Я — все мирское, чертово, духовная смерть. Лексическое совпадение, безусловно, случайно. Деление человека на два «полюса», без полутонков и психологических тонкостей, — столь же безусловно — не случайно.

Топос *такой* противоречивости человека заложен в смысловой сфере русской культуры (как и немецкой) усвоением и переживанием библейского человека, активизирован в ней многократно и разнообразно переводной литературой, начиная с XVIII века, когда в читательский обиход входила, в частности, и поэзия барокко²⁹. Если предпринятые в начале этого века немецкими поэтами Эрнстом Глюком и Иоганном Вернером Паузе усилия привлечь внимание русского читателя к протестантской духовной поэзии барокко

²⁵ См. о редком берлинском издании 1926 г.: Гучинская Н.О. Ангел Силезский и немецкая мистика // Ангелус Силезиус. Херувимский странник (остроумные речения и вирши) / Пер. с нем. Н.О.Гучинской. — СПб., 1999. С. 7. (С параллельными текстами)

²⁶ Там же. С. 344.

²⁷ Ср. с переводом Н.О.Гучинской, в данном случае осовременивающем оригинал: «Две личности во мне...» — Там же. С. 345.

²⁸ См.: Высоцкий В. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. С. 264.

²⁹ О многочисленных в этот век контактах русской читающей публики с немецкой поэзией барокко см.: История русской переводной художественной литературы. Т. II. Драматургия. Поэзия. — СПб., 1996.

остаются, по выражению М.Л. Гаспарова, «беспоследственным эпизодом»³⁰ для становления русского стиха, то последние десятилетия века отмечены глубоким интересом в кругах русской масонской интеллигенции к немецкой традиции мистического мирозерцания, теснейшим образом связанной с формированием основ барочной поэтики³¹. Среди самых востребованных объектов издательской и переводческой деятельности здесь оказываются Ангелус Силезиус³² и Якоб Бёме³³. Латентное бытование и подспудная работа их наследия в русских масонских ложах, объединивших цвет нации, продолжалась, надо думать, и десятилетия спустя после запрета, наложенного Екатериной II на частное издание книг, «до святого касающихся»³⁴. Русская культура усвоила, таким образом, многое из мировоззренческого основания барочной поэтики. В процессе его освоения и двустороннего Ангелуса Силезиуса воспринимались прежде всего как постулаты, обретенные в божественном откровении. Средоточием высшего знания, дававшим пищу уму и сердцу, на протяжении веков оставалась выраженная в них мистическая антропология, в которой, как резюмирует уже Н.Бердяев, «человек сознает себя принадлежащим к двум мирам, природа его двойится, и в сознании его побеждает то одна природа, то другая»³⁵.

Этот топос присутствует и в арсенале русской высокой поэтики от Державина («Я царь – я раб – я червь – я бог!») до Достоевского и поэтов и философов серебряного века. Возродившийся вновь глубокий интерес последних к немецкой мистике и его поэтические следствия изучены пока далеко не полно³⁶. Как на

³⁰ Цит. по: Там же. С. 99.

³¹ Позволю себе обратить внимание читателя на статью: *Шаулов С.М.* Якоб Бёме и рождение немецкой поэзии // *Философские аспекты культуры и литературный процесс в XVII столетии: Материалы Междунар. научн. конф. «Пятые Лафонтеновские чтения»* (16–18 апр. 1999 г.). – СПб., 1999. С. 21–24.

³² См.: *История русской переводной художественной литературы*. Т. II. С. 159.

³³ См.: *500 лет гнозиса в Европе: Гностическая традиция в печатных и рукописных книгах*. Москва – Санкт-Петербург. – Амстердам, 1993. С. 158–193.

³⁴ *Иванов Вяч. Вс.* Россия и гнозис // Там же. С. 12–21.

³⁵ *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х томах. Т. 1. – М., 1994. С. 79.

³⁶ Об этом (в частности) см.: *Иванов Вяч. Вс.* Указ. соч. С. 12–21.

свидетельство такого интереса укажем, например, на процитированный выше «Смысл творчества» Н.Бердяева, где Бёме назван «величайшим из мистиков»³⁷ и, поставленный в ряд с Парацельсом и Ангелусом Силезиусом, удостоивается показательного признания: «И я чувствую с ними *живую связь и опору* в их зачинающих откровениях»³⁸. Надо думать, не один Н.Бердяев – уже в эпоху экспрессионизма – чувствует эту живую связь.

Такое *прораствание* (а я лишь намечаю пунктиром некоторые его моменты) плодоносного зерна, занесенного когда-то в нашу почву и спустя времена дающего, на первый взгляд, неожиданные всходы, намекает на какую-то особенность, присущую и зерну, и почве, и погоде, благоприятствующей урожаю. Немало уже написано о межлитературных связях, но, как правило, внимание привлекает диалог разноплеменных современников, то есть связи мыслятся как синхронные или, по крайней мере, контактные (из прочитанной книги – в рукопись). В нашем же случае, как мне представляется, мы встретились с переносом культурно-генетического комплекса, способного к свободному саморазвитию в органичном единстве с принимающей его семиосферой, для которой он становится неотъемлемо своим. Удивительно ли в этом случае, если в творчестве не только Высоцкого, но и других поэтов – его современников – нам удастся обнаружить ростки, генетически сходные все с тем же посевом? Ведь почву под него распахивал еще Петр I, а периодически в нее попадали семена, полученные на все той же селекционной делянке.

Владимир Высоцкий: взгляд из
XXI века: Материалы третьей
международной
научной конференции.
Москва. 17-20 марта 2003 г. –
М., 2003.

³⁷ Бердяев Н.А. Указ. соч. С. 43.

³⁸ Там же. С. 46. Курсив наш. – С.Ш.

«ТЕПЕРЬ Я – КАПЛЯ В МОРЕ»: БАРОЧНАЯ ТОПИКА В ПОЭТИКЕ ВЫСОЦКОГО

После всего написанного нами о «высоцком барокко» хотелось бы, чтобы у читателя не создалось впечатление исчерпанности этой темы или аргументов в пользу ее постановки. Неоднократно обращая внимание на примечательные совпадения риторических структур (на это обращал внимание Г.Г.Хаззагеров³⁹), мыслительных ходов и стилистических приемов, дословное повторение барочных поэтических формул, мы, пожалуй, достигли лишь того, что, как признаёт оппонент, имея в виду поэтическую эмблему, – «теперь мы знаем, что соответствующие образы у ВВ есть»⁴⁰. Но как они здесь функционируют, сохраняют ли внутреннюю идеологическую структуру, как соотносены с общей пространственно-временной структурой поэтического мира, – все эти и подобные им вопросы – открыты.

Один из таких вопросов – о *природе* интертекстуальности в произведениях Высоцкого. Мы знаем, что его поэзия интертекстуальна (можно даже сказать – *внутрилитературна*) в высокой степени⁴¹, кроме того и сама по себе она пронизана многочисленными перекличками отдельных стихотворений, которые цитируют одно

³⁹ См.: Хаззагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. II. – М., 1998; он же: Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого, Окуджавы, Щербакова // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2. – М., 1999.

⁴⁰ Томенчук Л.Я. «И повинуюсь притяжению земли...» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI. – М., 2002. С. 187.

⁴¹ См.: Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockij's. – München: Verlag Otto Sagner, 1993. См. также отзыв об этой работе: Шаулов С.М. О Высоцком на немецком // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып IV / Сост. А. Е. Крылов и В. А. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 2000. С. 508-523.

другое, *перепевают*, поясняют друг друга и т. д.⁴². Склонность поэта к циклизации стихотворений – одно из проявлений того творческого склада, о котором мы говорили в связи с общетипологической склонностью к варьированию, присущей искусству барокко⁴³. Универсальность семиотического механизма, действующего в системе барочного двоемирия, в котором *множественность возводится к единству*, проявляется не только стилистически, но и в идейно-семантической концептуализации поэтического высказывания, что зачастую приводит к случаям интертекстуальности, которые, по внешнему впечатлению, не объясняются непосредственным знакомством автора с текстом, который нам представляется прецедентным.

Смысл, воплощаемый в концепте в таком случае, является как бы всеобщим, растворенным в семиосфере, окружающей поэта. А выражается он в форме, *буквально* повторяющей прецедентную формулировку⁴⁴, и функционирует как маркантный признак, вызывающий у читателя неожиданные ассоциации, и тем самым отправляет к возможным более глубоким или латентным уровням смысла: слово (и тем более – словосочетание!) достается поэту не в голлом словарном виде, а приносит с собою семантический груз предыдущих употреблений. При этом поэтико-философская нагрузка слова подчас актуальнее и важнее значения, зафиксированного в словаре.

Вопрос, возникающий в этом случае, очевидно, заключается в том, насколько эти уровни смысла учтены и проявлены как в данном конкретном стихотворении, так и в контексте других произве-

⁴² На это мы обращали внимание еще в 1991 г. См.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. – Уфа, 2001. С. 36.

⁴³ См. об этом, напр.: Там же. С. 162-165; или: Шаулов С.М. Двоемирие и преобразование в ранней (до 1914 г.) лирике И.Р.Бехера (поэтика барокко в новейшем личностном сознании) // Вестник Башкирского гос. пед. Университета. Сер. Гуманитарные науки № 1-2 (3-4), 2001. С. 48. Общетеоретическое обоснование этой особенности см.: Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. I: Барокко. Литература. Литературоведение. Спец. курс. – Тарту, 1976. С. 28-29.

⁴⁴ Один из таких примеров – концепт двойственности человека у Высоцкого и Ангелуса Силезиуса – приведен мною на последней конференции в ГКЦМ в докладе «*Барокко, экспрессионизм и Высоцкий*» (в печати).

дений – всей художественной системой автора. Так в одном из последних стихотворений Высоцкого, проникнутых предчувствием смерти и стремлением иттижть уходящую жизнь, внешне не мотивированно вдруг встречается стих, дословно воспроизводящий один из излюбленных тропов поэзии барокко, в котором выразилась вся бытийная диалектика взаимоотношений человека и Бога:

Общаюсь с тишиной я,
Боюсь глаза поднять,
Про самое смешное
Стараюсь вспоминать.
Врачи чуть-чуть поахали:
«Как? Залпом? Восемьсот?...»
От смеха ли, от страха ли –
Всего меня трясет.
Теперь я – капля в море, <...>
(2, 184⁴⁵)

В русском языке этот фразеологизм («капля в море») имеет одно значение: «ничтожно малое количество по сравнению с чем-либо»⁴⁶. В стихотворении Высоцкого количественный смысл явно не главный: стих в ряду со следующим («Я – кадр в немом кино») понимается как вариант выражения *состояния* человека, попавшего в больницу после выпитых «залпом восьмисот». Здесь обозначено чувство не только малости и ничтожности, но и – *отделенности* от происходящего в палате (мотив тишины, немоты; следующий стих: «И двери на запоре») и погруженности в некую гомогенную субстанцию или однородный ряд. И в этом-то состоянии лирический герой «стареется вспоминать» «про *самое смешное*», но ему «всё» становится «смешно», и это, – оказывается! – всегда было главным в его отношении ко «всему»:

И было мне до смеха –
Везде, на всё, всегда!
(2, 185)

⁴⁵ Высоцкий В.С. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1991. С. 184. Далее ссылки на это издание в тексте – указанием тома и страницы в скобках. Курсив во всех цитатах мой – С.Ш.

⁴⁶ Фразеологический словарь русского языка / Сост. Л.А.Войнова, В.П.Жуков, А.И.Молотков / Под ред. А.И.Молоткова. – М.: «Сов. Энциклопедия», 1967. С. 195.

Как связаны этот смех и это состояние? Попробуем прояснить смысл последнего, вспомнив о «капле в море» как эмблематической метафоре человеческой души, какой мы встречаем ее в «Херувимском страннике» мистического поэта XVII века Ангелуса Силезиуса, где связанные с нею смыслы представлены в общей сложности в пяти двестишихах:

Die Seele ausser ihrem Ursprung

Ein fünkeln ausserm Feur, ein *tröpflein aussrem Meer*:

Was bistu doch o Mensch ohn deinen wiederkehr?

(АС, 5, 369⁴⁷; **Душа вне ее истока** // Искорка вне огня, капля вне моря: / Что же есть ты, человек, без возврата к себе⁴⁸?)

Im Meer werden alle tröpflein Meer

Das *Tröpflein* wird das Meer, wenn es ins Meer gekommen:

Die Seele Gott, wenn sie in Gott ist aufgenommen.

(АС, 6, 171; **В море все капли становятся морем** // Капелька становится морем, когда приходит в море: / Душа – Богом, когда ее принимает Бог.)

Im Meer kan man kein tröpflein unterscheiden

Wenn du das *Tröpflein* wirst im grossen Meere nennen,

Denn wirstu *meine Seel* im grossen Gott erkennen.

(АС, 6, 172; **В море капельки не различишь** // Если ты сможешь назвать капельку в большом море, / Тогда ты распознаешь мою душу в большом Боге.)

Im Meer ist auch ein tröpflein Meer

Im Meer ist alles Meer, auchs kleinste *Tröpflein*:

Sag welche Heilige Seel in Gott nicht Gott wird sein.

(АС, 6, 173; **В море и капелька море** // В море всё море, и мельчайшая капелька: / Скажи, какая святая душа не станет в Боге Богом.)

Im Meer seind viel eins

Viel Körnlein seind ein Brodt, ein Meer viel *tröpflein*:

So seind auch unser viel in Gott ein eingesein.

(АС, 6, 174; **В море многие суть одно** // Много зернышек суть один хлеб, одно море – много капелек: / Так и мы, многие, в Боге суть одно единственное.)

⁴⁷ Ангелус Силезиус. Херувимский странник (Остроумные речения и вирши). – СПб.: Наука, 1999. С. 402. Издание воспроизводит параллельно переводу Н.О.Гучинской полный текст оригинала в шести книгах – *Angelus Silesius. Cherubinischer Wandersmann* (Geistreiche Sinn- und Schlussreime). Здесь и далее цитируется с обозначением автора лите-рами «АС» и указанием номера книги и номера двестишиха через запятую.

⁴⁸ Сложность перевода «твоего возвращения» (ср. пер. Н.О.Гучинской: «Таков и человек в бездомности своей». – Там же. С. 403) заключается в том, что смысл его раскрывается в контексте соседних разработок смыслового поля метафоры: «возвращение» ведет к родоначальной всеобщей сути, следовательно, и к собственной бытийной сущности «капли».

«Капля» в этих поэтических размышлениях тоже – «ничтожно малое количество» в сравнении с «морем», но одновременно несет в себе *всё целостное* значение «моря» и тождественна ему *качественно*. И только этим тождеством и грядущим слиянием с порождающей субстанцией «капля» *живет*. Прямая подстановка понятий, диктуемая непосредственной назидательностью двустийший Ангелуса Силезиуса, их спекулятивно-философским характером (это ведь кроме прочего «стихи для ума» – Sinnreime), предельно обнажает структуру барочной антропологии: душа человека – ничтожно малая капля из безбрежного моря бесконечной божественности, в этом качестве она и Бог суть одно целое, коль скоро душа сознает это единство и готова ради него отказаться от своей отдельности. Если же не готова, она – ничто.

Вместе с барокко эта «капля в море» приходит и в русскую поэзию. У Державина она предстает в контексте уже рождающегося «русского космизма» – важнейшей черты мировидения многих поэтов (и философов!) следующего и особенно рубежа XX века, которая во многом определяет и более широкий контекст российской культуры:

Как *капля в море* опущенна,
Вся твердь перед Тобой сия.
Но что мной зримая вселенна?
И что перед Тобою я? –

Русский поэт нашел средства стократ увеличить *количественную* разницу «капли» и «моря» (посодействовав, надо думать, закреплению словарного значения фразеологизма), но, тем не менее, многократно подчеркнул их *качественное* тождество:

Ничто! – Но Ты во мне сияешь
Величеством Твоих доброт;
Во мне Себя изображаешь,
Как солнце в малой *капле* вод⁴⁹.

Отсюда вполне возможно наметить *контактно-генетическую* линию ассимиляции барочно-поэтических топосов в русской по-

⁴⁹ Державин Г.Р. Сочинения. – СПб.: Академический проект, 2002 (Новая Библиотека поэта). С. 57.

эзии – линию, которая, почти наверняка, включит главные имена наших классиков, по крайней мере, Пушкина, Гоголя, Тютчева, Достоевского и поэтов серебряного века. Но сейчас нас интересует степень внутренней соотнесенности собственного лирического самоопределения Высоцкого с оригинальным истоком традиции. А потому сосредоточимся, в основном, на *типологических* сопоставлениях.

Усмотреть в употреблении Высоцким концепта, ставшего обиходным фразеологизмом, столь же прямое выражение его смысла в рамках именно этого конкретного стихотворения, на первый взгляд, нелегко: оно привязано к сюжетной ситуации, воспроизводит конкретное состояние, кажущийся реальным диалог с врачом, иначе говоря, здесь вполне ощутима конкретная жизненная ситуация. И все же характер переживания – переживания предсмертного часа – оставляет впечатление, что «тишина», с которой *общается* лирический герой – не просто тишина больничной палаты. Смысловой подтекст, своеобразный призыв к этой тишине и на ее фоне – смеху лирического Я придает внутренняя соотнесенность понятия *моря* с его употреблениями в других стихотворениях поэта. Неакцентированная в данном случае, эта соотнесенность, тем не менее, помогает нам разглядеть в этом концепте то «живое, положительное чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном», которое В.М.Жирмунский называл мистическим чувством⁵⁰. Именно в отношении к морю это чувство в поэзии Высоцкого наиболее от-refлектировано.

В качестве отправного пункта для сопоставления заметим, что в стихах Ангелуса Силезиуса понятие «море» служит исключительно метафорой Бога, представляющей атрибуты божественности – бесконечность, вечность, гомогенную вездесущность, пронизывающую все многообразие мира. Например, в четверо-

⁵⁰ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. С. 3.

стишии «Gott kan allein vergnügen» (АС, 1, 3; «Только Бог может удовлетворить»), обращаясь к серафимам и святым, он говорит:

Ich will nun eurer nicht: ich werffe mich allein
Ins ungeschaffne *Meer der blossen Gottheit* ein.

(Я не хочу вас: я брошусь только / В несотворенное *море чистой божественности*).

«Море» у него практически всегда – либо прямое обозначение Бога, либо «море божества/божественности», как в развернутой метафоре в двустишии «Die glückseelige Ertrinkung» (АС, 4, 139; «Блаженное утопление»):

Wenn du dein Schiffelein aufs *Meer der Gottheit* bringst:
Glückselig bistu dann, so du darinn Ertrinkst.

(Если ты направишь свой кораблик в *море божества*: / То будешь блажен, если в нем утонешь).

«Море» у Высоцкого всегда прежде всего само море – природная и географическая данность («Море вот оно – стоит», 1, 540). Но когда он говорит о *значении* моря, о *чувстве*, *переживании* моря, оно у него может предстать как всеобщая порождающая субстанция, готовая принять обратно свои порождения («прибежище», «извечная утроба», – 2, 116; «*мать* непутевых детей», – 1, 444), и в этом качестве ценностное значение моря не сводится ни к месту отдыха, ни к среде передвижения, ни к источнику пропитания, ни к средству достижения общественного признания – оно самоценно: «...мы в море – за морем плывем», «В море – водная гладь, да еще – *благодать!*» (1,445), «*Не жажда славы, гонок и призов / Бросает нас на гребни и на скалы*» (1, 528). Гребни волн и скалы как наиболее экстремальное выражение сути моря и суши, – двух субстанций, исчерпывающе представляющих планету, – соплагаются не случайно. В стихотворениях 1976 года «Шторм» и «Гимн морю и горам» абсолютная ценностная самодостаточность моря через идею *равнозначности* моря и гор транспонируется в объединяющий их (а заодно и все сущее) высший смысл – единое во всём – «то, чего *не ведал сроду*», то есть в земной жизни, с рождения, – постигаемое в горах и в море всем человеческим существом – «глазами, ртом

и кожей» (1, 529). Смысл встречи человека со стихиями – в открытии всё того же единого высшего смысла в себе. Отсутствие этого чувства единства всего сущего осознается как внутренняя слепота (неспособность за явленной формой провидеть скрытую сущность) и приравнивается к невосприимчивости по отношению к окружающему миру вообще:

Кто в океане *видит только* воду –
Тот на земле *не замечает* гор.

(1, 529)

Подобным образом появляется мотив слепоты в размышлениях мистика XVII века Якоба Бёме, чье глубокое учение не только предвосхитило дальнейшее развитие классической немецкой философии, но сыграло решающую роль в становлении барочных оснований возникающей национальной немецкой литературы, в частности, и в мистическом обращении Ангелуса Силезиуса. Бёме пишет о «слепоте» человека, стоящего «перед дверью неба»⁵¹.

Родственное барочному мышлению стремление усмотреть во многом единое столь явственно ищет себе выражения в стихах Высоцкого, что он едва ли не обратил внимания на то, что разработка такой идейно-образной концепции сближает его с некоторыми архаическими представлениями о происхождении всего сущего – с «теориями», за «вольность толкования» которых он просит прощения у «науки» в стихотворении «Сначала было Слово печали и тоски» (1, 460). Эти «теории» как раз и связаны с интересующим нас типом поэтико-философского переживания мира. Опять-таки не очень важно, к какому именно прецедентному построению восходит (и восходит ли?) предпринимаемое в

⁵¹ «Ein Mensch überredete sich in seiner Hoffart, er habe göttliche Gewalt auf Erden und wußte in seiner Blindheit nicht, daß der heilige Geist sich nicht binden läßt. <...> Darum, Du edler Mensch, laß dich ja nicht narren, wenn man Dir die Gottheit weit weg von Dir zeigen will und Dich in einen weit abgelegenen Himmel weist. Es steht Dir nichts näher als der Himmel; allein Du stehst vor der Tür des Himmels» («Человек в своем высокомерии убедил себя, будто он обладает божественной силой на земле, и не знал в слепоте своей, что святой дух не дает связать себя. <...> Потому, благородный человек, не давай себя дурачить, когда тебе хотят показать божественность далеко от тебя и указывают тебе на далеко отстоящее небо. Ничто не стоит к тебе ближе чем небо; лишь ты стоишь перед дверью неба»). – См.: Ланда Е.В. Хрестоматия по немецкой литературе XVII века (на нем. яз.). – Л.: «Просвещение», 1975. С. 102-103.

этом стихотворении поэтическое перетолкование библейской истории Творения мира. Но в нем сразу два мотива заставляют вспомнить о философии уже упомянутого Якоба Бёме. Во-первых, это мотив «тоски» – «*Sehnen*», которая, по Бёме, присуща изначальной божественной воле как импульс к ее самооткровению через Творение⁵². Именно таким сотворением мира «из самого себя», «иностановлением» (позднейший термин Гегеля) Бога объясняется его непосредственное и *ближайшее* присутствие во всем, в человеке в том числе⁵³. И второй мотив – «муки» – восходит к одной из центральных диалектических идей Бёме. По его мысли, «мука материи», возникающей из божественной воли – тоски по самоопределению, – заключается в изначальной двойственности всего, что обособилось от божественного истока, но сохраняет в своей «частичности» природу и дух божественной первопричины. В этой мучительной двойственности Бёме видит исток всякого дальнейшего развития, движения и трансформации материи. Сходные мотивы оформляют и у Высоцкого грандиозную космологическую картину возникновения мира, в которой такую же важную роль играет сохранение изначальной духовной природы, становящейся и стержнем морского характера:

Сначала было Слово печали и *тоски*,
Рождалась в *муках творчества* планета, –
Рвались от суши в никуда огромные куски
И островами становились где-то.
И, странствуя по свету без фрахта и без флага
Сквозь миллионолетья, эпохи и века,

⁵² См., напр.: «...ausser der Natur ist Gott ein *Mysterium*, versteht in dem Nichts / dann ausser der Natur ist das nichts / das ist ein Auge der Ewigkeit / ein vngrundlich Auge / das in nichts stehet oder sihet / dann es ist der vngrund / vnd dasselbe Auge ist ein Wille / versteht ein Sähnen nach der Offenbahrung das Nichts zu finden». – *Böhme J. Werke.* / Hrsg. von Ferdinand van Ingen. – Bibliothek der frühen Neuzeit. Bd. 6. – Frankfurt am Main, 1997. S. 531 («... вне природы Бог – тайна, понимайте в Ничто, ибо вне природы это ничто, это Око Вечности, бездонное око, которое ни в чем не стоит и ни во что не смотрит, ибо оно есть бездна, и это самое Око есть воля, тоска найти ничто через откровение»).

⁵³ Ср.: «Отец есть все, <...> Он начало и конец всех вещей, и вне Его нет ничего; и все, что произошло, произошло от Отца. Ибо прежде начала сотворения тварей не было ничего, как только один Бог: а где ничего нет, оттуда ничего и не бывает;...». – *Бёме Я.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении. – Репринтное изд. 1914 г. – М.: Политиздат, 1990. С. 42.

Менял свой облик остров, отшельник и бродяга,
Но *сохранял природу и дух* материка.
Сначала было Слово, но кончились слова,
Уже матросы Землю населяли, –
И ринулись они по сходням вверх на острова,
Для красоты назвав их кораблями.

Каким бы путем ни пришло к нему это *ощущение* первоначального драматизма процесса Творения, но и с «мук творчества» эти строки сдувают пыль обывательской легковесности и возвращают им смысл мучительного саморазделения ради самоопределения. Такое представление о мире в основе творческого мироощущения оказывается чрезвычайно близко ренессансным формам актуализации неоплатонических и гностико-герметических философских построений, питающих и мистику рубежа XVI и XVII веков, трансформирующихся, в частности, в мысли Бёме и играющих значительную роль в оформлении эстетических оснований барокко. Море в этой картине оказывается у Высоцкого изначальной и, следовательно, ближайшей к Богу стихией, Его своеобразным первовоплощением:

Но если уж сначала было слово на Земле,
То это, безусловно, – слово «море»!

(1, 460)

В свете мистического представления о мире как множественно и разобщенно воплощенном и данном человеческому восприятию «источном» (слово Бёме) духовном единстве основной проблемой самоопределения человека становится его физическая принадлежность частичному и множественному миру и его неистребимая тяга (та же «мука материи», только разумной и чувствующей; ср: «Я *крайня степень* вещества»⁵⁴) к восстановлению утраченной целостности мира собственным приобщением к истоку и слиянием с ним. Такое приобщение исконно либо мыслилось как переход из одного мира в другой, то есть смерть («И чтоб чрез смерть я возвратился, / Отец! – в бессмертие Твое»⁵⁵), либо практиковалось (в

⁵⁴ Державин Г.Р. Сочинения. С. 57.

⁵⁵ Там же. С. 58.

том числе в обрядовой форме мистериальных культов, в частности, в той же гностико-герметической традиции) как инициация, направленная на прижизненное «духовное обновление-возрождение, которому предшествует *символическая* смерть старого, греховного человека»⁵⁶.

В поэзии Высоцкого мы встречаем отголоски того и другого также в отношении к морю. В стихотворении «Упрямо я стремлюсь ко дну» выговаривается сознание, пересматривающее итоги биологической эволюции и истории человечества и движущееся «назад – в извечную утробу» (2, 116) до состояния, уже вполне близкого к самоощущению «капли в море», когда в мире всеобщего сущностного равенства

Похлопал по плечу трепанг,
Признав во мне свою породу, –
И я выплевываю шланг
И в легкие пускаю воду!..

(2, 116)

Это погружение далеко не то «блаженное утопление» в «море чистой божественности», о котором писал Ангелус Силезиус: современному секуляризированному и урбанизированному сознанию приходится проделать гораздо более трудную и мучительную работу, чтобы найти путь к истоку: как в XVII веке, так и теперь это требует сознательного отречения от индивидуального ценностного суверенитета («Ушел один – в том нет беды». – 2, 116), что современному сознанию почти не под силу. И все же эта работа продельвается в стихотворении Высоцкого, и погружение совершается – в том же направлении, к *порогу* полного растворения в «мире ином» (2, 114). На этом пути «упрямо» и «намеренно» претерпеваются страсти и смерть, оправдываемые намерением «прийти по ваши души» (2, 116).

Евангельская модель искупительной жертвы и второго пришествия, актуализирующаяся в этом заключающем стихотворение обещании, очевидна: «приду опять и возьму вас к Себе, чтоб и

⁵⁶ Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 475.

вы были, где Я»⁵⁷. И эта архетипическая модель оказывается в подтексте стихотворения отнюдь не вдруг: во многих стихотворениях лирическое **Я** Высоцкого примеряет к себе эту «высшую меру». Вспомним хотя бы очевидную аллюзию на сюжет моления о чаше: «Мне судьба – до последней черты, *до креста* <...> Если все-таки *чащу испить мне судьба...*» (1, 550–551); или – это, частое у него, трагическое – и трагедийное! – чувство, что его «путь один, всего один», и что ему «выбора, *по счастью, не дано*» (2, 174). В этом «по счастью, не дано» очень емко выразились и сознание избранности, и благодарность высшей воле за высокое предназначение, и чувство *счастливой обреченности на страдание*, уже претерпеваемое и еще предстоящее, которого требует избранность и которое так мучительно страшит: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем *не как Я хочу, но как Ты*»⁵⁸. Эта же «Чаша» (с большой буквы!) в «морском» стихотворении «Шторм» (1, 528) возникает в результате трансформации «чаши звездных – подлинных – Весов», на которых решается судьба. Здесь же глагол «гнать» («стая псов <...> *гонит* нас на Чашу») перекликается с другим стихом: «Мне дуют в спину, *гонят* к краю» (1, 441). Сеть внутренних и внешних реминисценций, пронизывающая и связующая поэзию Высоцкого то и дело соотносит его лирическое **Я** с мессианской моделью. Это ощущение Бога в себе усиливается и становится заметным лейтмотивом стихотворений, написанных в последние месяцы жизни, когда творчество осознается как *служение* – тому, «кому служу» (см.: «Я спокоен – он мне все поведал». – 2, 160). Имя Бога, в конце концов, резюмирует многолетние поиски поэтической фигуры, обозначающей ту внутреннюю силу, которая «во мне» и все же *независимо* от «меня» *пред-определяет* «меня». Рядом с рассматриваемой нами «каплей в море», среди последних стихотворений, стоят «Две просьбы» – потрясающей лирической силы «моление о Чаше» Высоцкого:

⁵⁷ Иоанн, 14, 3.

⁵⁸ Матф., 26, 39.

Чтоб люди не хихикали в тени, –
От них от всех, о, Боже, охрани,
Скорее, ибо душу мне они
Сомненьями и страхами засеяли!
(2, 186)

Евангельская модель, очевидно, оказывается близка поэту, стремившемуся, как сказано в одном из «морских» стихотворений, «везде крепить концы» (1, 351; кстати, здесь уход в море предстает как расставание с жизнью), пафосом преодоления разрозненности, восстановления единства мира и человека. Эта то и дело проявляющаяся и крепнущая к концу жизни решимость, преодолев «сомнения и страхи», прожить по логике этой модели и, отказавшись «от *дележа*»⁵⁹, – как продолжающегося, уже по *индивидуальной* воле, дробления мира, – перейти из исторического состояния в первичную креативную субстанцию, «добратся до глубин, / До тех пластов, до самой сути» (2, 115) ставит под вопрос и аннулирует как ошибку, грех и преступление всю эволюцию и историю человечества с тех пор, как «простились мы с водой, / Предпочитая влаге сушу» (2, 115). Именно с тех пор и идет «всё не так». Индивидуальная воля, направленная противоположно эволюции и истории, стремится упразднить и самое себя, – в полном соответствии с требованием, которое обращал к читателю Бёме, обозначавший конечную цель всякой частной воли как «первую мать»: «Собственная воля должна снова войти в первую мать, которая породила ее»⁶⁰. Так, через актуализацию в лирическом самоощущении евангельского сюжетного архетипа, чрезвычайно важного и для самоопределения человека барокко, топос моря у Высоцкого проявляет свою сущность как фигуративное замещение божественного начала. Отсюда проистекает тот позитивно-этический ореол, который окружает у него все, что

⁵⁹ См.: «Мой Гамлет», 2, 65. О том, что это стихотворение представляет отнюдь не только и не столько «актерское понимание» роли Гамлета, но, прежде всего, – внутреннюю фигуру самосознания поэта, см.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Указ. соч. С. 49-51.

⁶⁰ «Der eigne Wille muß wieder in die erste Mutter die ihn geboren hat / <...> eingehen». – Böhme J. Werke. S. 662.

так или иначе отмечено принадлежностью к «морю». И, прежде всего, — «моряк» — человек, сопричастный этой стихии и тем самым уже противостоящий человеку сухопутному.

Отголоском сохранившихся до наших дней разнообразных пародийно-профанных форм обряда посвящения в моряки выглядит «рюмка водки на весле», которую просит поднести ему лирический герой другого стихотворения — «всем делам его на суше *вопреки*, и *назло* его заботам на земле» (1, 416). Но и тогда, когда, условно говоря, обряд инициации устраивает сама морская стихия, пафос *становления* моряком, приравненного к становлению человека, звучит с особой настойчивостью. И вновь мир как будто переворачивается, пространство и предметы ведут себя как в первый миг Творенья, когда еще не установились привычные нам законы природы, а человек морской, в противоположность земному, предстает как *собственно* человек, настоящий человек:

По сигналу «Пошел!» *оживают* *продрогшие* реи,
Горизонт *опрокинулся*, мачты *упали* *ничком*.
Становись, становись, становись человеком *скорее*, —
Это значит на море — *скорей становись* моряком!
(1, 527)

В этом приобщении к морю как пограничной первостихии мир открывается человеку Высоцкого как мистериальный мир духовных сущностей, в котором он и сам меняется и начинает *значить* для себя нечто иное: «мы» на нашем корабле теперь — «*призрак* легендарного корвета» и встречаем «по курсу — *тень* другого корабля» (1, 528). То же происходит со всеми стихиями — «ветра*ми*» и «шторма*ми*», — они становятся *значащими*, открывающими скрытый за ними смысл, «ураган» — «поет», «проникает» «под череп» и «лезет» «в мысли», и дождь, который он «льет», — «звездный дождь» (1, 529). И это не просто красивый эпитет, но указание на всеобщую связь стихий в их изначальной сущности, открывающейся *посвященному* в звездном «ката*лог*е наград и возмездий» («О знаках зодиака», 1, 467), в которых «тайна доступною стала» (1, 468). Просторечное ударение в слове «ката*лог*» уже не воспринимается как ритмическая оговорка, но

входит в ряд жаргонных словоформ «шторма» и «ветра» (1, 528), выступающих как знаки посвященности морю, выделяющие «нас» среди остальных – людей суши, с их земными «делами» и «заботами». Не случайно и совершенно естественно настойчиво повторяющимся атрибутом этого открывающегося «мира иного» становится слово «вечный»:

Лей звездный дождь, вселяя в наши души
Землей и морем *вечную* болезнь!
(1, 529)

Благословенны *вечные* хребты,
Благословен Великий океан.
(1, 531)

Предпочтение ему отдается даже тогда, когда оно явно нарушает стилистику морского жаргона: не «мертвый» штиль окружает «тень другого корабля», как могло бы быть на морском языке⁶¹, а – «*вечный* штиль – и *прерван ход часов*» (1, 528). «Мертвый» в этом контексте было бы сказать неправильно, потому что за границей миров не смерть, а жизнь, но иная – вечная, и потому заманчивая и привлекательная:

Неправда, над нами не бездна, не мрак –
Каталог наград и возмездий:
Любуемся мы на ночной зодиак,
На *вечное* танго созвездий.
Глядим, запрокинули головы вверх,
В *безмолвие*, в тайну и *вечность*:
Там трассы судеб и мгновенный наш век –
Отмечены в виде невидимых вех,
Что могут хранить и беречь нас.
(1, 467)

Воздержимся для краткости от подробного рассмотрения «астрального» мотива, развитого в этом стихотворении. Отметим лишь в контексте нашего сопоставления, что и в эпоху, принятую нами в качестве прецедентной, в мистическом постижении тайн мироздания астрология играла далеко не последнюю роль и часто – в операционном и ментально-языковом единстве с алхимией, о

⁶¹ Ср.: Каланов Н.А. Словарь морского жаргона. – М., 2002. С. 415.

которой неожиданно (в который раз!) напоминает появление в стихотворении одного из трех (сера, ртуть, соль⁶²) первоэлементов природы:

Вселенский поток и извилист, и крут,
Окрашен то *ртутью*, то кровью.

(1, 467)

Для Парацельса, например, в мире химических элементов «ртуть» выражала силу, которой в *других* мирах соответствовали «душа» и «вода» (!) и которая истекала из сыновней ипостаси единого Бога⁶³.

Мы уже можем сделать предварительный вывод о том, что в целом ряде произведений Высоцкого, в которых образ моря наделяется символическим смыслом, появляется подтекст, близкий мистико-герметическому мировоззрению, активно формировавшему барочную поэтику в XVII веке. Мы уже можем себе представить, что значит ощутить себя «каплей» такого «моря». Но для более верифицированного суждения о смысле этого фразеологизма в стихотворении, с которого мы начали, это кажется все же недостаточным: требуется своего рода «подтверждение приема» из внутреннего контекста стихотворения. И мы подошли к этому подтверждению, когда вместе с поэтом «запрокинули головы вверх» и посмотрели «в *безмолвие*, в тайну и вечность».

Это «безмолвие» потустороннего вечного мира так же неоднократно возникает в его стихах. Аналогичный сопоставительный анализ выявляет и в стихотворении «Белое безмолвие» тот же барочно-герметический подтекст, не скрываемый интертекстуальной соотносительностью ни с романом В.А.Обручева «Земля Санникова», для экранизации которого оно написано, ни с рассказом Д.Лондона, у которого заимствован заголовок. «Тишина», молчаливым общением с

⁶² Ср.: «<...> алхимические философы использовали символы соли, серы и ртути для представления не только химических элементов, но и для духовных и невидимых принципов Бога, человека и Вселенной». – Холл, М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – М., СПб., 2003. С. 699.

⁶³ См.: Там же.

которой поэт начинает рассматриваемое нами стихотворение, – из этого ряда. Но одно дело – «глядеть» в это «безмолвие», «запрокинув голову», и совсем другое, когда эта «тишина» уже здесь и страшно «глаза поднять». В этом последнем случае перед нами не виртуально-поэтическое построение, а живое переживание грани, за которой, говоря последней репликой Гамлета, «дальше тишина», с которой лирическое **Я** уже «общается». И это – общение «капли» с «морем», в которое она вливается.

Трагикомический парадокс, открывающийся на этой грани, состоит в остром противоречии между вневременной значимостью наступающего мига и конкретностью единичного жизненного случая, который его в себе несет: столько раз лирическое **Я** *осваивало* этот миг и так давно готовилось к нему, а он настал после выпитых «залпом восьмисот», когда оно к нему совершенно не готово. «Смешное» усиленно вспоминается, потому что оно земное, временное, не вечное. Нигде у Высоцкого не предстает комически мир, в котором «покрыв земного чувства снят», и на последней грани, силясь удержаться в земной жизни, он ищет в ней «самое смешное». Но с той новой точки зрения, которая открывается ему на грани *общения* с высшим смыслом, как ни страшно ему это сознавать, он обнаруживает, что жизнь эта – вся! – смешна. И что он понимал это всегда. И он выговаривает это с той степенью прямооты и откровенности, на которую становится способен человек, сознающий, что он *уходит* и – *куда* он уходит. Это взгляд вспять и последнее слово – туда же. Стихотворение, оказывается, о том, как человек, сталкиваясь в самый неподходящий момент с неизбежным, о чем столько размышлял и к чему готовился, страшится и противится ему, но, не находя ему достойной альтернативы, обретает силу и твердость достойно принять меру, выпавшую ему «на чаше звездных – *подлинных* – Весов».

БАРОЧНО-ГЕРМЕТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ ВЫСОЦКОГО «БЕЛОЕ БЕЗМОЛВИЕ»

Песни Высоцкого для кинофильмов и спектаклей часто несут смысловую нагрузку, не соизмеримую с сюжетом, который призваны иллюстрировать. «Белое безмолвие»⁶⁴ – особенно показательна в этом отношении. Непосредственную связь с проблематикой романа В.А. Обручева «Земля Санникова», для экранизации которого она сочинена⁶⁵, в ней сохраняет лишь упоминание летящих на север птиц да «черной полосы земли», которую путешественники надеются увидеть в полярных льдах. Но и эти детали, подчиняясь внутренней логике стихотворения, переплавляются в сложные и многозначные символы, требующие истолкования.

Осмыслению поэтической глубины этого текста препятствует стереотип восприятия, поддержанный не только назначением песни, но и нарочитым интертекстуальным соотношением ее с одноименным рассказом Джека Лондона: в сознании сразу всплывает привычный читателю «Северных рассказов» или столь же привычный для советской идеокультуры пафос «героического покорения Севера». За этой ширмой реципиенту не сразу открывается, что в тексте Высоцкого побудительные мотивы движения «на север» романтически затемнены и *ни одно слово не намекает на привычно подразумеваемую цель* – ни на приземленную цель

⁶⁴ См.: *Высоцкий В.С.* Сочинения. В 2-х т. Т. 1. – М.: Худож. лит., 1991. С. 380-381. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи указанием в скобках номера тома и страницы. Курсив в цитатах Высоцкого и других авторов всюду – мой. – С.Ш.

⁶⁵ Написанная в 1972 году для фильма «Земля Санникова» песня в него не вошла, а прозвучала в малозаметном кинофильме «72 градуса ниже нуля». – См. прим.: Там же. С. 614.

героев американского писателя⁶⁶, ни на возвышенную и благородную – советских покорителей высоких широт.

С.В.Свиридов резонно видит в этом стихотворении одно из воплощений «основной пространственной модели» в художественном мире Высоцкого: движение из *внутреннего* во *внешнее* пространство⁶⁷. А в ценностных категориях стихотворения: «мы» уходим от «вранья» и «воронья» – к «сиянью» и «снегу без грязи». Перед нами романтическое по видимости двоемирие, в котором Север выступает в функции экзотического воплощения идеальной «страны без границ» в противовес материковой обыденности, *выход* из которой и составляет тему стихотворения.

Однако само по себе двоемирие романтического типа исторически питается разными истоками и находит самые разнообразные воплощения. Сопоставим образ Севера у Высоцкого с аналогичным топосом, представленным в русской романтической поэзии двумя вариациями. В первую очередь это образ, впитавший экзотику оссиановских поэм (еще в XVIII веке впечатливших русских поэтов, например, Державина,) и географически соотносённый с северо-западом империи – с пейзажами Прибалтики, Финляндии и Карелии⁶⁸. Указание на следы (руины) мифологизированного исторического прошлого (времени скальдов) играло существенную роль в создании романтической ауры этого образа. Во-вторых, это северо-восток все той же империи (Сибирь), также обладавший романтическим ореолом, но специфика его романтизма была иной: она связана с темой несвободы, *вынужденного одиночества*, этот «Север» выступал как «метафора

⁶⁶ Героев лондонского «Белого безмолвия» гонят на север обстоятельства их прошлой жизни, тоже не всегда проясняемые («Я ведь так и не узнаю, что тебя привело сюда», – говорит другу умирающий Мэйсон, – *Лондон Дж.* Повести и рассказы. – Л., 1971. С. 313), но у них все же есть определенная цель, о которой не забывают и перед смертью: «Думаю, что наша заявка себя оправдает... <...> Прощай, друг, прощай! Кид, стой!... *надо копать выше. Я намывал там каждый раз центов на сорок*» (там же, с. 314).

⁶⁷ Свиридов С.В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого. Дисс. ... канд. филол. н. – М., 2003. С. 65.

⁶⁸ См. об этом: Толстогузов П. «Ливонское» стихотворение Тютчева и поэзия Севера // Вопросы литературы, 2003, ноябрь – декабрь. С.182-185.

загробного существования при жизни, с отчетливым политическим подтекстом»⁶⁹, и мыслился, в отличие от северо-западного ландшафта, лишенным исторической памяти.

Хотя тема несвободы чрезвычайно естественна в эпоху *Высоцкого*, важна для него и отозвалась во множестве его произведений, рассматриваемому стихотворению она совершенно чужда, а поминаемое в последнем четверостишии одиночество и даже его вынужденность («Что нас выгнало в путь...») – совсем иного свойства: это одиночество пути не в заключение, а наоборот – во «внешнее» пространство (С.В.Свиридов), то есть – на свободу. «Сибирский» топос явно не работает в стихотворении Высоцкого: никакого политического подтекста в нем нет. Что же касается «загробного существования», которому в поэзии Высоцкого принадлежит столь же очевидное и значительное место, то присутствие его в «Белом безмолвии» не столь явно и требует детального рассмотрения.

Оссианическая поэтика северного ландшафта кажется ближе «Северу» Высоцкого, прежде всего колористически. Бесцветность (бледность, белизна) и пустынность, традиционные атрибуты *этих мест*, отзываются и у него. Но пейзаж, – а романтическое представление Севера – это прежде всего богато стилизованный пейзаж⁷⁰, – у Высоцкого на поверку оказывается иллюзией, создаваемой самыми скудными средствами. Топосы, хоть в какой-то степени наделенные пространственной изобразительностью, в стихотворении буквально единичны. В тридцати двух строках это всего лишь: «под крыльями кончится лед», «путь по высокой волне», «другие оттенки снега занесли», «черной полоски земли», «страна без границ», «снег без грязи», «в снег не лег».

⁶⁹ Толстогузов П. «Ливонское» стихотворение Тютчева и поэзия Севера // Вопросы литературы, 2003, ноябрь – декабрь. С. 183.

⁷⁰ Сравним, к примеру: «Как все вокруг меня пленяет чудно взор! / Там необъятными водами / Слилося море с небесами; / Тут с каменной горы к нему дремучий бор / Сошел тяжелыми стопами, / Сошел и смотрится в зеркале гладких вод!» (Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. – М.: «Наука», 1982. С. 7) или: «<...> как великаны, / Восстав озер своих со дна, В выси рисуются обломки – / Чуть уцелевшие потомки / Былых первоначальных гор» (Глинка Ф.Н. Сочинения. – М.: «Сов. Россия», 1986. С. 133).

Поэт не затрачивает пространство стиха на создание пейзажа, — ему достаточно этих «точек», чтобы вызвать в воображении читателя целостное представление окружающего путников пространства. В образной системе стихотворения эти *вкрапления* приобретают иные функции — не изобразительные, а оценочно-символические. Да и, прежде всего, вызываемое ими пространственное представление практически несопоставимо с остзейско-финскими реалиями русской оссианической «Скандинавии»: никаких песков, скал, «современных» миру, могучих и дремучих лесов, теней в тумане, задумчивых руин и т. п. И никакой исторической памяти. Речь идет фактически *только* о пространстве Ледовитого океана, покрытом льдом и снегами, и о «черной полоске земли», которая существует лишь *в сознании* путников.

В эмоциональном восприятии этого пространства нет впечатления романтической угрюмости, мрачности, уныния, — всего того, что так часто заставляет лирического наблюдателя томиться одиночеством и тосковать по праздничному многоцветью, дружескому общению и интеллектуальной насыщенности жизни в «русских Афинах» (Е.А.Баратынский⁷¹). Даже слепота (темнота «от белизны») и «ночи отчаяния» воспринимаются как необходимый этап прохождения через *ослепительную* белизну, которая ближе иному, также присутствующему в романтической традиции, переживанию Севера — ярко живописному: «стекло озер сияет, / И яркий радужный наряд, / И льдистые лесов алмазы <...> Ночное небо — тут бывает — / Вдруг разгорится, все в лучах, / Зажжется Север и пылает»⁷². Но, хотя и у Федора Глинки «никто картин не видит сих» (места пустынные), у Высоцкого «нам сиянья пока наблюдать не пришлось» по *своей* причине: «это редко бывает — сиянья в цене!» — иначе говоря, представляют некую ценность, пока недоступную путешественникам. Тем не ме-

⁷¹ «Н.И.Гнедичу» // Баратынский Е.А. Стихотворения. С. 73. Ср. здесь же (с. 74): «Леса угрюмые громады мшистых гор, / Пришельца нового пугающие взор, / Свинцовых моря вод безбрежная равнина, / Напев томительный <...>».

⁷² Глинка Ф.Н. Сочинения. С. 133.

нее, нельзя не отметить сходных мотивов: на месте романтической пустынности у Высоцкого теперь уже почти совершенная пустота, которой даже чаек «кормят из рук», но самая главная характеристика *места* – акустическая – тишина, безмолвие⁷³, вынесенное и в заголовок.

В этом совпадении, на наш взгляд, проявляется присутствие в подтексте стихотворений своего рода общего источника, важного как для Высоцкого, так и для воплощенного в русском романтическом оссианизме двоемирия. Во всяком случае кажется очевидным, что установление аналогии с двоемирием романтического типа далеко не исчерпывает смысловых потенций стихотворения Высоцкого. В предыдущих работах мы уже анализировали несколько необычное, на *первый* взгляд, но при ближайшем рассмотрении представляющее понятным схождение поэтики Высоцкого с искусством барокко⁷⁴. В подходе к этому явлению мы исходим из возможности проявления в творчестве большого поэта определенного типа художественного мышления независимо от степени субъективной отрефлексированности такой близости. Вывод о ней строится на основе сопоставительного анализа поэтико-философских структур и их образного воплощения.

С первых строк стихотворения движение «на север» выглядит как непонятный в рамках житейской логики отказ от «веками и эпохами» проверенной жизненной практики. Полет птиц, объяснимый только сюжетом романа, где является доказательством существования во льдах Арктики теплой «Земли Санникова», – в контексте стихотворения оказывается загадочным и немотивированным. Сравнение людей с птицами носит амбивалентный характер, подчеркнутый стилистическим столкновением высокого книжно-

⁷³ Ср.: «Пуста в Кареле сторона, / Безмолвны Севера поляны; / В тиши ночной <...>» (там же). См. также: Толстогузов П. Указ. соч. С. 185.

⁷⁴ См.: Шаулов С.М. «Высоцкое» барокко // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. 3. Т. 1. / Сост. А.Е.Крылов и В.Ф.Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. С. 30–42; *он же*. Эмблема у Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. 4. / Сост. А.Е.Крылов и В.Ф.Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. С. 141–166; Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. – Уфа, 2001. С. 152–196; и др.

архаического «счастья» с просторечно-пренебрежительным прилагательным «птичье». С одной стороны, птицам чужды высокие стремления людей («слава им не нужна – и величие»), и «гонит» их на север вполне прагматичный расчет на «птичье» счастье, конкретный смысл которого открыт читателю романа (теплое гнездовье, птенцы и т.п.). Но с другой стороны, та же чуждость людским ценностям – славе и величию – делает птиц истинно свободными, и то же птичье «счастье» направляет мысль к тому, **что** выше житейских ценностей (поэтому полет птиц – «дерзкий»!), и открывает ряд образов-понятий, в котором нарастает ощущение *сакральности* влекущей человека тайны. Этот ряд оформляется в единство лейтмотивом «награды», проходящим рефреном по четным строкам. Он начинается «сияньем» и обрисовывает *невиданную* пока «награду», ожидающую человека за «путь по *высокой* волне»: «звук», «*вечный* полярный день», наконец, «кто-нибудь», кто «должен встретиться». Сам же «путь» отмечен антонимичными атрибутами: «тишина» («безмолвие», «молчание»), тьма («ночи отчаянья»), «одинокчество».

Обращает на себя внимание абстрактность, бесплотность, афония и ахроматизм, одним словом – близкая к энтропии *гомогенность* окружающего путешественников мира – он весь в стадии исчезновения. Да и сами они кажутся скорее существами эфемерными, об их физическом состоянии говорит только слово «слабость». Обозначенные местоимением «мы», они, как ни странно, движутся в одиночестве, то есть не вместе! И все их движение «по высокой волне» лишено физического ощущения: в стихотворении нет глаголов движения применительно к движущимся людям, как нет и топоса дороги, тропы, рельефа. Единственная характеристика этого движения – сравнение его с *полетом* птиц. Так же слабо опредмечен и «путь»: «снега», «*белое* безмолвие», «белизна», «давно» ослепившая путников, говорят о том, что он пролег по снегу и льду, хотя начинался (что-то «выгнало в путь») «по высокой волне», которая вводит в стихотворение топос моря. Читатель легко домысливает, что добираться до

полярных льдов приходится по открытой воде. Но хотя это *начало* пути подразумевается уже в давнем прошлом, живое и непосредственное присутствие моря обозначают чайки, которые кормятся «пустотой... из рук», и «путь» все же продолжается «по высокой волне». Если понимать все это прямо⁷⁵ – как мысль о море подо льдом, – то придется попытаться представить себе и высокую волну подо льдом, и... питательную ценность пустоты для рациона полярных чаек. Домысливая и привнося в текст Высоцкого какие-то общеизвестные реалии физического мира, мы уходим от выраженного в нем смысла, если вообще не приходим к абсурду: в этом тексте *не* описывается путешествие на север. «Волна», по которой движутся путники, – не только морская. Лишенная топографической, сюжетно-ситуативной и физической конкретности, эта «высокая волна» будит мысль не о шторме как обстоятельстве начала путешествия, а какой-то *иной высоте*, которая лежит в основе побуждения к нему («выгнало в путь»), дает движению энергию и является, в конце концов, и его целью. Так что само движение напоминает скорее скольжение во сне, чем изнурительную работу проторения пути во льдах. Но это скольжение, тем не менее, переживается мучительно и тяжело, как роковая, но и счастливая неизбежность, требует напряженного усилия воли, преодоления искушения лечь в снег «отдохнуть»⁷⁶. Знакомое по многим произведениям Высоцкого катарсическое

⁷⁵ Ср.: «Прямоепонимание возможно потому, что в основе образа – будь он хоть метафора, хоть эмблема – лежат реалии физического мира» (Томенчук Л.Я. «И повинуюсь притяжению земли...» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI. – М., 2002. С. 189). Кроме непонимания сути эмблемы, в которой реалии физического мира могут служить лишь обозначением абстрактного смысла, лежащего в основе, автор, на наш взгляд, вообще недооценивает роли духовных реалий в основе любого образа: именно они – в принципе – побуждают поэта прибегать к образу как таковому, а не называть физические реалии так, как о них говорят обычно.

⁷⁶ Неизбежная ассоциация со строками есенинской «Поэмы о 36» лишь подчеркивает своеобразную эфемерность как самого движения, так и пространства, в котором оно происходит у Высоцкого. У Есенина есть и «тропы», и «сугробы», и «нога», которая «вязнет в снегу», «попробуй идти пешком», и «лог», влекущий слабого лечь, и вообще – речь о России со всей приличествующей ей гео-, топо- и танатографией: «Много в России / Троп. / Что ни тропа – / То гроб. <...> Но если ты слаб / И лег, / То, тайно пробравшись / В лог, / Тебя отпоет / Шакал». – Есенин С.А. Собр. соч. в 6 тт. Т. 3: Поэмы. – М., 1978. С. 94-95.

чувство «промахивания с хода» горизонта жизни, словно фактура холста, проступает сквозь монохромно-беспредметную живопись на «северную» тему. Что же происходит в стихотворении?

Чтобы ответить на этот вопрос по возможности полнее, разумеется, следует отдельно осмыслить аллюзию на текст Джека Лондона, а именно на тот абзац о Белом Безмолвии, который в рассказе играет роль «лирического отступления» и мотивы которого, безусловно, отразились в стихотворении, явно или в подтексте⁷⁷. При очевидном созвучии мотивов – тишины (безмолвия, молчания), белизны, пустоты, смерти («Воронье нам не выключает глаз из глазниц») и даже дерзости движения на север – стихотворение Высоцкого, прежде всего, не соотнесено ни с каким сюжетным эпизодом. В рассказе же Лондона лирико-философские размышления возникают из конкретного момента сюжетного времени («День клонился к вечеру,...») и предваряют дальнейшее развитие сюжета, которое проиллюстрирует и подтвердит жестокую правоту этих размышлений. У Высоцкого мы встречаемся лишь с лирическим переживанием, выражаемым в сходных мотивах. То, что американскому писателю служит средством создания у читателя соответствующего настроения, у русского поэта предстает как главный предмет и цель высказывания. Вместе с тем, его стихотворение кажется полемически заостренным против мотива страха и тщетности человеческих стремлений. В нем звучит не робкая «надежда на воскресение и жизнь» и «тоска по бес-

⁷⁷ «День клонился к вечеру, и, подавленные величиим Белого Безмолвия, путники молча делали свое дело. У природы много способов убедить человека в его смертности <...> Но всего сильнее, всего сокрушительнее – Белое Безмолвие в его бесстрастности. Ничто не шелохнется, небо ясно, как отполированная медь, малейший шепот кажется святотатством, и человек, оробев, пугается звука собственного голоса. Единственная частица живого, передвигающаяся по призрачной пустыне мертвого мира, он страшится своей дерзости, понимая, что жизнь его не более чем жизнь червя. Сами собой возникают странные мысли, тайна вселенной ищет своего выражения. И на человека находит страх перед смертью, перед богом, перед всем миром, а вместе со страхом – надежда на воскресение и жизнь, и тоска по бессмертию, – тщетное стремление плененной материи; вот тогда-то человек остается наедине с богом». – *Лондон Дж.* Повести и рассказы. С. 310.

смертию», – уверенность в том, **что** должно быть и будет обязательно, проходит лейтмотивом:

<...> *найдут* они счастье птичье,

Как награду за дерзкий полет!

<...> наградой нам за безмолвие

Обязательно будет звук!

<...>

Но *прозреем* от черной полосы земли.

Наше горло *отпустит* молчание,

Наша слабость *растает* как тень, –

И наградой за ночи отчаянья

Будет вечный полярный день!

<...> наградой за одиночество

Должен встретиться кто-нибудь!

Не в пример практически отсутствующим глаголам движения, глаголы, организующие парадигму⁷⁸ финала, не только многочисленны, но единообразием своего будущего времени и совершенного вида подчеркивают неизбежность и безальтернативность «награды». Наречия «обязательно» и «должен» подкрепляют эту уверенность.

В подтекст этого лейтмотива ушел выраженный Лондоном прямо мотив встречи с Богом, ни в одной строке Высоцким не упомянутым, вместо него – «должен встретиться *кто-нибудь*». Неустраняемая двусмысленность этого неопределенного обозначения проистекает из исходной соотнесенности стихотворения с романом В.А.Обручева, в котором встречей путешественников с обитателями «Земли Санникова» по сути *начинается* новый приключенческий сюжет, а во внутреннем контексте стихотворения эта встреча, замыкая движение, обещана как *высшая* «награда» и *окончательная* цель в ряду символов, образующих лейтмотив. Особенно значима для этого ряда оппозиция времени и вечности, выраженная противопоставлением множественного числа «ночей

⁷⁸ О парадигматичности, свойственной барочному типу художественного мышления и проявляющейся в стилистическом параллелизме, в связи с особенностями поэтики Высоцкого см.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. С. 162-165.

отчаянья» и единственным – «*вечным* полярным днем». «Полярность» этого дня в данной оппозиции также определяет его как высшую и последнюю точку времени, после которой ничего нет. Такой контекст дезавуирует намек на сюжет романа и не оставляет сомнения в том, Кто именно на самом деле этот «кто-нибудь». Неопределенность Его обозначения, на первый взгляд, можно расценить как проявление проблематичной религиозности самого автора – человека эпохи насильственного атеизма, когда по крайней мере большинством людей вера в Бога воспринималась как анахронизм. Аналогичные проявления легко найти в других стихотворениях Высоцкого, где мысль о смерти сопрягается со столь же шаткой, предположительной, мыслью-догадкой – о Боге. Ограничимся одним примером:

Один из нас поехал в рай, –
Он встретит бога там – ведь есть, *наверно*, бог!
<...>
А если там и *вправду* – бог, <...>
(2, 260-261)

Но умолчание имени Бога как раз в «Белом безмолвии» может иметь и принципиальные внутренне-контекстуальные причины (о чем – немного позже), потому что неопределенности этого «кого-нибудь» противоречат уверенность во встрече, готовность к ней и – стремление к ней, хотя мысль о ней и сопряжена с мыслью о смерти. Именно ради этой встречи и двигаются «мы» Высоцкого «на север», а не по своим меркантильным делам, как герои Лондона. Эту разницу ярче всего демонстрирует сравнение жизни последних с жизнью червя, которому у Высоцкого противостоит сравнение с полетом птиц, дерзким и высоким. Движение на север, которое американским писателем изображается и осмысливается (пусть романтически) как *суровая реальность*, в стихотворении Высоцкого предстает *символом* совсем иного движения – к пределу, за которым открывается *иная реальность*, противоположная *переживаемой* – пока человек *жив*. Сам предел обозначен «*черной полоской*» – траурный знак! – среди безраздельной и безграничной белизны. На этом пределе слепота сменяется прозрением, мысль о котором

подчеркивается образом *невыведанных* глаз, – «потому что не водится здесь воронья⁷⁹».

Традиционная для барочного мироосмысления оппозиция прижизненной слепоты и даруемого смертью прозрения восходит к христианской и мистико-гностической архетипической модели ложной (земной) и истинной (потусторонней, небесной) жизни. В этой модели видимый, чувственно воспринимаемый мир осознается как *завеса для глаз* («темно от такой белизны»⁸⁰), скрывающая истину от внутреннего – *духовного* взора. В долгой истории культуры эта оппозиция обрела бесчисленное множество художественно-философских воплощений: от «Царя Эдипа» Софокла до «Маленького принца» Экзюпери («<...> зорко одно лишь сердце. Самого главного *глазами не увидишь*»⁸¹). Но эпохой чрезвычайной востребованности и актуализации этой и сопряженных с нею оппозиций, когда они определили *господствующую* в культуре систему мировоззрения и самоопределения человека в мире, было время создания «Отелло» и «Короля Лира» Шекспира и сочинений его современника – немецкого мистика Якоба Бёме, чья философия глубоко и тесно связана с оформлением эстетических оснований барокко в немецкой поэзии. У этого мыслителя мы встречаем и мотив «слепоты» человека, стоящего «перед дверью неба»⁸².

Само по себе понятие «слепоты», как и «зрения», и других, сопряженных с ними понятий, не предполагало закреплённой за ним жесткой метафорической структуры и допускало игру смысла-

⁷⁹ Вспомним еще раз об образе смерти в посюстороннем мире, где действует другой, но столь же функционально-значимый представитель фауны: «Тебя отпоеет шакал».

⁸⁰ Кстати, об осознанности введения в этот стих мотива темноты и доведения оппозиции до парадоксального концепта свидетельствует та легкость, с которой, почти не изменив звучания, он *мог бы* говорить о слепоте, как *реальной* (в физическом и медицинском смыслах) опасности, знакомой полярным путешественникам, альпинистам и – разумеется! – их другу Высоцкому: «Мы ослепли *давно* от такой белизны». Вариант, что называется, лежит на поверхности, и придает предпочтению поэта еще большую значимость.

⁸¹ *Сент-Экзюпери, Антуан де.* Южный почтовый. Ночной полет. Планета людей. Военный летчик. Письмо заложнику. Маленький принц. Пилот и стихии. – М.: Худож. лит., 1983. С. 416.

⁸² См.: *Ланда Е.В.* Хрестоматия по немецкой литературе XVII века (на нем. яз.). – Л.: «Просвещение», 1975. С. 102-103.

ми, выступая то как метафора неведения божественного начала, то как обозначение физического недостатка. Реальная слепота – неспособность зрительно воспринимать окружающий мир – могла выступить условием «зрения» истины, как в «Царе Эдипе» и «Короле Лире». В «Херувимском страннике» Ангелуса Силезиуса – немецкого классика поэзии барокко, пережившего учение Бёме как обращение, – мы встречаем именно такой мотив слепоты:

In Schwachheit wird Gott funden

Wer an den Füßen lahm, und am Gesicht ist *blind*,
Der thue sich dann umb, ob er Gott irgends find⁸³.

(1, 57)

Самое поразительное, пожалуй, – это сопряжение мотивов слепоты и слабости в стихотворении Высоцкого: «Мы ослепли <...> Но прозреем <...> Наша слабость растает <...>».

Неслучайность появления этой оппозиции в стихотворении Высоцкого подтверждается и тем, что в нем отозвались и другие подобные оппозиции, логически сопряженные со слепотой/прозрением. Это прежде всего «тьма и свет» (и «слабость растает как *тьма*»: примечательно отсутствие запятой, подразумевающее не сравнение, а *качественное* тождество!), «ночь и день». С земной жизнью человека в поэтике барокко метафорически ассоциировались «тьма» и «ночь», последняя таким же образом дает земной жизни обозначение – «сон», что ярче всего запечатлелось в знаменитой пьесе Кальдерона. Жизнь как сон предшествовала и переживаемому в стихотворении Высоцкого *пути*: «Что же нам не жилось, что же нам не спалось? / Что нас выгнало в путь <...>?» «Мы» в этом вопросе противопоставлены не только птицам, у которых вполне земные причины (теплая «Земля Санникова») лететь на север, но и людям («*все* стремится к теплу»), которым свойственны нормальные житейские стремления («к теплу от морозов и вьюг») и которым

⁸³ «В слабости находят Бога [находится Бог] // У кого парализованы ноги и кто (лицом) слеп, / Пусть осмотрится вокруг, не найдет ли он где-то здесь Бога» (подстрочный пер. всюду мой. – С.Ш.). – Ангелус Силезиус. Херувимский странник (Остроумные речения и вирши). – СПб.: Наука, 1999. С. 68. Ср. перевод Н.О.Гучинской: «В слабости кроется Бог // Тот, кто расслаблен, хвор да и глазами плох, / Гляди вокруг себя – не здесь ли скрылся Бог». – Там же. С. 69.

спокойно живет-спит «все года, и века, и эпохи подряд». Читатель не получает прямого ответа на вопрос, в котором в излюбленной Высоцким манере трансформируется значение вопросительного слова «что» из наречия (в значении «почему») в субъект действия («*Что* <...> выгнало <...>?»), но все последующее лирическое переживание обнажает в своем подтексте требование *бодрствования* духа, готовности к встрече с последним и истинным предназначением человека, – это требование как призыв многократно повторяется в сочинениях Бёме и отзывается в поэзии барокко⁸⁴. Поэтому путь – «по *высокой* волне»: употребленное в таком контексте прилагательное совмещает и не позволяет однозначно разделить прямое и переносное значения. Жизнь остается сном и дальше, но теперь «снятся нам *только* белые сны», лишённые многоцветья и разнообразия изменчивого мира, – это пограничная ситуация, *край света*: пелена, застилающая взор (ср. с расхожим «пелена снега»), скоро спадет, близко пробуждение – «Будет вечный полярный день!»

Встреча во «внешнем» пространстве с «собеседником», по модели, выявленной С.В.Свиридовым, служит в поэзии Высоцкого *определению* героя⁸⁵, то есть осознанию и обретению себя в своей истинной сути, восстановлению себя в себе. Архетипически такое самопознание издревле мыслилось как постижение Бога в себе и связано с практикой мистико-магического проникновения в божественное первоначало мира – в *Единое*, породившее и порождающее все много- и разнообразие мира в его бесконечной множественности. С условием тишины и безмолвия этого движения, обратного саморазделительной логике творения, мы встречаемся уже в «Герметическом корпусе», переведенном на латинский язык в 1471 Марсилио Фичино и оказавшем значительное воздействие на дальнейшее развитие мистической философии, с которым внут-

⁸⁴ Напр.: «Wach auf, du todter Christ, Schau unser Pelican, / Sprengt dich mit seinem Blut und Hertenwasser an» («Проснись, мертвый христианин, смотри: наш Пеликан, / Кропит тебя своей кровью и водой сердца»), – обращается Ангелус Силезиус «К грешнику» («An den Sünder», 3, 42).

⁸⁵ Свиридов С.В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого. С. 88-89.

ренне тесно связано становление барочного художественного мирозерцания.

В трактате XIII «Сокровенное слово [на горе] о палингенесии»⁸⁶ [и предписании молчания]» требование отказаться от речи выдвигается после перечня «мучителей» человека, «заключенного в узилище тела», освобождение от которых является условием соединения с Логосом и тем самым – палингенесии. Молчание выступает условием прочности, сохранности этого переживания: «Наконец *замолчи*, дитя, и проникнись благоговением; и тогда милость бога *не перестанет* снисходить на нас»⁸⁷. Мысль эта повторяется Ангелусом Силезиусом:

Wenn man Gott reden hört

Wenn du an Gott gedänkst, so hörstu Ihn in dir:
Schweigstu, und wärest still', Er redte für und für⁸⁸.

(5, 330)

Мотив «блаженного молчания» многократно воплотился в его назидательно-философских двустихиях:

Das seelige Stilleschweigen

Wie seelig ist der Mensch, der weder wil noch weiß!
Der Gott (versteh mich recht) nicht gibet Lob noch Preiß⁸⁹.

(1, 19)

В русской постромантической поэзии близость к интеллектуально-духовному комплексу герметической гностики нередко обнаруживает Ф.И.Тютчев. В его стихотворении «Silentium!», кажется, прямо воспроизводится это состояние «блаженного молча-

⁸⁶ Палингенесия (возрождение) в одном из своих значений подразумевает момент духовной инициации (в том числе в обрядовой форме в древних мистериальных культах, близких герметическому гностицизму) через прижизненное «духовное обновление-возрождение, которому предшествует *символическая* смерть старого, греховного человека» (Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 475).

⁸⁷ Высокий герметизм. – СПб.: Азбука; Петербургское Востоковедение, 2001. С. 148.

⁸⁸ «Когда слышно, как говорит Бог // Когда ты помышляешь о Боге, то слышишь его в себе: / Если ты молчишь и остаешься тих, Он говорит, не переставая».

⁸⁹ «Блаженное молчание // Сколь блажен человек, который не желает и не знает! / Который Богу (пойми меня правильно) не воздаст ни хвалы, ни цены».

ния», и чувство гностического единения с мировым умом воплощается в поэтике, перекликающейся с «Герметическим Корпусом», требующим от адепта самопогружения и молчания:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, –
Любуйся ими и – молчи
<...>
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, –
Питайся ими и молчи.
<...>
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, –
Внимай их пенью – и молчи!⁹⁰

Этот «целый мир <...> таинственно-волшебных дум», чье «пенье» слышно лишь в ночном⁹¹ молчании, и представляет здесь голос Бога, который и сам в одном из двестишестидесятишести Ангелуса Силеи назван «вечной тишиной» (1, 294).

На пересечении этой абсолютной тишины и проникновенного молчания адепта, слышится голос Бога – тот самый «звук», который «обязательно будет» и уже почти чувствуется в «Белом безмолвии», особенно – для того, кто все еще слышит трагически-торжественное звучание этого стиха в авторском исполнении. Носителя речи в этом стихотворении и его подразумеваемых

⁹⁰ Тютчев Ф.И. Лирика. Т. 1. – М.: «Наука», 1965. С.46.

⁹¹ Эволюции сакрального образа «ночи» от барокко к романтизму в немецкой поэзии (с традицией которой связана и поэзия Тютчева) посвящена наша работа: Шаулов С.М. «Вечерняя песнь» в немецкой лирике: от барокко к романтизму // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 14. – Воронеж: Воронежский университет, 2000. С. 120-131; «Вечерняя песнь» в немецкой лирике: от барокко к романтизму. Окончание // Там же: Вып. 15. – 2001. С. 118-129.

спутников («мы») трудно упрекнуть в блаженстве, разве что в каком-то разговорно-осовремененном смысле их можно назвать блаженными: абсолютная тишина (даже чайки – бесшумны, «как молнии»), слепота от белизны, тьма в глазах, молчание не отпускает (!) горло, отчаяние, а они... – мы не можем сказать: идут, – этого глагола нет, но, определенно, – не сворачивают с пути, остаются ему верны. Блаженство явно предстоит им, оно предвосхищается в напряженной настойчивости, с которой мотив награды рефреном отбивает один мелодический период за другим. Все их поведение сродни истовой молчаливой молитве, творимой с безусловной уверенностью в абсолютной ценности неизбежно достигаемой цели их стремления. И радость будущей «награды» сквозит в каждом рефрене. Палингенетическое испытание предполагает страдание и отчаяние: смерть не должна переживаться легче от того, что она – символическая. Выдержать это испытание сознательно и добровольно под силу лишь сильному духу, вооруженному непоколебимой верой в следующее за смертью рождение в новом – идеальном – качестве. Отсюда – парадоксальное совмещение отчаяния и чувства торжества, того «гибельного восторга», который так отчетливо прозвучал в «Конях привередливых» (1, 378-379).

Написанная в том же 1972 году и для того же фильма (см.: 1, 614), эта песня варьирует некоторые мотивы «Белого безмолвия» и обнажает их подтекст: движение к «краю», на котором хочется «постоять» («лечь в снег отдохнуть»), да – «кони мне попались привередливые»; яснее становится и то, «что нас выгнало в путь», – «Я коней моих нагайкою стегаю, *погоняю...*». Несущие кони и неутомная нагайка в руке ездока, *умоляющего ехать помедленнее*, – конечно, эмблематическое выражение того внутреннего противоречия, в котором осознает себя лирическое Я, с одной стороны, подгоняемое своим *бодрствующим* духом к пределу, а с другой, – в страхе и трепете просящее передышки.

Сравнение черновых вариантов стихов⁹² с окончательным текстом показывает, как не сразу определилась и утвердилась в «Конях привередливых» тема звука – того самого последнего, раздающегося, когда граница миров достигнута. В варианте «а» звучит только колокольчик: «И найдут меня, замерзшего, с пробитой головою... / Колокольчик под дугою весь затрясся от рыданий! / Но... причины не отыщут, что случилось со мною». В варианте «б» звук захватывает и предыдущий стих: «Что там ангелы запели не такими голосами? / Изойдет тоскою смертной колокольчик под дугою, / Ну а кони терпеливо тянут сани, тянут сани!», – исчезли «рыдания», и *как* звучит колокольчик, – не слышно. В окончательном, всем известном варианте – потрясающее трезвучие стихов:

Что ж там ангелы поют такими злыми голосами?
Или это колокольчик весь зашелся от рыданий,
Или я кричу коням, чтоб не несли так быстро сани?

Автор оставляет в покое проблемы людей и коней, которым достанется мертвое тело. В этом последнем варианте он себя с ним уже не ассоциирует. Его занимает звук. Звук – един и неразделен, во всех звуках – один звук. Тщетны попытки исчезающего прежнего сознания на этой грани понять, *какой* именно звук слышен. Показательно, что в черновом автографе и этого стихотворения так же, как в «Белом безмолвии», не назван *источник* звука, хотя Высоцкий не избегал обычно имени Бога как такового: «Мы успели – в гости к *смерти* не бывает опозданий». Очевидно, окончательный вариант появился вместе с окончательным «звуком»: «Мы успели – в гости к *Богу* не бывает опозданий».

Слово «Бог» – достаточно частотное у Высоцкого, даже если не считать многочисленных фразеологизмов. Почему с его произнесением в этих двух текстах такие затруднения? Кроме того, что Его упоминание в «Белом безмолвии» окончательно деза-

⁹² См.: *Высоцкий В.С.* Собр. соч. в 5 тт. Т. 2: Стихи и песни 1968-1972 гг. – Тула: Тулица, 1994. С. 501.

вуировало бы заданную условиями создания этой песни соотнесенность текста с романом В.А.Обручева, есть и внутренняя, содержательная причина: в этом стихотворении Высоцкий столкнулся с проблемой словесного *определения* Бога – определения Беспредельного. Это та же причина, по которой Тютчев не говорит о Боге, говоря о «ключах», которыми «питается» «мир в душе твоей». И в герметико-барочной традиции молчание – лучшая молитва и потому, что Бог не может быть назван ни одним известным именем, – таков крайний вывод из всей традиции апофатического богословия и такова традиция философского осмысления этой проблемы от Гермеса Трисмегиста и неоплатоников до Николая Кузанского⁹³, – но и потому, «что мы говорим *о целом лишь частично* на тварный манер (*nach Creatürlicher ahrt*), – пишет Якоб Бёме. – Божество целостно повсюду, всё во всём»⁹⁴. И Ангелус Силезиус, воплощая и всю предшествующую традицию, пишет:

Daß unaußsprechliche
Denkst du den Namen Gottes zu sprechen *in der Zeit*,
Man spricht ihn auch nicht auß in einer Ewigkeit⁹⁵.
(2, 51)

⁹³ Ср.: Асклепий, 20: «У него нет имени или, скорее, всякое имя принадлежит ему, ибо он всеедин; следует либо назвать все вещи его именем, либо назвать его именами всех вещей». – Высокий герметизм. С. 222-223. Или: «<...> богу больше подходит имя единого, чем какое-либо иное. Так его называет Парменид, сходно и Анаксагор, говоривший, что „единое лучше, чем все вместе“. <...> единому, как говорил о нем Гермес-Меркурий, подобает именоваться именами всех вещей и *ни одним из всех имен*». – Николай Кузанский. Сочинения в 2-х тт. Т. 2. – М., 1980. С. 102-103.

⁹⁴ *Böhme J. Werke.* / Hrsg. von Ferdinand van Ingen. – Bibliothek der frühen Neuzeit. Bd. 6. – Frankfurt am Main, 1997. S. 743. Ср. также с размышлениями философа о проявлении духа (Бога) через принцип звука в книге «*De Signatura Rerum*», в первой главе с показателем названием: «Как все *нemo* и *безрассудно*, что говорится о Боге без познания Сигнатуры: и в человеческом нраве (*Gemüt*) лежит печать (*Signatura*) по сути всех сущностей» (Ebenda. S. 514).

⁹⁵ «Непроизносимое // Ты полагаешь сказать имя Бога *во времени*, / Его нельзя произнести и в вечности».

Das stillschweigende Gebette

Gott ist so überals daß man *nichts sprechen kan*:
Drum bettestu Ihn auch mit schweigen besser an⁹⁶.

(1, 240)

И Тютчев вторит им: «Мысль изреченная есть ложь», когда эта мысль тщится выразить невыразимое – то, что выражено абсолютно во всем совокупном множестве явлений и объектов мироздания. А поэтому, как советует Бёме, надо «брать подобия»⁹⁷, то есть говорить иносказательно, – фигуративно, посредством метафоры и эмблемы.

Присутствуя во всем и объединяя в себе всё, Бог-Единое – Бог пантеистов и гностиков, неоплатоников и христианских мистиков – представляется мысли неким абсолютным знаменателем, *как* тишина (она же – единый изначальный звук – Слово, Логос) для всей гаммы звуков и белый цвет всем краскам спектра. Образный строй стихотворения Высоцкого, в котором поэт, увлеченный, скорее всего, романтической поэтикой лондоновского «Белого безмолвия», вплотную приблизился к художественно-философскому воплощению палингенетического переживания, оказывается и гораздо богаче прецедентного текста, и гораздо глубже укоренен в традиции, с которой неизбежно входит во взаимодействие. Особая тонкость слуха (в дополнение к очевидной, надо заметить, начитанности!), чуткого к поэтической ауре слов и метапоэтических связей между ними, способность вживаться в предлагаемое (предполагаемое) чувство или – то и другое, и еще что-то вдобавок, – позволяет ему порой, кажется, открывать заново или угадывать и точно отмерять метафорическую (иносказательную) ценность слова. Так, например, значение белизны у Ангелуса Силезиуса – «невинность Христова» (2, 232; то же: 3, 85; и др.) и, соответственно, – «Durch Unschuld *weiß wie Schnee* sol deine Seele sein» (4, 44; «Через невинность *бела, как снег*, должна быть

⁹⁶ «Молчаливая молитва // Бог так вездесущ, что ничего невозможно сказать: / Поэтому и молчанием ты лучше молишься ему».

⁹⁷ Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. – Репринтное изд. 1914 г. – М.: Политиздат, 1990. С.42.

твоя душа»), и, конечно, прямо в этот ряд попадает «снег *без грязи* – как долгая жизнь *без вранья*». «Слепота» и «тьма»⁹⁸ «от такой белизны» уходят корнями в сложную символику света и тьмы в философии Бёме, отражающуюся и в стихах поэта-мистика, вновь повторяющих мотивы стихотворения Высоцкого с его настойчивым движением через тьму к свету:

Beschauligkeit

Sey rein, schweig, weich' und *steig auf in die Tunkelheit*
So kommstu über alls zur Gotts beschauligkeit⁹⁹.

(4, 36)

Именно такое созерцательное усилие освободиться от структурной дифференцированности и разграниченности мира («Север, воля, надежда – страна без границ») и подойти к его единому истоку совершается в «Белом безмолвии» Высоцкого и ведет его к глубинам мистико-поэтических откровений герметизма и барокко.

*Вестник ВЭГУ: Научный
журнал. № 25/26. Филология.
– Уфа: Восточный университет,
2005.*

⁹⁸ Об этих атрибутах перехода из мира *этого* в *иной* у Высоцкого, мы писали в связи с истоками его народно-поэтической образности: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. С. 147.

⁹⁹ «Созерцательность // Будь чист, молчи, уступай и *поднимайся во тьму*, / Так через всё ты придешь к созерцанию Бога».

II

О ВЫСОЦКОМ НА НЕМЕЦКОМ

О ВЫСОЦКОМ НА НЕМЕЦКОМ

Передо мною четыре диссертации на немецком языке, исследующие феномен «советской авторской песни» и, в частности и непосредственно, творчество Владимира Высоцкого. И я понимаю, что на фоне пресловутого динамизма нашего времени мы очень запоздали с их прочтением, осмыслением, откликом. Отсюда, наверное, эта попытка задним числом объять необъятное, с неизбежными, может быть, издержками такого предприятия, за которые я заранее прошу прощения у читателей и авторов диссертаций.

Сочинялись они практически в одно время и завершались в 1990-1991 годах. Три из них за прошедшие годы превратились в книги¹⁰⁰. Это время, столь значимое для Германии и России, не ощущается, пожалуй, в работе австрийца Хайнриха Пфандля. А тогдашние стажёры из ГДР в СССР Катарина Берндт и Файт Зорге были застигнуты историческим переломом в момент окончательной доработки и представления диссертаций к защите. И это чувствуется порой то в постановке проблем, то в формулировках.

¹⁰⁰ Berndt K. Das sowjetische Autorenlied der 60-80er Jahre als lyrisches Genre: (Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung des Liedschaffens von Vladimir Wysockij). Diss. A. – Greifswald, 1990. IX, 157 S. + Thesen zur Diss. A. 9 S.; Lebedewa K. Komm Gitarre, mach mich frei!: Russische Gitarrenlyrik in der Opposition. – Berlin: Ed. q., 1992. 211 S.; Pfand! H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Wysockijs. – München. Otto Sagner, 1993. XIX, 453 S.; Sorge V. Literarische Länderbilder in Liedern Wolf Biermanns und Wladimir Wysockis: Ein imagologischer Vergleich an Liedtexten der Autor-Interpreten aus den Jahren 1960 bis 1980. – Frankfurt am Main, Berlin u. a.: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998. 135 S. (Берндт К. Советская авторская песня 60-80-х годов как лирический жанр: Исследование при особом учёте песенного творчества Владимира Высоцкого: Дисс. А. IX и 157 с. + Тезисы к дисс. А. 9 с.; Лебедева К. Приди, гитара, освободи меня!: Рус. гитар, лирика в оппозиции. 211с. Пфандль Х. Текстовые отношения в поэзии Владимира Высоцкого. XIX и 453 с.; Зорге Ф. Литературные образы стран в песнях Вольфа Бирмана и Владимира Высоцкого: Имиджелогическое сравнение по песенным текстам авторов-исполнителей в период с 1960 по 1980 год. 135с.).

Что же касается диссертации Кати Лебедевой, то либо она готовилась и представлялась к защите вне нашего «лагеря», либо вслед за названием, существенно расширяющим (да и меняющим!) академическую интенцию, и сам текст её подвергся некоторой содержательно-стилистической доработке¹⁰¹. Но нам интересно, какие аспекты прежде всего привлекли к себе внимание тогдашних диссертантов и в контекст каких научных проблем они вписали творчество Высоцкого и авторскую песню.

Число рассматриваемых диссертаций не случайно ограничено именно этими четырьмя. К подобному роду (и ряду) исследований могла бы добавиться, по крайней мере, упоминаемая всеми четырьмя диссертантами работа Дагмар Босс «Советская авторская песня. Исследование на примере творчества Александра Галича, Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого», опубликованная тем же издательством, что и книга Х. Пфандля и тоже имеющаяся в фондах Центра-музея В. С. Высоцкого. Но она вышла восемью годами раньше¹⁰², и о ней разговор особый. Истории высококоведения, наверное, не будет безразлична и диссертация И. Клагге «Песни городской молодежи как составная часть народного художественного творчества в Советском Союзе»¹⁰³, которая, судя по названию и в силу своего ещё более раннего появления в ГДР, вероятно, заметнее, чем другие, отмечена компромиссом между исследовательским интересом и дозволенными ему рамками (эта работа в Музее отсутствует). «Песнями городской молодёжи», как можно понять из работы К. Берндт (S. VIII), здесь названа та же авторская песня. Но, вероятно, и эти работы не исчерпывают всего, что написано к этому времени на немецком языке о нашей авторской песне и её классиках.

¹⁰¹ В названии диссертации отсутствует «оппозиционность» книги: *Lebedewa K.* Sowjetische Gitarrenlyrik: Genesis eines modernen Genres. Diss. A. – Berlin., 1990. («Советская гитарная лирика. Генезис одного современного жанра». Цит. по: *Berndt K.* Das sowjetische Autorenlied der 60-80er Jahre als lyrisches Genre, S. 151).

¹⁰² *Boss D.* Das sowjetische Autorenlied: Eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens von Aleksandr Galič, Bulat Okudshawa und Vladimir Wysockij. – München: Otto Sagner, 1985.

¹⁰³ Из списка К. Берндт: *Klagge I.* Die Lieder der städtischen Jugend als Bestandteil des künstlerischen Volksschaffens in der Sowjetunion. Diss. B. – Rostock, 1980.

Прежде всего обращают на себя внимание скрупулезность и – в хорошем смысле слова – педантичность авторов в отношении к жанру диссертации, к её композиционно-логической структуре. Все сочинения, – и книжные версии не исключение, – снабжены чёткими, даже суховатыми введениями, очень точно определяющими проблематику, предмет и рамки исследования, необходимые теоретические понятия и терминологию. Здесь же даётся обзор литературы по теме, который порой кажется поверхностным, отчасти из-за временной дистанции, а возможно, и потому, что слишком строго отсекает всё, что не имеет прямого отношения к поставленной проблеме. Столь же неукоснительно все работы заключаются выводами, которые строго держатся рамок рассмотренных проблем.

1.

Строгость этих правил несколько смягчена, по моему впечатлению, лишь в книге К. Лебедевой. Книга **«Приди, гитара, освободи меня!»** в большей степени, чем другие, кажется написанной на основе диссертации, определённо сохраняет её структуру и основной содержательный материал, но явно учитывает политические трансформации последнего года и, пользуясь ими, одновременно не докучает читателю излишним теоретизированием и громоздким научным аппаратом. Это отнюдь не делает работу менее интересной и по-своему глубокой. Сказать же о ней в обзоре прежде других побуждают и иные отличия.

Во-первых, в ней, единственной из четырёх, не сделан отдельный и специальный акцент на творчестве Высоцкого, и речь идёт о генезисе авторской песни вообще, называемой, впрочем, вслед за Булатом Окуджавой, *гитарной лирикой*. В напутственном (или сопроводительном) слове (*Geleitwort*) поэта, предваряющем книгу (S. 7-8), по сути, уже заявлены принятые её автором подходы и основания для рассмотрения исследуемого явления. И это также отличает данную работу от других: в ней заведомо принята та точка зрения на сущность и происхождение «советской гитарной лирики», которая естественным образом преобладала среди тех её слу-

шателей, кто в силу профессиональной, душевной ли склонности задумывался над этими вопросами под историко-генетическим углом зрения. А именно: гитарная лирика есть именно лирика, то есть явление литературное, адресованное «думающими людьми думающим людям» (Окуджава), и, — что касается её генезиса, — «этот жанр объединил в себе русский классический стих, фольклор, блатную песню и городской романс» (S. 7). Здесь уже, собственно, названы почти все главные аспекты, к которым обратится мысль исследовательницы. И многое из того, к чему немецкие коллеги К. Лебедевой отнесутся впоследствии как к серьёзным теоретическим проблемам, в этой работе проговаривается мимоходом как само собою разумеющееся и не требующее особого размышления (например: авторская песня в оппозиции *фольклор — литература* или: авторская песня и песня как *музыкальный жанр*; вообще, — *литературная песня* — что это? и т. п.).

Так например, вопрос о жанровой природе изучаемого явления и о его терминологическом обозначении решается в самом начале «Предисловия» буквально в трёх предложениях: «Этот синтетический жанр характеризуется триединством текста, мелодии и песенной интерпретации автора, который в сопровождении гитары сам исполняет свои стихи (*seine Lyrik*). Несмотря на музыкальный компонент, гитарная лирика принадлежит поэзии, поскольку текст выполняет доминантную функцию. Поэтому вместо распространённого в советских публикациях обозначения "авторская песня", которое заостряет внимание на главенстве музыкального элемента, я выбираю понятие "гитарная лирика"». А следующее предложение исчерпывает то, что обычно именуют «историей вопроса»: «Так как гитарная лирика по идеологическим причинам до начала 80-х годов на протяжении почти двух десятилетий существовала только как неофициальная культура, до сих пор ещё нет всеобъемлющих исследований этого жанра» (S. 9). Так сформулированные, эти тезисы не вызывают возражения, и даже термин *авторская песня* в последующих частях обзора я предпочту *гитарной лирике* по тем причинам, что он к нашему времени более устоялся и привычен, а опре-

деление *гитарная лирика* просто плохо звучит по-русски и требует замены длинной описательной конструкцией.

Такая «скорострельность» в какой-то степени, может быть, и снижает теоретический уровень исследования (не забудем, что мы судим о нём по книге с другим названием и несколько изменённой интенцией), но в то же время делает изложение естественным и целеустремленным от главы к главе, подчас с ощутимым налётом «научной популярности». Не хотелось бы, чтобы это было понято лишь как упрёк. Некоторая описательность работы предопределена и принципом историзма, положенным в её основу. Необходимость в такой книге, которая собирает воедино истоки явления — всё, что с очевидностью относится к этим истокам и сливается в этом явлении, — несомненна, на мой взгляд, и сегодня. А книга К. Лебедевой не только собирает, но и выстраивает собранное как ступени генетического процесса.

«Гусарская лирика», «русские песни в литературно-музыкальном салоне» и «цыганский романс — цыганские гитары в русской поэзии и городской культуре» — вот аспекты первой главы — «О традиции гитарной лирики в русской поэзии». Она предваряется замечанием о сохранившейся в России тесной связи поэзии с музыкой и о склонности к акустическому, декламационному (по возможности, в исполнении автора) и коллективному восприятию лирики. И эта начальная ремарка и следующая за ней картинка массовой многочасовой декламации и пения у памятника Пушкину в день его рождения как-то сразу многое расставляют по местам. С той поры, как «декламативный стиль» в русской поэзии сменяется «напевным»¹⁰⁴ и звучащая поэзия становится атрибутом

¹⁰⁴ К. Лебедева обращается к терминологии Бориса Эйхенбаума, которая оказывается как нельзя более кстати (см.: *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. — Пб., 1922. С. 8). Речь идёт, конечно, о смене «одического», риторически заданного стиля XVIII века новым, индивидуально-личностным, «оказиональным» стилем. Не случайно, как замечает в сноске К. Лебедева, кроме «декламативной» и «напевной», Б. Эйхенбаум отмечает в русской лирике и «говорную» «форму интонации» (S. 195). Попутно заметим, было бы интересно проследить в генезисе гитарной лирики и судьбу этой третьей тенденции, которая начинается с поиска «своего», «личного», «незаёмного», «выстраданного» слова, а приводит на самом деле к «чужому» (в бахтинском понимании!). Напр., в образцах типа: «Я вам мозги не пудрю, // Уже не тот завод».

салонно-светского времяпрепровождения, поэзия в России прежде всего именно звучит, и музыка нередко оказывается её формой. В этом поэтическом музицировании замечен уже В.А. Жуковский. К. Лебедева тщательно отобрала из историко-музыкальной литературы и свела в едином хронологическом описании упоминания и рассказы о случаях и практике исполнения поэтами собственных и чужих стихов, положенных на музыку самостоятельно или с чьей-либо профессиональной помощью. При этом складываются две основные музыкальные формы – песенная и романсовая. Первая больше тяготеет к четырёхстрочным интонационно и содержательно завершённым строфам, вторая же – к целостному развитию музыкальной темы с кульминацией в конце текста (S. 15).

Гусарская лирика представлена в работе именами Дениса Давыдова и Александра Полежаева. Автор связывает её особенности с интимной устной культурой домашнего музицирования в интеллигентных кругах XVIII века, предпочитавших сольное пение с индивидуализированной тематикой (S. 18, 31). Здесь – корни той задушевной элегичности, которая через «Элегии» Дениса Давыдова готовит расцвет романса к следующему рубежу веков. Оба главных персонажа сравниваются – и сравнение, необходимо признать, получается вполне органичным – соответственно с Булатом Окуджавой и Александром Галичем. Этот принцип «скрещивания» диахронии и синхронии, то есть изложения истории исследуемого объекта в непосредственном сопоставлении с ним же сегодняшним, выдерживается во всех главах. Он позволяет К. Лебедевой на каждом этапе выделять исторически продуктивные черты, постепенно складывающиеся в картину рассматриваемого явления. Уже у Дениса Давыдова замечаются свойственный песням Окуджавы сплав иронии и трагики (S. 17), отличающее стихи и песни обоих соединение приподнятого романтического стиля с военной лексикой и разговорной речью (S. 21). Наконец, отчётливо автобиографическое центральное лирическое я, характерное для песен Окуджавы, несущих переживание войны, обнаружива-

ется и в стихах Дениса Давыдова, написанных после аналогичного опыта (S. 22). Типологические сопоставления дополняются, естественно, рассмотрением случаев прямых аллюзий и обращения современных поэтов к опыту и образам предшественников: «гусарские» мотивы в лирике Окуджавы, образ Александра Полежаева в «Гусарской песне» Галича.

В разделе о русских песнях едва ли не главным героем вновь становится Окуджава, потому что – и это тоже показано убедительно – именно ему, как никому, удалось воспроизвести интонацию, порождённую тем специфическим сплавом традиций деревенского фольклора и городской песни, который привнёс в аристократические салоны Антон Дельвиг своими «Русскими песнями». Вторая фигура этого ряда возникает в изложении автора почти ассоциативно, но, конечно, многозначительно: поэт Иван Мятлев, ставший, наверное, не случайно, однофамильцем героя «Путешествия дилетантов». Песня «Фонарики», написанная камергером его величества И. Мятлевым, стала «гимном петербургских фабричных рабочих» (S. 31-37).

Главным, самым обширным и, на мой взгляд, самым интересным разделом этой главы является третий. В нём воздаётся должное роли цыганской музыкально-исполнительской культуры как важного компонента русской в целом. Всё, о чём пишет здесь К. Лебедева, как будто не составляет открытия, каждый факт и каждое суждение добросовестно подкреплены ссылками на предшествующую литературу¹⁰⁵, но собранные вместе факты и исторические обстоятельства меж-, а по сути – внутринациональной взаимосимпатии цыганской и русской мелодий (в самом широком, метафорическом даже смысле) выглядят нетривиально. «Цыганская культура в России относится к важнейшим корням гитарной лирики» (S. 37), – пишет автор, – но она же, эта культура, во многом и питательная почва для этих корней. И не только этих.

¹⁰⁵ Напр.: *Васина-Гроссман В.* Русский классический романс 19-го века. – М.; Л., 1956; *Вольман В.* Гитара в России: Очерк истории гитарного искусства. – Л., 1961; *Друц Е., Гесслер А.* Цыганские хоры в России // *Дружба народов*. 1986. № 10; и др.

Из отпущенного на волю в 1807 году цыганского хора графа Орлова вышли «поколения русских цыганских дирижёров, композиторов и гитаристов», многие русские народные песни сохранились или сохранили возможность восстановления благодаря бытованию в цыганском репертуаре и зачастую – в качестве цыганских народных песен (S. 38). Типологически присущий романтическому сознанию культ музыки, музыкальности как знака принадлежности к высшему началу в российском воплощении был сопряжён с иной музыкальной стихией, чем, например, «в Германии туманной» с её бюргерской упорядоченностью как быта с неременной скрипкой, так и романтического двоемирия. У нас этот культ окрашен в иные цвета – «То разгулье удалое, то сердечная тоска». Утверждение в русской поэзии «напевной» интонации и музицирование в светских салонах не было отграничено от этой уходящей глубоко в быт стихии народно-музыкального времяпрепровождения. И в этом сплаве, как в эмбрионе, уже заложены многие линии литературно-психологического и литературно-музыкального развития русской культуры – и «Цыганская венгерка» Аполлона Григорьева, и трактиры Петербурга и Скотопригоньевска, в которых под гитару и цыганское пение в муках решают свои мировые вопросы герои Достоевского...

Однако К. Лебедева предпочитает держаться ближе к заявленной теме и непосредственно к фактической ткани культурно-исторической реальности. Но и на этом уровне история полна удивительными созвучиями и рифмами, мимо которых автор, конечно, не проходит. В частности, это касается Михаила Тимофеевича Высотского¹⁰⁶ (1791-1837) – «центральной фигуры для соединения русской народной песни, городского фольклора и цыганской песни в "цыганском романсе" XIX века», на протяжении десятилетий придававшим русской поэзии своеобразное «выражение лица». Самый образ музыки в ней во многом сформирован виртуозной и задушевной игрой этого любимца молодежи двадцатых – тридцатых годов девятнадцатого века, «бывшего крепо-

¹⁰⁶ Существует и другая версия написания фамилии — Высоцкий. См., напр.: Музыка в зеркале поэзии. Вып. 3. Что в музыке?.. / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца. – Л., 1987. С. 282.

стного, композитора, гитариста и педагога», – перечитайте восторженное стихотворение «Звуки», посвящённое ему М. Ю. Лермонтовым, предположительно бравшим у него уроки игры на гитаре¹⁰⁷. И уж точно известно, что успел поучиться у него юный Аполлон Григорьев. По его же, М. Т. Высотского, руководству «Практическая школа семиструнной гитары» (1836) самостоятельно учился играть Владимир Высоцкий, в чьём пародийном (!) исполнении спустя столетие для большинства из нас в первые и, конечно, иначе (в том числе и текстуально), чем в далёком оригинале, зазвучали и «Цыганская венгерка», и «О, говори хоть ты со мной...» Аполлона Григорьева (S. 43-44).

От рассмотрения этой коллизии автор диссертации естественно переходит к разговору об отношении Высоцкого и Галича к цыганскому романсу и григорьевскому наследию. И определяет это отношение в обоих случаях как пародийное, но «в то время, как Высоцкий в своих пародиях подчёркивает по большей части (*meist*) комичность повседневности, Галич почти всегда подчёркивает её трагичность как выражение общественного состояния. Даже в самых комических его песнях (как в цикле о Климe Петровиче Коломийцеве) эта комика стремится к горькой иронии и ядовитому сарказму». Объединены же тот и другой типичной для гитарной лирики «концентрацией на повседневности» и отличающим их от Окуджавы стилистическим диапазоном, позволяющим смешение высокого поэтического стиля с жаргоном и даже с ругательствами. Автор отмечает большую лексическую широту и стилистическую изощрённость Галича, тогда как «относительно простые стихи Высоцкого» «часто живут за счёт силы и интенсивности исполнения» (S. 47-48). Не подкреплённое анализом, это мнение выглядит не более чем данью одной из позиций во внефилологических спорах первого «послевысоцкого» десятилетия.

Традиции цыганского романса в современной гитарной лирике продолжены не только и не главным образом пародийно. В

¹⁰⁷ Музыка в зеркале поэзии. Вып. 3. Что в музыке?... / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца. – Л., 1987. С. 282.

качестве «прямой и непосредственной» их рецепции К. Лебедева рассматривает песню Окуджавы «Гори, огонь, гори», «Цыганскую песню» Галича и «Цыганку» Новеллы Матвеевой. Их анализ даёт ей основание заявить, что «современная русская гитарная лирика в сильной мере воспринимает традицию русского романтизма», в контексте которого в постдекабристскую эпоху цыганский романс был глубоко созвучен, пользуясь выражением А. Герцена, «глубокому чувству отчуждения от официальной России» (S. 52). Это-то созвучие и стало актуально для поколения «гитарных лириков» 1956 года, когда цыганская гитара вновь символизирует «тоску по свободной индивидуальной самореализации, искренности мыслей и чувств» (там же).

В связи с очевидной важностью роли цыганского романса в истории русской лирики автор обращает внимание на проблему исследования этого жанра. В истории вопроса она указывает на статью Аполлона Григорьева «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны»¹⁰⁸ как на начало такого исследования. По-настоящему оно обещало развернуться в 20-е годы. К. Лебедева упоминает в этой связи исследователей городского фольклора М. Азадовского, Н. Хандзинского и Ю. Соколова, чьи работы охватывали, наряду с цыганским романсом, прежде всего «жестокий» романс. Изучался и фольклор уголовных преступников. Ещё учебник Ю. Соколова «Русский фольклор», изданный в 1932 году, содержал две большие главы «Песни мелких буржуа» и «Блатные песни», исключённые из последующих изданий из идеологических соображений. Дальнейшее отношение советской «партийной науки» к этому роду словесности автор метко определяет словом «абстиненция»¹⁰⁹ (S. 53-54), что,

¹⁰⁸ К. Лебедева ссылается на дореволюционное издание: *Григорьев А. Собрание соч.* Т. 14. – М., 1915. С. 47-48.

¹⁰⁹ Это точное обозначение реакции, которую и мне довелось наблюдать в ответ на вопрос, который я при случае – в самом начале 90-х (!) годов задал известному исследователю сибирского и русско-казахстанского фольклора профессору В. А. Василенко: почему не исследуется жанр блатной песни? В творчестве «отбросов общества» для учёного-фольклориста не было предмета изучения.

добавим от себя, в полной мере отозвалось и в официальном отношении к авторской песне (гитарной лирике).

Вторая глава книги К. Лебедевой – «Гитарная лирика в русской культуре после 1917 года» – подразделена на три части, первая из которых монографически посвящена Александру Вертинскому, вторая – «сплетению и полемике» гитарной лирики с массовой песней, а третья – влиянию лагерных и блатных песен на гитарную лирику.

Излагая человеческую и творческую биографию Вертинского, К. Лебедева, естественно, во-первых, выделяет, его связь (как внутренне-творческую, так и через исполнительский репертуар) с цыганским романсом (S. 65-66 и другие). Во-вторых, акцентирует в его творчестве признак жанровой принадлежности к гитарной лирике, сформулированный в «Предисловии»: «Оригинальность Вертинского заключалась в личностном единстве поэта, композитора и певца» (S. 65). И, в-третьих, постоянно проводит разнообразные (тематические, стилистические) параллели с Окуджавой, «который среди гитарных лириков сильнее всех (*am stärksten*) стоит в традиции Вертинского». Это касается как лирической интенции, – неизменная надежда на фоне лишённого иллюзий взгляда на мир, соединённого с «тихой самоиронией» (S. 60), – так и мелодического рисунка (S. 68). Неоднократно цитируются слова Окуджавы о Вертинском как об основателе жанра современной авторской песни¹¹⁰ (S. 68, 73). В самом конце раздела в том же контексте упоминаются Галич и Новелла Матвеева (S. 73-74).

Основной темой следующего раздела является контрверза гитарной лирики с массовой песней, воплощающей советский миф. «Советская массовая песня – чрезвычайно сложное и противоречивое явление, трагическая история которого ещё не написана», – замечает К. Лебедева, приступая к её рассмотрению (S. 75). И это – о противоречивости и трагизме – должно было быть сказано по-немецки, ибо здесь проходит одна из граней, за которой нас бывает нелегко понять. Пора, наверное, сознаться себе в

¹¹⁰ Окуджава Б. О чём ты успел передумать, отец // Сел. молодежь. 1985. № 2. С. 39.

двойственности пережитого воздействия массовой песни, чья мелодика нередко просто срослась с жизненной тканью: тоталитарная, «организующая», ложно-пафосная и т. п. песня подчас несла гораздо более широкую эстетическую, а значит, и человеческую информацию. К. Лебедева и сама обращает внимание на то, что массовая песня в двадцатые годы складывается внутри мелодического строя городского романса («Там вдали за рекой», «Смело мы в бой пойдём»), черты которого затем были заклеены как «мелкобуржуазные» и должны были быть искоренены¹¹¹, нередко вместе с авторами песен (S. 76-77). Другое дело — удалась ли массовой песне эта «стерилизация». Автор тысячу раз права, говоря о «латентном национализме» «Песни о Родине» И. Дунаевского и В. Лебедева-Кумача (текст заслуживает выражений и покруче), но её возражение известному исследователю музыки И. Дунаевского Н. Г. Шаферу по поводу «гениальности» этой песни¹¹² выглядит легковесным (S. 78).

Не случайно ведь единомышленником Н. Г. Шафера через страницу оказывается Юлий Ким, говорящий о «массе чудесных песен Исаака Дунаевского, которые полностью соответствовали тогдашним общественным идеалам» и были полны «фальшивого оптимизма»¹¹³, естественно внятного автору «Марша государственных демагогов» (S. 80). Не случайно и К. Лебедевой приходится, по существу, повторить процитированное там же мнение Кима о песнях военной поры, ставших «лиричнее, интимнее, тише» и потому достигших «действительной связи с народом (*Volksverbundenheit*)» (S. 82). Причина этого «мнимого парадокса» (К. Лебедева) лишь с одной стороны в том, что, как она замечает, почти цитируя Окуджаву, «на войне стремления и жертвы всех были направлены на одну цель, одну победу» (S. 82). А с

¹¹¹ При этом автор опирается на работы: *Лебединский Л.* Наш массовый музыкальный быт // Пролетарский музыкант. 1930. № 9-10; *Сохор А.* Русская советская песня. — Л., 1959; *Добровольский Б.* Современные бытовые песни городской молодежи // Фольклор и художественная самодеятельность. — Л., 1968.

¹¹² См.: *Шафер Н. Г.* Парадокс Дунаевского // Огонёк. 1988. № 30. С. 22 и сл.

¹¹³ См.: *Ким Ю.* Песня. Песня! Песня? // Лит. газ. 1988. № 19.

другой стороны, можно предположить, что, следовательно, были ещё тогда у массовой песни внутренние «гуманитарные» резервы, не до конца истреблённая наследственность, на которую в данном случае «сверху» посмотрели сквозь пальцы.

Нельзя не согласиться с К. Лебедевой в том, что в явлении этой, парадоксальным образом интимно-массовой, песни военных лет заключается момент смычки с гитарной лирикой (авторской песней). Случай с фронтовой песней Окуджавы как нельзя более красноречив. Но ведь не только потому, что в песнях войны «узаконены такие прежде избегавшиеся эмоции, как забота, печаль, сострадание» – как знак индивидуального переживания (S. 83). А и от упомянутого единства и общности переживания, оттого, что массовость не заслоняет здесь отдельного человека, напротив, как раз она-то и легитимизирует, делает правомочным его индивидуальное состояние. Отсюда, пожалуй, можно повести и хронологию столь характерного для гитарной лирики авторского *мы*, в котором воплощается уже не массовость, а братство.

На этой грани между фальшью и истинным лиризмом балансирует часто и официальная массовая песня. «С в я щ е н н а я война» должна была рано или поздно в переживании её участника отозваться как «п о д л а я» (S. 84). Но, с другой стороны, в той же песне она названа и «смертным боем» «страны огромной» с «насильниками» и «грабителями», – и это было правдой, для многих, говоря языком «жестокого» романса, – п р а в д о й р о - к о в о й (не это ли чувство в песне Окуджавы для «Белорусского вокзала»? не оно ли, уже в философски очищенном виде, в ощущении, что «выбора, по счастью, не дано», – у Высоцкого?). В таком сочетании фальшь особенно нестерпима. Может быть, поэтому интертекстуальные отношения гитарной лирики с массовой песней, прослеживаемые, в частности, и К. Лебедевой, носят, как правило, пародийный, язвительно-иронический характер.

Особенно показательно в этом смысле хлёсткое цитирование самых ходовых поэтических идеологем в песнях Галича, которые

К. Лебедева демонстрирует в сопоставлении с немецким гитарным лириком Вольфом Бирманом. Эта часть её работы диалогически перекликается с диссертацией и книгой Ф. Зорге и тем самым с финалом нашего обзора, а в общем дает повод поразмыслить о причинах особой в том и другом случае, я сказал бы даже, болезненно-острой и очень личной реакции на «двоедушие (*Doppelzüngigkeit*) и ложную романтику идеологии, манифестированной в советской массовой песне» (S. 87).

«Влияние лагерных и блатных песен (*Lagerlieder und Gaunersongs*) на гитарную лирику – Юз Алешковский, неизвестный автор самых известных советских лагерных песен» – под таким длинным названием К. Лебедева рассматривает последний источник и составную часть гитарной лирики, разумеется, не ограничиваясь фигурой Алешковского. Высоцкий и Галич – естественные и неизбежные герои этого рассказа. Автор, конечно же, оперирует статьёй А. Синявского и работами других авторов¹¹⁴.

Среди существенных моментов этого дискурса можно отметить само разграничение лагерной и блатной песен, хотя и проведённое недостаточно отчётливо, пожалуй, ввиду отсутствия чёткой теоретической постановки вопроса о жанре. В самом деле, и в фольклоре не всё, что связано с лагерем, – блатное и уголовное (как сам лагерь предназначен у нас не только уголовным преступникам), а уж литература о нём, созданная авторами-узниками, и вовсе далека от блатного взгляда на мир, даже если заимствует язык. И песни Алешковского, и песни Галича о лагерях и лагерной жизни – не блатные. Так же как не является блатной «Банька по-чёрному» Высоцкого. Вообще, в этом разделе чувствуется необходимость именно большей чёткости в соотношении поэтов с одной и другой традицией. И тогда бы резче

¹¹⁴ Терц А. Отечество. Блатная песня // Синтаксис. 1979. №4; Хандзинский Н. Блатная поэзия // Сибирская живая старина. 1926. № 1; упомянутая выше глава из: Соколов Ю. Русский фольклор. Вып. 4. – М., 1932; Муравьев В. Мы новые колокола // Лит. газ. 1989. 5 июля; Он же: Мы новые колокола. Ч. 2 // Лит. газ. 1989. 27 дек.; Rossi J. The GULAG Handbook. – London, 1987; исследование сходного немецкого материала: Wolf Siegmund A. Wörterbuch des Rotwelschen. Deutsche Gaunersprache. – Mannheim, 1956.

обрисовалась, во-первых, уникальность Высоцкого – единственного поэта, столь тесно работающего именно с жанром блатной песни. И, во-вторых, – ещё одна грань его универсальности: в его творчестве выделился бы пласт именно лагерной песни, тематические и жанровые особенности которой у него достойны отдельного, в том числе и сопоставительного, изучения.

Что же до «блатных песен Высоцкого», то тут мысль исследовательницы движется в берегах бытовавших тогда споров, находя в его творчестве и стилизации этих песен, особенно характерные для раннего творчества 1961-1964 годов (S. 97), и элементы пародии в этих стилизациях (S. 98), и «элемент непреломлённой идентификации», объясняемый привлекательностью воплощённого в блатном фольклоре «анархического индивидуализма, радикального стремления к независимости и свободе» жить «по собственным законам» (S. 99). Говоря о стилистике этих песен, автор отмечает, что «эмоциональный потенциал языка блатных был для гитарных лириков Высоцкого и Галича источником несентиментального, свежего, незатёртого (*unverbraucht*) языка большой поэтической силы» (S. 105), и видит предшественником их практики смешения «блатного жаргона и высокой литературы» – Франсуа Вийона (S. 107-108).

На этом, собственно, заканчивается «генезис одного современного жанра» (диссертационная интенция), и в следующей короткой главе «Магнитофонная революция "магнитиздата"»¹¹⁵ после 1956 года – культурные предпосылки и источники» торжествует интенция книжная: «приходит гитара и освобождает». Это происходит в достаточно широко обозначенном контексте лирической стихии и технического прогресса 50-70-х годов, что видно из подразделения главы на части: «Лирическая волна 60-х годов», «Певческое движение 50-60-х годов – Юрий Визбор», «Анчаров, Окуджава, Высоцкий, Галич – Прорыв гитарной лирики в "магнитиздат"». Здесь всё написано правильно, и думается, что в

¹¹⁵ В оригинале тавтологии нет благодаря иной атрибуции «революции»: *Tonband-revolution*.

1990-1991 годах всякий филологически образованный знаток и любитель авторской песни по предложенному плану написал бы примерно то же. Поэтому позволим себе, не вдаваясь подробно в логику изложения, отметить лишь некоторые знаменательные моменты.

В культурно-политической ситуации второй половины 50-х годов лирическое самовыражение осознаётся как проявление оппозиционности в равной степени и в устно-ориентированной «громкой поэзии стадионов», и «в интимном камерном стиле гитарной лирики Окуджавы» (S. 111-116). И этот мотив ассоциируется у автора с именем Вольфа Бирмана, сравнивающего свою ситуацию со сталинскими временами: «В сталинские времена песня о приватной грусти уже считалась политической провокацией»¹¹⁶ (S. 134).

В студенческих песнях Визбора, выражавших романтические настроения его поколения, «дальние экзотические страны были символом прорыва из *мелкобуржуазной*¹¹⁷ тесноты и застывшего порядка сквозной организованности (*durchorganisiert*)» (S. 119). Вот сила стереотипа! Разве не обругали мы как мелкобуржуазное всё, что было в цыганском и городском романсе связано с человечностью, интимностью, приватной душевностью, что как раз изгоняется из культуры ради этой «сквозной организованности»? Но когда надо заклеить уже её, – это победившее равенство пролетариев, – опять под рукой «мелкая буржуазия». Через несколько страниц говорится о важности для рождающегося жанра «реабилитации гитары, которая в СССР 30-х и 40-х годов преследовалась (*verfemt war*) как символ мелкобуржуазности, цыганщины и блатного мира» (S. 127).

Мимоходом к концу главы возникает сопоставление с Жоржем Брассенсом, чьё творчество на несколько лет старше первых песен Окуджавы, который очень ценил французского шансонье,

¹¹⁶ Biermann W. Nürnberger Bardentreffen // Ders. Affenfels und Barrikade: Gedichte, Lieder, Balladen. – Köln, 1986. S. 101-102.

¹¹⁷ Здесь и далее курсив в цитатах из обзораемых работ мой. — С. III.

но, вослед Х. Пфандлю¹¹⁸, признался, что это «параллельные явления»: никто ни на кого не повлиял. А вот Вольф Бирман не только вновь служит автору аналогом для сопоставления, но и воспринимает, по мнению автора, влияние перелагаемой им на немецкий язык гитарной лирики Высоцкого и Окуджавы (S. 134). За этими беглыми замечаниями в конце работы открывается уже сложившееся в немецкоязычном ареале в процессе исследования авторской песни пространство исследовательских проблем, предпочтений, сопоставлений, переключек.

Последняя главка книги играет роль заключения. «Представленное в этой книге развитие гитарной лирики» осознано как «яркий пример превращения (*Evolution*) явления быта в центральный литературный факт в духе Юрия Тынянова» (S. 137). Расцвет гитарной лирики 60-х годов (Окуджава, Галич, Высоцкий, Анчаров, Ким, Матвеева, Визбор, Городницкий, Клячкин, Кукин) сменился после 1968 года семидесятыми годами, когда она «жила почти исключительно за счёт Высоцкого» (S. 140). А к концу 80-х (перестройка, гласность, преодоление многих табу...) она «окончательно развилась из неофициальной в официальную массовую культуру» (S. 141). К. Лебедева пишет здесь уже практически о современном исследованию состоянии объекта и связывает надежду на новые перспективы гитарной лирики со «вторым поколением» авторов (Вероника Долина, Александр Мирзаян, Александр Розенбаум, Вадим Егоров), которые «неромантичны, трезвы, скептически, саркастичны» и песни которых отличаются «более высоким музыкальным уровнем» (S. 143). «Существенным явлением» в новейшей истории гитарной лирики К. Лебедева называет песни «афганцев». Это «третье поколение гитарных лириков», поколение (тогда) двадцати-тридцатилетних, напоминает ей «экзистенциальностью и языковым буйством (*Wucht*)» не непосредственных предшественников, а первое поколение – «дедов», с которыми «афганцев» связывает военный опыт (S. 148).

¹¹⁸ Pfandl H. Lieder voller Hoffnung und Wahrheit // Lesezirkel: Literaturmagazin. Nr. 28. – Wien, 1987. S. 20.

Последний, впрочем, оказывается вовсе не обязателен для того чтобы выразить «уже не только крушение политической и социальной системы, но – катастрофу умирающей культуры» (S. 149-150). Именно так она характеризует поэзию Александра Башлачёва – «самого одарённого среди самых молодых гитарных лириков» (S. 148), который «не только способствовал новому взлёту жанра», но и «проложил новое направление, связав гитарную лирику с ритмами рок-музыки» (S. 150). На этом исследование иссякает и ощутимых обобщающих выводов не содержит.

Остаётся добавить, что книга богато иллюстрирована, особенно в последних главах, фотопортретами поющих поэтов, снабжена в приложении краткими биографическими справками о них, переводами стихотворений, которые и отрывки из которых на протяжении всего исследования и предлагались читателю в качестве примеров и образцов, что заметно снижало, на мой взгляд, аналитические возможности текста.

2.

Работа Катарины Берндт «**Советская авторская песня 60-80-х годов как лирический жанр. Исследование при особом учёте песенного творчества Владимира Высоцкого**» – единственная из четырёх, дошедшая до меня в виде ксерокопии диссертационной машинописи, – по содержанию и постановке темы ближе других к диссертации К. Лебедевой. Параллельно и независимо (потому что практически одновременно) она выстраивает свою пионерскую для того времени структуру описания жанра авторской песни, который она рассматривает в неперменной определённости как лирический. После традиционного «Введения» (S. IV-XI) в теоретической первой главе ставится вопрос о жанре вообще и об авторской песне как жанре среди жанров. Затем вторая глава рассматривает советскую авторскую песню 60-70-х годов исторически – в контексте традиций и перспектив. И наконец, третья глава посвящена «особенностям проблематики и поэтики авторской песни Владимира Высоцкого»

го». Такое «телескопическое» построение работы само по себе заведомо определяет изучаемому объекту место не только в истории, но и среди актуальных теоретических проблем, в частности, теории жанра.

Уже во введении становится ясно, что творчество Высоцкого осознанно автором как представительное и показательное явление изучаемого феномена, в связи с чем К. Берндт намечает три круга (поля) проблем, осложняющих исследование. Во-первых, это чрезвычайное, «энциклопедическое» – разнообразие тем и типов изобразительности, «сильная амбивалентность» песен Высоцкого (S. IV). Во-вторых, их «феноменальная популярность в широчайших народных массах» (там же). И третий круг проблем, непосредственно вытекающий из второго, связан со спецификой «магнитофонной литературы» в Советском Союзе, когда даже плохое качество фонокопии «с необходимостью относится к поэтике авторской песни» (S. V).

Трудности, впрочем, начинаются уже на подступах к понятию жанра. Полагая своей целью определить (*definieren*) «авторскую песню как самостоятельный лирический жанр», К. Берндт, естественно, полемизирует (S. VII-VIII) с представлением о «многожанровости» поэзии Высоцкого¹¹⁹. И с нею вполне можно согласиться, определив, например, содержащиеся «внутри» авторской песни *баллады, зарисовки, монологи, диалоги, полудиалоги, рассказы, сказки, даже поэмы* и прочие юмористические, серьезные, трагические, сатирические типы текстов, ролевых и не ролевых, – как функциональные жанровые подвиды («вариации», по терминологии К. Берндт), – но ведь эти подвиды присутствуют в поэзии и помимо авторской песни. И едва ли сыщется поэтический жанр, принципиально ей недоступный, и в этом смысле она равна собственно поэзии. Не развивая дальше эту

¹¹⁹ См. об этом: *Зайцев В.* Современная советская поэзия: Материалы к спецкурсу. – М., 1988; *Шаулов С.* Человек преодолевающий// Подъём. 1989. № 1. С. 205-207. Последний в ту пору относился к «многожанровости поэзии Высоцкого» как к аксиоме, не требующей доказательств, и не она была предметом размышлений в упомянутой заметке.

мысль, позволю себе заметить лишь, что проблема жанровой природы авторской песни как поэтического явления (для К. Берндт это именно так¹²⁰), конечно, осталась и после её работы и способна вызывать споры и сегодня.

Однако наша задача понять систему представлений автора и её аргументы. Ведь этот вопрос не обходят и другие диссертанты того времени, и говорят они именно о жанре¹²¹ авторской песни. Для К. Берндт «под строго литературоведческим углом зрения речь идёт об одном жанре "авторской песни" с различными жанровыми вариациями. <...> При этом [ею — С. III.] предпринимается жанрово-типологическое исследование, в котором авторская песня в свете жанровой теории сравнивается с другими песенными жанрами (народная песня, массовая песня, гимн, романс, шансон, самодеятельная песня, эстрадная песня), при этом понятие "песня" служит общим обозначением метажанра» (S. VIII). Этим проблемам и посвящена первая глава диссертации «Авторская песня как лирический жанр», подразделённая на три части: «Терминологическое», «О сущности лирического жанра» и «Функциональное определение жанра авторской песни и сравнительное рассмотрение других песенных жанров».

В первой из них автор, прежде всего с помощью русскоязычной теории, разбирается с досадной синонимией терминов *Genre* и *Gattung*, определяя для первого значение собственно жанра, а для второго — рода литературы, устанавливает их иерархию и вводит понятие *жанровой вариации*. Затем коротко (а жаль!) упоминается и «с литературно-теоретической точки зрения» отвергается («было бы трудно разграничить», — ну и что же, — спросим сразу) «особенно привлекательная для иссле-

¹²⁰ «Тесное взаимодействие (*Zusammenspiel* = взаимоигра!) текста, музыки и авторского исполнения не может, однако, ввести в заблуждение (*hinwegtäuschen*) относительно того, что жанр авторской песни принадлежит лирическому роду (*Gattung*), а следовательно, поэтическому искусству» (VI).

¹²¹ Это словоупотребление стало привычным. Ср.: «Вертинский положил начало жанру, который <...> получил <...> развитие в творчестве Александра Галича, Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого» (*Боевский В. С. История русской литературы XX века: Компендиум*. М., 1999. С. 75).

дования авторской песни» идея В. Рутковского о четвёртом литературном роде – «артистическом»¹²² (S. 1-3). Жаль, что коротко и категорично, потому что именно функциональная роль автора, релевантная и для различения канонических родов, и специфическое (совместное с публикой или провоцирующее ее) переживание им художественного акта и художественного времени произведения (что также важно для разграничения, как известно, не всегда простого, эпоса, лирики и драмы) – говорят о жанрово-родовой природе авторской песни, на мой взгляд, больше, чем исторические сравнения с жанрами, большинство из которых как раз и нивелируют авторство как таковое: критерием успеха автора (-ов) считается ситуация, когда песня «становится народной», то есть авторы забываются. Впечатление натянутости и неловкости при попадании песен Высоцкого в такую ситуацию знакомо большинству из нас по юбилейным эстрадным акциям. Его песни не из этого ряда, ориентированы иначе. Как бы мы ни узнавали в них «наши» ситуации и проблемы, но слушаем мы их с сознанием: это – Высоцкий, так же как, читая: это – Пушкин, это – Лермонтов... Тут уместно было бы именно терминологическое: о значениях термина *песня*.

Во второй части главы, «О сущности лирического жанра (*Genre*)», К. Берндт пишет вначале о жанре вообще, широко привлекая советскую теоретическую классику. Отмечая недостаточность «содержательно ориентированной концепции жанра» (Л. Тимофеев, Г. Пospelов, Л. Чернец), которая «полностью игнорирует формальные особенности» (S. 7), она обращается к наследию формалистов (В. Шкловский, Р. Якобсон, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов) и отмечает «два важнейших импульса (*Anstöße*)», которые они «дали дальнейшему исследованию литературных жан-

¹²² К. Берндт ссылается на соч.: Rutkowski W. V. Die literarischen Gattungen: Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. – Bern; München, 1968. S. 86. Из списка литературы явствует, что В. Рутковский – исследователь «литературной песни» в Германии (Das literarische Chanson in Deutschland. – Bern; München, 1966. Курсив мой. — С. III: Термин, употребляемый и Х. Пфандлем).

ров» (S. 8-9). Это «динамический подход к вопросу об эволюции жанров» и «акцентирование особой роли художественного языка для поэтического искусства».

По поводу первого импульса К. Берндт, обозначив по ходу позиции А. Лосева, Б. Томашевского и других¹²³, высказывает убеждение, что жанры развиваются преодолением канона, и заключает, что «лирика представляет собой вырвавшуюся столетиями мозаику самых различных жанров, из которых одни остались в своей эпохе, другие пережили возрождение и при этом сильно изменились, третьи же образовались лишь в последнее время (*in jüngster Zeit*)», и «авторская песня один из таких "молодых жанров"» (S. 11), хотя не совсем понятно, почему бы не включить её в разряд переживших возрождение и очень изменившихся...

Что же касается «роли художественного языка», К. Берндт различает две тенденции: имманентного и функционального её рассмотрения. Первая идёт от «закона тесноты и единства стихового ряда» Ю. Тынянова¹²⁴ и проявляется в работах В. Сквозникова, В. Кожина и Г. Гачева¹²⁵ как идея «содержательности литературных форм». Справедливости ради стоит заметить, что после формалистов взгляд на содержательность формы уже не достигал той же степени имманентности. Вопрос о природе этой содержательности обращает внимание на грань и за грань эстетического. Без всякого социологизма, здесь у нас глубокая традиция и великие имена, по которым проходит и

¹²³ Автор группирует полемику вокруг понятия канона и его отношения к жанру: Лосев А. Художественные каноны как проблема стиля // *Вопр. эстетики*. Вып. 6. – М., 1964; Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. – Л., 1959; Субботин А. О поэзии и поэтике. – Свердловск, 1979; Стенник Ю. Системы жанров в историко-литературном процессе // *Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения*. – Л., 1974.

¹²⁴ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. – М., 1965. Примечательно, что «теснота» по-немецки (*Dichtheit*) оказывается однокоренным словом с поэзией, что делает «закон» чем-то само собою разумеющимся: *Dichtung* — это и есть стеснение, уплотнение речи.

¹²⁵ См. написанные ими разделы в кн.: *Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении*. Т. 2. – М., 1964.

К. Берндт¹²⁶, вынося твёрдое убеждение в функциональной природе жанра в смысле выполнения им определённой функции во внелитературной сфере. Момент изначальности, до л и т е р а - т у р н о с т и этой функциональности, подчёркиваемый, например, С. Аверинцевым¹²⁷, при этом, как мне кажется, затушёвывается. Напротив, начиная с довольно проходного и маловыразительного упоминания вклада ученых ГДР в теорию жанра (S. 16) и, похоже, в компенсацию этой невыразительности, как уступка догматизму, подчёркивается именно «внешняя ориентация жанра» (S. 18-19). К авторской песне всё это имеет самое непосредственное отношение, более того, – её история, короткая, но яркая, общественная в той же степени, что и литературная, – вполне оправдывает ощутимый налёт теоретического ретроградства на рассуждениях К. Берндт.

С этих позиций авторская песня и получает у неё «функциональное жанровое определение» (*Genrebestimmung*, не то же, что *Definition*, а – ближе к *предназначению*). Становление жанра в точности соответствует тыняновскому понятию «смещения жанра»¹²⁸ из жизни в литературу, что автор диссертации уравнивает далее, ссылаясь на выражение Б. Окуджавы¹²⁹, с выходом жанра из «подсознания культуры», хотя в этом случае речь – о с у щ е с т в о в а в ш е й уже литературной традиции, ушедшей в «подсознание» литературы же. Так или иначе, К. Берндт приходит к очевидному: «авторская песня – жанр, связанный с личностью автора», и это, «возможно», главный её при-

¹²⁶ Говоря о «памяти жанра», автор ссылается на довоенное, естественно, изд.: Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1936. С 192. Далее следуют: Пропт В. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986; Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979; Аверинцев С. Историческая продуктивность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М., 1986; Медведев П. Проблема жанра // Из истории советской эстетической мысли 1917-32 годов. – М., 1980; Бахтин М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. – М., 1979; и др.

¹²⁷ Аверинцев С. Указ. соч. С. 108-109.

¹²⁸ См.: Тынянов Ю. Литературный факт // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.

¹²⁹ Окуджава Б. Жанр и время / Беседу вела Г. Друбачевская // Советская музыка. 1988. №9. С. 36.

знак¹³⁰. Вместе с тем авторская песня ориентирована внешне на устную форму бытования, а внутренне (и в этом, по мнению автора, состоит «жанровая доминанта») на «совместное переживание изображённых в песне жизненных ситуаций и взглядов на жизнь» (S. 2S-24). Ориентация на конкретную ситуацию пения обусловила ряд особенностей художественной формы. К. Берндт выделяет три: строгую ритмическую организацию текста, строфическое построение, привычное слушателю, и особую роль рифмы – она облегчает понимание на слух (S. 29).

Синтетический характер жанра выражается в единстве текста, музыки и авторского исполнения, причём все три компонента оказываются формой личностного самовыражения автора. Сделав это замечание и обозначив коротко поэтические характеры, выразившиеся в песнях Б. Окуджавы, В. Высоцкого, Н. Матвеевой, А. Галича и Ю. Кима, диссертантка обращается к сопредельным жанрам, относящимся к метажанру *песня*. Классификация эта – дело трудное, что отмечено ещё Гегелем, к «Эстетике» которого обращается К. Берндт. В том, как она классифицирует, возражать ей легко. С функциональной точки зрения народная и массовая песни – именно с этих «жанров» она начинает сортировку – различаются шириной бытования и степенью общезначимости и отличаются тем же (без степени) от романса, которому как будто приличествует быть интимным. Но как понять распространённое у нас *з а - с т о л ь н о - х о р о в о е п е н и е р о м а н с о в*? Правда, по ходу диссертации К. Берндт не раз с нескрываемым изумлением констатирует, что в СССР «гораздо больше поют». Но карты спутаны ещё и тем, что массовость как функционально-жанровый признак не зависит от первичной творческой установки автора и не всегда с ней совпадает. Это относится и к «специальным случаям» массовой песни – гимну и маршу (S. 37), которые ведь могут оказаться и «жанровыми вариациями» авторской песни. «Возьмёмся за руки,

¹³⁰ «Das Autorenlied ist ein (*vielleicht sogar das*) an die Persönlichkeit des Autors gebundenes Genre» (S. 22).

друзья», например, – и гимн, и массовая песня, но её пение ещё и своеобразный обряд причащения Булату Окуджаве.

Ещё труднее отграничить от авторской песни – «самодеятельную» (почему-то непременно – «городской молодёжи»), которую К. Берндт, вслед за И. Клагге, рассматривает как фольклорное явление. При том, что автор указывает на «коллективность, устное распространение, роль традиции, анонимность и образование вариантов песен городской молодёжи», критерии здесь зыбки и едва ли могут быть иными. Например, А. Городницкого она ещё рискует отнести к устному народному творчеству, но А. Дольский, Е. Бачурин, Е. Клячкин, Ю. Визбор «и др.» для неё «пограничные явления» (*Grenzfälle*). Эстрадную же песню (*Unterhaltungslied* – развлекательную), по её мнению, отличает «доминирующая роль музыки, мелодии, исполнения». Но и здесь находятся сложные случаи: песни А. Макаревича, например, по мнению Берндт, содержательно выглядят более притязательными, чем принято на эстраде (S. 38-41). Здесь уже прямо сказывается недостаточная терминологическая осмысленность понятия *песня*.

Европейскому наблюдателю – мы видели это и в работе К. Лебедевой, – конечно, интересно сравнить советскую авторскую песню с похожими явлениями на Западе: французским шансоном, немецкой политической песней и американской песней протеста. От первого, по мысли К. Берндт, она отличается «несравнимой социальной заразительностью» (*Zündwirkung* – зажигательностью), от второго и третьего – проблемно-тематической широтой и, понятно, богатой жанровой вариативностью. Если додумать это сравнение К. Берндт до конца и при этом учесть мнение Высоцкого (конечно, известное ей тогда: «наши авторские песни более абстрактны»¹³¹), то вновь приходишь к тому, от чего она отказалась: авторская песня не жанр, а звучащая поэзия. Она «абстрактна», потому что абстрактна её функция – быть совестью. А в поэзии едва ли есть что-то, чего нельзя

¹³¹ Высоцкий В. С. Четыре четверти пути. – М., 1988. С. 133.

было бы спеть, надо только знать мелодию, и её лучше всех знает автор.

Я позволил себе задержать внимание читателя на первой, теоретической, главе диссертации К. Берндт, потому что проблемы, которые в ней поставлены, на мой взгляд, остаются актуальными, а следовательно, опыт их рассмотрения может кому-нибудь пригодиться. В следующих главах чувствуется желание убедить коллег в ГДР, особенно старших, в том, что сделанное Высоцким может быть предметом филологического рассмотрения, и показать, в каком именно культурно-историческом контексте.

В обширной второй главе (дискурсивно – вся диссертация К. Лебедевой!) – «Советская авторская песня 60-70-х годов – истоки, традиции, литературное развитие и перспективы в 80-е годы» первая из трёх частей («Примыкание авторской песни к устной и песенной традиции в русской и советской лирике», S. 43-60) представляет собой перечень признаков и черт, унаследованных авторской песней от предшественников. В «принципе маскарада» в песнях Высоцкого автор видит (ссылаясь на Н. Крымову¹³²) связь с традицией скоморошества, подробно говорит о традиции романса с его «адресованностью», «диалогичностью», чувствительностью, об особой роли городского «жестокого» романса. Существование в русской поэзии традиции этой особой интимной доверительности, обращённой к слушателю и взыскующей его сочувствия, прослеживается от М. Ломоносова до А. Вертинского. Затем, однако, речь идёт о расцвете и выдающейся «культурно-социальной» роли советской массовой песни (А. Фатьянов, Л. Ошанин), которая – «с её патетикой и коллективным характером» – «открыла двери авторской песне» (S. 60). Последняя, таким образом, надо понимать, восполнила (социальная функция!) недостаток сердечности в обществе, но ещё и по ходу вытеснила с эстрады сатирический куплет¹³³,

¹³² Крымова Н. О поэзии Владимира Высоцкого // Высоцкий В. Избранное. – М., 1988. С. 493.

¹³³ Берндт находит эту гипотезу о «конкуренции» жанров в ст.: Дмитриев Ю. Сатира на эстраде // Лит. газ. 1988. 23 нояб.

который, добавим от себя, к этому времени давно уже так же не был сатирическим, как и массовая песня – сердечной, но автор работы не видит повода (или возможности для себя) подробнее разобратся в этом процессе.

На песенной эстраде ко времени возникновения авторской песни господствовали официально разрешённые муляжи как сердечности, так и сатиры, и К. Берндт, конечно, это понимает, ибо следующий раздел главы у неё назван «Советская авторская песня как альтернативный жанр в общественном контексте "оттепельных лет" и застоя». Раздел начинается с признания Б. Окуджавы, что он «вышел из 1956 года», и содержит характеристику творчества самых известных и значительных представителей авторской песни: А. Галича, Б. Окуджавы, Н. Матвеевой, Ю. Кима, Ю. Визбора (всё-таки!). Здесь мы узнаём, в частности, что первый своим «маленьким человеком» примыкает к реалистической традиции русской классической прозы (S. 66), а поэтика второго романтически дуалистична (S. 71-75). Верно подмечен «культ музыки» в творчестве Б. Окуджавы (S. 78), а в лирике Н. Матвеевой – тоска по дальним странствиям (S. 81). Юлий Ким предстаёт (в согласии с Вл. Новиковым, на которого К. Берндт, естественно, ссылается¹³⁴) «комиком и мудрецом», а его песни – «клоунада и молитва» (S. 82).

Разговор о Ю. Визборе, «выросшем» из «так называемой туристской песни» (в отличие от Окуджавы, «оживившего» городской романс, и от Высоцкого, вышедшего из дворовых и блатных песен), служит автору для перехода к «самодеятельной» песне с её клишированной поэтикой «звёздных вечеров, листопадов в лесу, уходящей в туман лесной тропы, ночной реки» и т. п. Характерны для этой песни точная географическая привязка, введение личных местоимений («нам с тобой»), преобладание во многих песнях местоимения *мы* (S. 85-86). Сколь ни малозначащи в отдельности перечисленные признаки, – собранные вместе, они рельефно обрисовывают лирический характер того массового яв-

¹³⁴ Новиков Вл. Юлий Ким // Рус. речь. 1990. № 3. С. 37.

ления, которое у К. Лебедевой названо «певческим движением» и которое сопровождало историю авторской песни и длится до сих пор, несмотря на её упадок. Тем не менее, и м е н а, выдающиеся на этом общем фоне, – К. Берндт бегло характеризует некоторые из них, – это всё же имена поэтов, разных и по-разному интересных, но расположенных на границе её специального интереса.

Последний раздел второй главы называется «Перспективы (*Ausblicke*). Упадок (*Niedergang*) жанра авторской песни в 80-е годы. О поэтике советских рок-поэтов». Объясняя причины упадка жанра, автор считает важнейшей из них «изменившееся сознание времени» (S. 93), «сегодняшнее восприятие времени (*Zeitempfinden*)» (S. 95). Авторская песня уходит, как верно (в полном согласии и с К. Лебедевой) судит К. Берндт, потому, что легализуется, официализируется. Добавим: и коммерциализируется, превращаясь в не самую прибыльную, насколько можно судить, отрасль эстрады, которая, в свою очередь, быстро становится шоу-бизнесом.

«Настроению прорыва» (*Aufbruchstimmung*) в обществе, продолжает К. Берндт, в 80-е годы больше отвечали средства выразительности рок-групп. Она говорит о группах «АВИА», «Аквариум», «ДДТ», «Бригада С», «Наутилус Помпилиус», «Кино», «Машина времени» и об Александре Башлачёве. При этом она выделяет в общем потоке «три тесно переплетённые тенденции»: во-первых, «прямой социальный протест»; во-вторых, «попытки подключиться (*Anknüpfungsversuche*) к парадоксальной поэтике обэриутов»¹³⁵; в-третьих, «интересным стилевым направлением в советском роке» ей представляется иронико-пародийное следование традиции «агитационной речёвки» (группа «АВИА») (S. 95-98). У Башлачёва отмечена «особая плотность (*Dichte*) художественного слова», «за конкретными образами скрывается целая

¹³⁵ «Хотя, например, Гребенщиков не желает иметь ничего общего с этой поэтикой бессмыслицы и утверждает, что тем, кто не понимает его своенравных (*eigenwillig*) и абстрактных текстов, просто не повезло, его часто немотивированные, субъективистские образы очень неожиданны, трудны для понимания (*schwer zu entschlüsseln*) и именно потому притягательны (*reizvoll*)» (S. 97).

жизненная философия», «многие песни Башлачёва допускают сравнение с песнями Высоцкого», но, — цитирует К. Берндт, — «воздух, которым дышал Башлачёв, был уже воздухом другого, нового замеса»¹³⁶ (S. 101-102).

С тем и совершается переход «К особенностям проблематики и поэтики авторской песни Владимира Высоцкого», то есть к третьей главе, выдерживающей, вслед предыдущим и введению, композиционный принцип трёхчастности. Короткая первая часть «Биографическое» носит характер ритуальный и ознакомительный. Вторая — «Генезис песенного творчества Высоцкого. Ранние песни» — концептуальна. Здесь «предпринимается попытка объяснить происхождение Высоцкого из блатной песни». «Ключевым пунктом этого исследования» становится вопрос, можно ли считать ранние песни Высоцкого действительно блатными (S. 107).

Прочитанный сегодня, этот раздел не много добавляет к прошедшей тогда дискуссии¹³⁷ и к тому, что сказано по этому поводу позже в ряде концептуальных монографий, например, А. Кулагина¹³⁸. К. Берндт, конечно, далека от развитого в этой книге представления об эволюции поэта, она говорит лишь о «раннем» творчестве, связанном с блатной песней, и о «зрелом», хотя и не разрывает их. Но именно потому разделы этой главы нацелены на теоретические аспекты проблематики, не теряющие актуальности. В вопросе о том, настоящие ли это блатные песни, стилизации или пародии, она оспаривает мнение, принадлежащее одному из ведущих специалистов по пародии («Говорить о чистых пародиях, как это делает, например, Новиков¹³⁹, я считаю неправомерным». — S. 113), но склонна (там же) согласиться с наблюдением Н. Г. Шафера над пародийностью, возникающей порой в

¹³⁶ Барановская Н., Гаврилов А. Об Александре Башлачёве // Аврора. — Л., 1989. № 2. С. 128.

¹³⁷ Ср., напр., постановку вопроса в цитируемой К. Берндт ст.: Шафер Н. О так называемых «блатных песнях» Владимира Высоцкого // Муз. жизнь. 1989. №20 (окт.). С. 11-14; № 21 (нояб.). С. 25-27.

¹³⁸ Кулагин А. Поэзия Высоцкого: Твор. эволюция. М., 1997. Гл. 1.

¹³⁹ Новиков Вл. Живой // Октябрь. 1988. № 1. С. 188-196.

позднейших исполнениях этих песен¹⁴⁰. С другой стороны, она не соглашается с определениями этих песен как стилизаций и подражаний, «которые употребляются некоторыми литературоведами»¹⁴¹. Для неё важен момент двустороннего обогащения: Высоцкий обогащает блатную песню множеством проблемно-тематических нюансов социально-бытового, психологического и социально-политического свойства и, в свою очередь, воспринимает из неё «многие элементы своей позднейшей поэтики». К. Берндт говорит о «трансформации» блатной песни, «конструктивный принцип» которой («мятежный лирический герой»¹⁴², экстремальные ситуации и т. п.) становится во многом определяющим для всего творчества Высоцкого. Все эти размышления вполне правомочны и по большей части не вызывают возражений. Но самый момент отношений литературного творчества с фольклорным жанром, кстати, не определённым у автора, остается, на мой взгляд, как-то затушёван.

В завершающем третью главу, а с нею и всю работу, разделе «Зрелое творчество Владимира Высоцкого» ощутил отпечаток некоторой растерянности: столь тщательно подготовленное и введённое исследование жанра на примере его ярчайшего представителя местами превращается в перечисление тем, не лишённое отдельных точных наблюдений над стилем и поэтикой. Создаётся впечатление, что своеобразие жанра авторской песни у Высоцкого состоит именно в многообразии «жанровых вариаций», главным различительным признаком которых оказывается всё же — тематический. За редкими исключе-

¹⁴⁰ Шафер Н. Указ. соч. С. 14.

¹⁴¹ Позволю себе восполнить отсутствующую у автора ссылку: в апреле 1990 года эта тема могла затрагиваться в разговорах на кухне А. В. Скобелева в дни организованных им в Воронежском университете вторых филологических чтений «Поэзия и правда Владимира Высоцкого», в которых (чтениях и разговорах) К. Берндт участвовала. Она заканчивала работу над диссертацией, мы — над книгой, вышедшей в следующем году и представляющей эту точку зрения. См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: мир и слово. — Воронеж, 1991. С. 90 и далее.

¹⁴² К. Берндт, на мой взгляд, некорректно употребляет этот термин, замещая им, иногда в точности, *ролевого героя* (см.: S. 28, 114).

ниями, когда К. Берндт противопоставляет монологические (не очень удачно относя к ним «Милицейский протокол», – скорее, полудиалог¹⁴³) и диалогические песни или выделяет в качестве жанровой вариации «форму письма в песне» (S. 125-126), этот принцип главенствует. Автор стремится выстроить номинации в соответствии со своей концепцией творческой эволюции поэта, как сказано в «Тезисах» к работе, «от его специфической трансформации блатной песни к глубоко (*zutiefst*) философским и трагическим песням зрелого творчества» (Thesen, s. 6). И всё же, когда речь идёт уже о зрелом творчестве, мы, читатели, то и дело остаёмся всё при том же жанровом делении, введённом чуть ли не самим Высоцким: спортивный цикл, сказочный цикл, автобиографический, к которому спорно причислено «Посещение музы, или Песенка плагиатора» (?) и – бесспорно – «Певец у микрофона». Последняя песня, однако, при всей бесспорной автобиографичности, ею не только не исчерпывается, но и, отталкиваясь от неё, относится одновременно к «философской жанровой вариации», лишённой, по мнению автора диссертации, «игрового элемента» (S. 136). Если бы всё было так просто! К. Берндт совершенно справедливо склонна отнести к «философской вариации» многие песни «морского цикла» и «горной тематики». Принципы различения – тематический, идейный, структурно-композиционный, – таким образом, перехлёстываются, играют, стирают искомые автором диссертации границы. Военные песни и песни об исторических судьбах России тоже оказываются «внутри» философских, а философские *п е р е т е к а ю т* в аллегорические, и «игровой элемент» вовсе не противоречит философичности, и т. д., и т. п. Таков Высоцкий, и такими неизбежно были первые попытки его структурировать. Автору этих строк тоже хорошо памятно это обескураживающее «сопротивление материала», и он отнюдь не склонен бросить камень в коллегу.

Каковы же выводы? Они уместаются на двух страницах (S. 144-145) и преломляют проблему... исключительно методически (наверное, так было надо): в них говорится о важности использова-

¹⁴³ См., напр.: «Так отпустите – вам же легче будет <...> // Не запирайте, люди...» и т. п.

ния советской авторской песни в целях изучения иностранного (то есть русского) языка и жизни в СССР (страноведение). Потому что авторская песня, во-первых, предлагает непревзойдённое разнообразие языковых средств различной степени трудности («от простой "Голубой шарик" до сложной "Купола"»). Во-вторых, демонстрирует многообразие смысловых оттенков слова в поэзии и вообще в языке. В-третьих, синтетичность жанра позволяет усваивать языковую интонацию под музыку и самостоятельно. Наконец, в ней даны модели речевых ситуаций: «в различных монологических, диалогических, ролевых песнях мы имеем выдающиеся образцы *языка в действии* (*Sprache in Aktion*), и здесь нет ничего из "сухого" словаря, всё взято из самой жизни» (S. 145). Выделенные (мною — С. III.) слова, на мой взгляд, гораздо точнее подводят к проблеме жанро-родовой природы авторской песни, чем сравнение её с собственно песенными жанрами. И К. Берндт в диссертации порой весьма близка к тому, чтобы понять объект изучения как, скажем, *родовой подвид* поэзии, граничащий с музыкой. Но, видимо, само это действие (в том числе и в драматическом смысле) словом или слово как поведение (в том числе и артистическое), ещё незадолго до того сталкивавшееся и у нас, и в ГДР с официальным предосуждением, пока не могло быть там реабилитировано безоговорочно, хотя уже принималось в качестве методического пособия.

3.

Работа Хайнриха Пфандля «**Текстовые отношения в поэзии Владимира Высоцкого**», — а именно к ней мы теперь переходим, — написана человеком, свободным от «внутреннего цензора». С важными отрывками этой работы, позволяющими представить концепцию автора, мы уже имели возможность познакомиться¹⁴⁴. Собственно текст диссертации — четырестранич-

¹⁴⁴ Пфандль Х. Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Вып. I. — М., 1997. С. 224-250. См. также рецензии: Новиков Вл. Коллеги: Заметки о зарубеж. русистике // Вопросы литературы. 1995. Вып. III (май — июнь). С. 340-343; Зоркая Н. // Новое лит. обозрение. 1995. Вып. 15. С. 400-403.

ный том. Кроме него, как явствует из «Предварительного замечания», есть неопубликованный, но предоставляемый автором по заказу второй том, содержащий «написанный по-русски регистр текстов Высоцкого, с датировкой, библио- и фонографическими данными и данными об истории создания произведений» (S. I). Это, без сомнения, и было базой для исследования, направление которого сформулировано, тем не менее, и специально, и достаточно узко: его объектом являются «многообразные отношения, в которые поэтическое наследие русского шансонье Владимира Высоцкого входит с другими текстами» (S. 1). Этому посвящена основная (вторая) глава диссертации, введение к которой содержит даже раздел под названием «Ограничение темы исследования».

Но читателю Х. Пфандля Высоцкий, естественно, должен был быть представлен обстоятельно и подробно, что и происходит во вводной главе «Художник Владимир Высоцкий» (S. 1-79). Она выполняет, однако, не просто ознакомительную функцию, а представляет собой, на мой взгляд, одно из первых и следован и й биографии поэта. Х.Пфандль ставит вопрос об источниках для биографии и тщательно обзорекает все известные ему к 1990 году публикации в нашей стране и за рубежом, сравнивает их, обнаруживает противоречия, изумляется росту числа «друзей»-мемуаристов. Эта часть (S. 1-4) интересна, кроме прочего, тем, что вводит в оборот неизвестные у нас тогда (да и сейчас, наверное, не широко), зарубежные материалы¹⁴⁵. Одним из биографических источников для Х. Пфандля является поэзия Высоцкого. Да и жизненный путь поэта интересен автору прежде всего как «становление Высоцкого» (разд. 1.1. *Der Werdegang Vysockijs*, S. 1-33), в процессе которого и смерть оказывается очеред-

¹⁴⁵ Напр.: *Леонидов П.* Переулок лебяжий. – Нью-Йорк: Рус. книгоиздат. «Нью-Йорк», 1983; *Леонидов П.* Владимир Высоцкий и другие. Кн. первая: Средство от себя. – Там же, 1983; *Lioubimov Y.* Le feu sacré: Souvenirs d'une vie de théâtre. – Paris: Fayard, 1985. (Одна из книг переиздана в России: *Леонидов П.* Владимир Высоцкий и другие: Средство от себя. – Красноярск, 1992. — *Ред.*)

ной сменой «фаз»¹⁴⁶. Всего же в жизни Высоцкого, по Х. Пфандлю, пять «фаз»: время до поступления в Театр на Таганке (1938 – сентябрь 1964); первое время в Театре на Таганке (сентябрь 1964 – апрель 1966); «прорыв (*Durchbruch*) в кино, театре и песне» (май 1966 – середина 1973); «от первой заграничной поездки до первого большого успеха во Франции» (середина 1973 – конец 1977) и последние годы (1978-1980).

Биографические события и обстоятельства автор стремится представлять в связи с особенностями поэзии Высоцкого. Биография здесь для того и нужна, чтобы, как в воспитательном романе, создать в итоге героя. Но непредвзятого наблюдателя на этом пути поджидают странности, то непонятные ему, то трудно-объяснимые читателю.

Так, детским восприятием недавней войны и «милитаристским» влиянием отца и дяди автор объясняет себе и своим читателям «магическую притягательную силу войны» и зависть к воевавшим старшим в стихах Высоцкого, особенно в 60-е годы. Если первую особенность ещё можно понять, то вторая – «диаметрально противоположна и потому непонятна сознанию соответствующего поколения в Германии и Австрии» (S. 7). Х. Пфандль, конечно, не считает эти черты сознания Высоцкого сугубо индивидуальными, он напоминает в этой связи о ставшем крылатым в Германии выражении «милость позднего рождения» – о какой «зависти» могла бы идти речь?! Это недоумение прорывается, по крайней мере, ещё раз – в эссе, посвящённом знаменитой анкете, где Высоцкий любимой песней назвал «Священную войну» – «советскую песню военной пропаганды» (*das sowjetische Kriegspropagandalied*. S. 17). Так вновь выходит на поверхность и не понимается та самая противоречивость и тот трагизм отношений исторического советского человека с официальной культурой, о которых упомянула в своей книге К. Лебедева. Это-то хоть мы себе, да и Х.Пфандлю можем попытаться объяс-

¹⁴⁶ «Редко смерть поэта настолько меняла взгляд на его творчество, как это было в случае с Высоцким» (S. 33).

нить, но... Степень возможного взаимонепонимания всё же трудно переоценить. Автору приходится, например, не только подробно раскрыть перед читателем процедуру оформления разрешения на поездку за рубеж (S. 20), но и для вящей наглядности привести ксерокопию характеристики Высоцкого на официальном бланке театра, где половина слов и их сочетаний ничего не говорит современному западному сознанию: «Дирекция, партийная организация и местный комитет театра рекомендуют В. С. Высоцкого для поездки во Францию к жене на срок...»(S. 35) – ну не бред ли?

Но вернёмся к характеристике «фаз» становления Высоцкого. К восемнадцати годам он «располагал развитой личностью и необходимой пробивной способностью, чтобы оборвать чуждое его художническому существу техническое обучение и последовать за своим призванием» (S. 8). Во второй «фазе» – тут Х. Пфандль согласен с Н. Крымовой – театр родил поэта¹⁴⁷ (S. 11). Третья – «количественно и качественно самый плодоносный период творчества» (S. 15) и даже – «ядро (*Kernstück*) творческого пути» (S. 16). Именно на этот период приходится упомянутая анкета, в которой «схвачено сиюминутное настроение *только что достигшего определённой славы художника*, который к тому же наверняка *ещё не предполагает*, что эти данные однажды будут привлечены к его биографии» (S. 19). Четвёртая «фаза» – время шедевров, всестороннего смыслового и образного обогащения (расширения, углубления) поэзии и время, когда в ней, а значит – в сознании поэта, всё отчётливее звучит предчувствие смерти, которому Х. Пфандль посвящает специальный экскурс (S. 24-27). В обрисовке последнего периода жизни у него, пожалуй, так и осталось до конца не проясненным противоречие между образом «идола № 1» (S. 30), поспевающего с концертами в бесконечное количество городов внутри страны и за границей, одерживающего триумф за триумфом, и – «психически и физически сломленным человеком» (S. 31). Подробно, сухо и доказательно автор говорит о роли наркотиков в жизни

¹⁴⁷ Крымова Н. О Высоцком // Аврора. Л., 1981. № 8. С. 112.

Высоцкого. В целом повествование о жизни и смерти поэта оставляет все-таки впечатление заметной авторской потрясённости и стремления передать её читателю.

За жизнеописанием следует рассмотрение отклика, вызванного жизнью. Раздел называется «Эхо», и в качестве эпиграфа ему предпослан стих «Пророков нет в отчестве своём». Это тоже своеобразная проекция «становления Высоцкого» – теперь как бы извне воспринятого и отражённого, – того, каким он видится на рубеже последнего десятилетия века. Х. Пфандль скрупулезно структурирует имеющийся в его распоряжении материал, особое внимание уделяя прижизненным откликам как «в отчестве своём», так и «в других». Этот обзор может служить, пусть и постфактум, своеобразным камертоном, которым поверяются тогдашние споры, отзывающиеся и сегодня в суждениях о Высоцком, в явных и скрытых заявках на разного рода приоритеты и т.д. Критерий – независимость и объективность «постороннего» автора. Здесь, говоря вообще, не правы те, «кто меня обидел или предал», и правы те, кто пытался поддержать. Последних, особенно «в отчестве своём», немного, и автор старается эти публикации хотя бы назвать, если они ему недоступны. О доступных же говорит подробно и уважительно. Рядом с внимательным изложением статьи Н. Крымовой¹⁴⁸, на которую «при жизни Высоцкого едва обратили внимание» (S. 44) и за которой последовало время тотального замалчивания Высоцкого как «автора-певца», – упоминание об «одной статье» в газете на Дальнем Востоке, известной автору лишь по библиографиям¹⁴⁹, и сообщение о заметке «студента Воронежского университета в местной университетской газете»¹⁵⁰: студент «требовал скорейшей публикации тома стихотворений барда» (S. 45).

¹⁴⁸ Крымова Н. «Я путешествую и возвращаюсь...» // Совет. эстрада и цирк. 1968. № 1. С. 6-8.

¹⁴⁹ Шмаков Ю. Звучащий нерв струны // Молодой дальневосточник. Хабаровск, 1974. 17 февр. Цит. по: Томенчук Л. Краткая библиография // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж, 1980. С. 179.

¹⁵⁰ Скобелев А. Три пластинки Владимира Высоцкого // Воронежский университет. 1975. 21 янв.

Отклик, вызванный Высоцким как театральным и киноактером, был гораздо «живее и позитивнее», замечает Х. Пфандль и дает обзор статей К. Щербакова, А. Аникста, Н. Крымовой, И. Рубановой¹⁵¹, усматривая в некоторых вместе с филологической банальностью стремление говорить об актёре в ущерб поэту: «Никому не придёт в голову назвать Высоцкого композитором или поэтом»¹⁵² – мнение, произведшее на автора «странное» (*befremdend*) впечатление (S. 46). И всё же «иронии истории было угодно», чтобы первые значительные воспоминания ближайших товарищей о совместной с Высоцким работе появились лишь непосредственно перед его смертью: это абзацы, посвящённые ему в книге Аллы Демидовой «Вторая реальность» и в эссе Вениамина Смехова «Мои товарищи – артисты»¹⁵³.

Х. Пфандль попытался, и тоже, наверное, впервые, осмыслить прижизненный образ Высоцкого в художественной литературе. Но в этом разделе оказалось всего два названия¹⁵⁴, которые плохо взаимосоотносятся (обладатель говорящей фамилии Босоцкий, о котором с заданным смыслом идет спор в поезде, и – «златоустый блатарь», мессия своего времени) и не дают основания для каких-либо построений. Другие случаи литературного обращения к фигуре Высоцкого при его жизни автору, по его признанию (S. 51), были неизвестны, и некому было, видимо, указать ему хотя бы на роман Стругацких «Гадкие лебеди», что было бы небезынтересно как раз в важном для него транстекстуальном аспекте.

¹⁵¹ Щербаков К. «Гамлет»: Трагедия Шекспира на сцене театра на Таганке // Комсом. правда. 1971. 26 дек.; Аникст А. Трагедия: гармония, контрасты // Лит. газ. 1972. 12 янв.; Крымова Н. В кино и «дома» // Совет. экран. 1974. № 14. С. 6-8; Рубанова И. Владимир Высоцкий // Актёры советского кино: Сб. Вып. 11. – М., 1975. С. 90-105; её же буклет: Владимир Высоцкий. – М., 1977.

¹⁵² Борк М. Владимир Высоцкий // Театр. 1977. № 1. С. 47-53. Обратный перевод мой. – С. III.

¹⁵³ Демидова А. Вторая реальность. – М.: Искусство, 1980; Смехов В. Мои товарищи – артисты // Аврора. Л., 1980. № 5.

¹⁵⁴ Смирнов О. Скорый до Баку. Повесть. – М., 1971. (Б-ка «Огонёк»; № 10), о Высоцком: С. 32-33; Вознесенский А. Реквием оптимистический // Вознесенский А. Дубовый лист виолончельный: Избр. стихотворения и поэмы. – М., 1975. С. 209-211.

Из обзора зарубежного «прижизненного эха» можно узнать, что и там не всем и не сразу «пришло в голову назвать Высоцкого поэтом». Так, в предисловии к изданной в 1972 году итальянским (с русскими корнями) славистом Пьетро Цветеремичем антологии «русских песен протеста» на итальянском языке¹⁵⁵ Высоцкий назван, по словам Х. Пфандля, «наименее литературным и наименее интеллектуальным бардом» (S. 56). Основанием к тому, правда, служат самые ранние песни и приписываемая ему, – распространённое тогда заблуждение, – песня Ю. Визбора про технолога Петухова. Вообще же в семидесятые годы, очевидно, был привычен прежде всего литературно-социологический интерес к авторской песне. Примечательно, однако, что уже в те годы «будущий ведущий западный специалист по вопросам советской авторской песни» Джеральд С. Смит, известный теперь и у нас¹⁵⁶, «видел в блатных песнях Высоцкого стилизации и соотносил выраженную в них позицию с этикой голливудских фильмов-вестернов; в этой песенной культуре речь идёт не столько о протесте, сколько об альтернативной, противостоящей официальным ценностям этике»¹⁵⁷ (S. 56).

Довольно подробно Х. Пфандль прослеживает вхождение авторской песни в работы по истории литературы, написанные эмигрантами Ю. Мальцевым и Г. Свирским¹⁵⁸. И здесь отмечает-ся то же «недостаточное знание объекта исследования» (S. 57) и

¹⁵⁵ Canzone russe di protesta. – Milano: Garzanti, 1972 (Предисловие – с. 7-24, песни Высоцкого – с. 123-149).

¹⁵⁶ Дж. С. Смит — участник и руководитель одной из секций Международной конференции «Владимир Высоцкий и русская культура 1960-1970-х годов» в ГКЦМ В.С. Высоцкого 8-12 апреля 1998 г. См.: Мир Высоцкого: Вып. III. Т. 1. – М., 1999. С. 13, 15.

¹⁵⁷ Х. Пфандль ссылается на работу: *Smith G. S. Modern Russian Underground Songs: An Introductory Survey* // *Journal of Russian Studies*. 1974. №28. P. 3-12, называя эту статью «первым введением в сущность шансона», в отличие от исследований с социологическим уклоном. Вообще же, судя по всему, как фундаментальные заслуживают внимания работы того же автора: *The Metrical Repertoire of Russian Guitar Poetry* // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1984. XXX. P. 131-150; *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet «Mass Song»*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1984.

¹⁵⁸ Мальцев Ю. Вольная русская литература: 1955-1975. – Frankfurt/Main: Посев, 1976. С. 302-325 (перепечатано в изд.: Мир Высоцкого: Вып. III. Т. 1. С. 296-310); Свирский Г. На лобном месте: Лит. нравств. сопротивления (1946-1976 гг.). – Лондон: Новая литературная библиотека, 1979. Гл. «Магнитофонная революция» на с. 463-498. (Тоже [перераб.]: М., 1998).

смещение со временем акцентов в его рассмотрении от политико-публицистических к литературоведческим. Эмигрантский отклик на поэзию Высоцкого был, естественно, активнее, свободнее и органичнее¹⁵⁹, чем внутри страны. Но в целом интерес к нему на западе оставался слабым (S. 62), было мало интервью, фильмов, радиопередач.

Бросая взгляд на высококоведение после 1980 года, Х. Пфандль замечает, что оно достойно специальной монографии. «Отдельные попытки приблизиться к творчеству Высоцкого с научными методами» обнаруживаются в середине 80-х годов. «Стартовым выстрелом к этому была отличная монография» Дж. Смита. Первые диссертации, по мнению автора, почти (упомянутая выше Д. Босс) и совсем (В. Комарова¹⁶⁰) не привнесли новых аспектов в исследование авторской песни (S. 64-65). «Советское литературоведение проявило интерес к творчеству Высоцкого со значительным опозданием», – продолжает он здесь же, не снисходя до извинительных оговорок. «Первой вершиной научного обращения с Высоцким» назван известный Воронежский сборник с материалами конференции, состоявшейся в феврале 1988 года¹⁶¹. Февральская же того же года конференция в ЦДЛ, в которой принимал участие автор диссертации, по его мнению, за некоторыми исключениями (Ю. Шатин, С. Чупринин, Г. Розенберг, Вл. Новиков), осталась ниже ожидавшегося уровня. Первые ставшие известными автору монографии перечисляются и коротко характеризуются¹⁶². В книге С. Бирюковой он отмечает предложенную ею классификацию бардов, в монографии А. Скобеле-

¹⁵⁹ Автор реферирует статьи, эссе, рецензии Р. Полчанинова, П. Вайля и Л. Гениса, М. Моргулиса, появлявшиеся в эмигрантской прессе.

¹⁶⁰ Комаров В. «Ждёт [Так в ссылке Х. Пфандля. — С. Ш.] нас память и мучает совесть»: Дисс. – Pécs, 1986. Машинопись, неопубл.

¹⁶¹ В. С. Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж, 1990.

¹⁶² Бирюкова С. Спасите наши души. Тамбов, 1990; Скобелев А. В.. Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: мир и слово; Новиков Вл. И. В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991.

ва и С. Шаулова¹⁶³ особенно выделяет главу о ранних песнях, а «блестяще (*brillant*) написанная книга» Вл. Новикова – «до сих пор самая интересная работа о песнях Высоцкого» (S. 65-66).

В ряду мнений о Высоцком Х. Пфандль учитывает и мнения самого Высоцкого, но именно в ряду, потому что, по убеждению автора, подкреплённому цитатой из книги М. Крепса, «посылка "автору надо верить" нуждается в ревизии, потому что автор в отношении к своему произведению такое же кривое зеркало, как и читатель»¹⁶⁴ (S. 67). Тем более, что в высказываниях Высоцкого обнаруживаются противоречия: в одном случае речь идёт о примате ритма перед текстом, в другом, наоборот, есть и текст, и даже мелодия, а ритм не устоялся; вариативность своих песенных текстов поэт склонен был объяснять особенностями жанра, в котором важно сиюминутное настроение автора-исполнителя и его публики. В то же время текстолог А. Крылов, изучив позднее многочисленные записи, увидел в вариативности целенаправленный процесс создания «более или менее устойчивого варианта»¹⁶⁵ (S. 68-70).

Впрочем, это могут быть такие противоречия, где тезис и антитезис взаимодополнительны¹⁶⁶. Для Х. Пфандля важно, что Высоцкий постоянно подчёркивает дистанцию с бытующей эстрадной песней, в отличие от которой его искусство реализует себя в контакте с публикой, да в таком, где хотя бы частично сохранена атмосфера ранних 60-х на «Большом Каретном», этиче-

¹⁶³ Истины ради я должен, хоть и с досадным опозданием, поправить уважаемого коллегу, представившего этих двух авторов, видимо, по слухам: студентом, живя, к тому же, не в Воронеже, С. М. Шаулов, в отличие от А. В. Скобелева, не публиковал статей о Высоцком. Работать вместе они решили в 1980 году, их первая совместная статья пролежала в «Литературной Грузии» пять лет до начала «гласности» (1986. № 4) и была, кажется, практически не замечена.

¹⁶⁴ Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. – Анн Арбор: Ардис, 1984. С. 257-258. (Обратный перевод мой. — С. III.)

¹⁶⁵ Крылов А. К вопросу о текстологии произведений В.С.Высоцкого // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. С. 171-172.

¹⁶⁶ В частности, такой процесс выработки художественного качества на встречах с публикой хорошо известен из истории театра (комедия дель арте, театр масок). Такова одна из сторон становления, например, художественной системы Мольера. Сопоставим и характер критики, вызываемой такими явлениями: упрёки в потакании дурному вкусу и т. п. (ср., напр., Н. Буало о Мольере).

ски заряженная «дружественностью», «доверительностью», «раскованностью», «свободой» и т. п. Именно в этой связи у автора и возникает термин *жанр* и связанные с ним вопросы. Главный из них: «продолжает ли Высоцкий в начале 60-х годов традицию письменной литературы или примыкает к устной, то есть фольклорной традиции? Как изменяется в продолжение его творчества жанр, воплощаемый в том числе и им?» (S. 71).

Говоря о многовековом соседстве в литературе устной и письменной традиций¹⁶⁷, автор обращает внимание на то, что, начиная с XIX века, фольклор в России охватывает широкие общественные слои и усиливает влияние на традиционную литературу, особенно заметное со стороны «жестокоего» романса и цыганского романса. В начале XX века, по Х. Пфандлю, Михаил Кузмин и Николай Агнивцев первыми на русской почве явили новый тип авторов-композиторов-исполнителей, синтетически соединяющих литературные и фольклорные элементы. Затем в этой связи упоминаются Александр Вертинский и Леонид Утёсов (S. 72-73).

Три фольклорных источника исследователь считает важными для социокультурного генезиса авторской песни: туристскую песню, блатную песню и анекдот. На важность последнего ему указал Лев Копелев (S. 74). Но важна и ситуация, которую создаёт монополия государства на культуру и, в частности, «огосударствление» «литературной песни», потому что «во времена ослабленной или подавленной письменности устная литература способна вновь перенимать главную роль в литературной культуре народа или, по меньшей мере, развиваться равноправно рядом с письменной литературой», – цитирует он С. Хафнера¹⁶⁸ и замечает, что это положение полностью подходит к годам «оттепели» и «брежневской эры».

¹⁶⁷ О диахронном и синхронном взаимодействии литературы и фольклора Х. Пфандль рекомендует смотреть; *Hafner S. Usmena i pismena tradicija u literaturama Gradišćanskih Hrvata i Koruških Slovenaca // Narodna umjetnost. 1979. № 16.*

¹⁶⁸ Там же. С. 23.

«Первым эту роль перенял Булат Окуджава <...> Но Окуджава пришёл от литературы, он перед тем уже несколько лет писал стихи и прозу. Скоро к Окуджаве присоединились учителя Юрий Визбор и Юлий Ким, преуспевающий драматург Александр Галич и, наконец, актёр Владимир Высоцкий» (S. 74-75). То есть образовавшийся вакуум стремится заполниться со всех сторон, но главную всё же оппозицию составляют письменная литература и фольклор: Окуджава – первое, а Визбор и Ким – второе. О Галиче тоже можно сказать «пришёл от литературы» или – «от театра», а вот «Высоцкий [не сразу ещё и актер. – С.Ш.] пришёл от студенческих вечеров с их туристскими песнями, <...> от московских задворков, где слышались анекдоты и блатные песни», и «коммуникативная ситуация» его раннего творчества «соответствует такой же в фольклоре: Высоцкий стоит в традиции, создаваемой простым народом» (S. 75).

Противопоставление устного и письменного истоков авторской песни представляется мне ошибочным: подвела (в который раз!) сомнительная категория «простой народ». Не будучи синонимом (всё же!) понятия «блатной», она не обозначает и некую принципиально внелитературную среду, особенно в стране, где только официально зарегистрированы и приняты в писательский профсоюз десять тысяч человек. А если прибавить число поданных и отвергнутых заявлений? А с теми, кто и не думал вступать и пишет и печатается «просто так»? А с теми, кто – «для себя»? Мы – самый пишущий простой народ в мире. Дело, на мой взгляд, в том, что в эпоху «подавленной письменности» эта псевдофольклорная «коммуникативная ситуация» была обнаружена и использована именно литераторами (к ним, конечно, должен быть отнесён и ещё один предшественник Высоцкого – М. Анчаров¹⁶⁹), и потянулись к этой ситуации вслед за ними начинающие литераторы же – те,

¹⁶⁹ См., напр., третий раздел в гл. 3 книги К. Лебедевой или: Соколова И. А. Вначале был Анчаров...: О поэтическом творчестве Михаила Анчарова и его вкладе в развитие жанра авторской песни // Мир Высоцкого: Вып. II. – М., 1998. С. 354-375.

кому жанровая природа этого явления была, что называется, по
нутру¹⁷⁰. Потому что она позволяла в ф о р м е песни напрямую
обратить с в о ё (а в т о р с к о е !) слово к слуху современников.
(Вот ещё почему «блатные» песни Высоцкого, хотел он того или
нет, изначально – все же стилизации, ф о л ь к л о р н а я ш к о л а
быстро растущего поэта.) В отсутствие активного официального
противодействия, категорического запрета («оттепель»!) в какой-
то момент эта ситуация из приватной выросла в публичную и да-
же стала сферой п р о ф е с с и о н а л ь н о й д е я т е л ь н о с т и ,
не подпадавшей, однако, под юрисдикцию какого-нибудь творче-
ского союза. И Х. Пфандль прав безусловно, обращая внимание тут
же на признаки литературности в творчестве Высоцкого: «индиви-
дуальный, осознанный творческий процесс», специфический под-
бор публики («совсем не "народ"», – замечает автор), наконец,
«тесная связь песни Высоцкого с его личностью», буквально табуи-
рующая поначалу их исполнение вне его голоса (S. 76-78).

Обзор текстологических вопросов, связанных с источниками
и изданиями, завершает главу о художнике Высоцком. Исходным
пунктом в сборе материала для диссертации автору послужила
личная коллекция кассет с концертными и студийными записями
общей продолжительностью звучания тогда около 110 часов и
около 120 страниц фотокопий рукописей. Здесь же Х. Пфандль
изложил всё, что было ему тогда известно о судьбе рукописного
архива Высоцкого, и проанализировал известные ему издания,
среди которых во всех смыслах предпочтительными выглядят те,
в составлении которых участвовал или которые составлял Анд-
рей Крылов, названный «самым компетентным знатоком насле-
дия Высоцкого» (S. 87). Исследователь вновь возвращается к его
текстологическим принципам, отмечая в их концептуальности
выгодное отличие от позиции оппонентов (Н. Крымовой, В. Аб-

¹⁷⁰ Ср. с недавно высказанным мнением «из первых рук»: «Первая плеяда авторской
песни — Галич, Окуджава, Матвеева, Ким, Высоцкий, Визбор — была литературным явле-
нием» (*Городницкий А.* Мы стремительно становимся обломками истории // *Вечерняя Уфа.*
2000. 2 февр.).

дулова, Г. Антимония), чья работа с рукописями «позволяет сделать вывод об отсутствии ясных установок (*Richtlinien*)»¹⁷¹ (S. 88). Тем не менее, Х. Пфандль вынужден констатировать «определённую неуверенность (*Unsicherheit*) в установлении текстов», сопровождающую работу с ними, в том числе и в вопросах заголовков, посвящений, отсутствующих датировок и т. д. (S. 89).

Всё это чрезвычайно важно как раз для исследования внутри- и межтекстовых связей, чему и посвящена в главной своей части диссертация. Собственно, с этой части она и начинается, ею, по сути, и исчерпывается. Вводная глава самодостаточна как сочинение, представляющее немецкоязычному читателю необычный и яркий объект славистики и степень его (не)изученности. Вторая же глава потребовала отдельного теоретического и историко-литературоведческого введения и постановки задач. О них дают представление уже заголовки подразделов: «Бахтин», «Кристева», «Барт», «Деррида» и, наконец, «Практическая модель: Женетт». Именно эти разделы, вместе с несколькими другими отрывками из работы Х. Пфандля, были представлены читателю в первом выпуске альманаха «Мир Высоцкого». Специалисту этот перечень скажет обо всём¹⁷². Тем же, кто далёк от этой проблематики, можно порекомендовать и статью И. И. Ильина «Интертекстуальность» в справочнике «Современное зарубежное литературоведение»¹⁷³. В ней представлен практически тот же материал, что и у Х. Пфандля: развитие идей М. М. Бахтина о «чужом слове» и диалогической природе художественного высказывания до представления об универсальной интертекстуальности или, можно сказать, — транстекстуальном универсуме, в котором любой вновь появляющийся текст есть

¹⁷¹ Речь идёт, с одной стороны, об изданиях: Четыре четверти пути (1988), Я куплет допою... (1988), Поэзия и проза (1989), Свой остров (1990), Сочинения: В 2 т. (1990), — и с другой: Я, конечно, вернусь (1988), Избранное (1988).

¹⁷² Публикация сохраняет богатый авторский аппарат отсылок, что избавляет нас от необходимости повторять их.

¹⁷³ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины: Энцикл. справ. — М: Интрада — ИНИОН, 1996. С. 215-221. См. библиографию относящихся к этой проблематике работ — там же, на с. 294-303.

сочетание (произведе^ни^е!) уже наличествующих. Термин *текст* при этом понимается очень широко: кочующие и репродуцируемые в сфере универсума смыслы не признают границ, разделяющих знаковые системы. «Для Дерриды весь мир есть текст, и вне этого текста-универсума ничего не может быть» (S. 97). Соответственно, автор всегда – лишь «репродуктор», через который выговаривается «бесконечный текст» (Р. Барт). А читатель – носитель восприятия, целиком сформированного в его сфере. Весь процесс коммуникации, таким образом, деперсонализируется и предстает как самопроизвольное развитие, длящийся диалог внутри «бесконечного текста».

Эта филологическая философия внутренне вполне сбалансирована, увлекательна и – самодостаточна, ей не хочется возражать, а лишь в качестве диалогического же довеска к ней напомнить о внутренней диалогичности авторского сознания, вольного поступать как ему заблагорассудится с «беглыми гласными» (вспомним рассказ В. Золотухина про «полок») и о существующих, по крайней мере в последние триста-четыре^{ста} лет, хоть и не изолированных друг от друга, но вполне самоидентичных национально-культурных универсальных текстах. Ведь дело в том, что эта теория и сама обладает свойствами своего объекта: исследования в её русле (а именно к таким относится диссертация Х. Пфандля) как бы и не должны принести ничего нового, а призваны лишь подтвердить её. В этом смысле она выглядит вполне завершенной и не предполагающей развития: она закончилась аксиомой, с которой начинает её обзор автор диссертации: «тексты наряду с внеязыковой реальностью отражают и другие, уже существующие, тексты» (S. 91). Дальше составляется типологическая парадигма возможных транстекстуальных отношений (Ж. Женетт) и накладывается на корпус текстов изучаемого автора. Это и сделал Х. Пфандль с поэзией Высоцкого.

Вспомним коротко эту парадигму Ж. Женетта, уже представившую в упоминавшейся публикации¹⁷⁴. Следуя ей, автор рас-

¹⁷⁴ Пфандль Х. Текстовые связи... С. 232-234.

смаатривает в поэзии Высоцкого проявление пяти видов *транстекстуальности*¹⁷⁵. Об *интертекстуальности* речь идёт в случае «взаимопрезентации (*Kopräsenz*) двух или более текстов», «осязаемой презентации одного текста в другом» – цитата, плагиат (по Ж. Женетту, «не декларированная цитата»), намёк. *Паратекстуальность* обозначает совокупность отношений текста к его паратекстам: заголовку и подзаголовку, преди- и послесловиям, примечаниям, эпиграфам и т.п. Под *метатекстуальностью* Ж.Женетт и Х.Пфандль понимают «комментирующую отсылку (*Verweis*) одного текста к другому, который может, но не обязательно должен быть назван эксплицитно». Отношения *гипертекстуальности* связывают, например, роман Дж. Джойса «Улисс» (гипертекст) и «Одиссею» Гомера (гипотекст), – это случай простой трансформации, бывают и сложные: «Энеида» Вергилия по отношению к той же «Одиссее». Пародии, имитации, адаптации, продолжения и т. п. – относятся к этому виду транстекстуальности. Наконец, *архитекстуальность* – это отношение текста к роду или жанру, заявленному в заглавии, ибо такое заявление заведомо ориентирует ожидания читателя (например, «Германия. Зимняя сказка», «Мертвые души. Поэма»).

Нетрудно заметить (что здесь же и делает автор, S. 99), что классификация Ж. Женетта существенно заземляет и даже огрубляет теорию, но даёт в руки исследователю «идеальный практический инструмент». Его применение к поэзии Высоцкого в исполнении Х. Пфандля впечатляет, и это – впечатление грандиозности¹⁷⁶. Поэзия Высоцкого, действительно, богатнейший материал для таких исследований – воистину многоголосое эхо многоголосого текста-универсума, и Х. Пфандль, конечно, как

¹⁷⁵ В отличие от Ю. Кристевой, которая в генерализирующем значении употребляет термин «интертекстуальность», и других теоретиков, более узко трактующих «транстекстуальность», Ж. Женетт именно этому термину придаёт значение универсальности.

¹⁷⁶ Ср.: «Ж. Женетт <...> создаёт на первый взгляд внушительную, но трудно реализуемую на практике анализа структуру» (Ильин И. И. Указ. соч. // Современное зарубежное литературоведение. С. 219-220).

никто до сих пор, это показал. Много тонких наблюдений, даже открытий, многое вызывает размышления или провоцирует на спор, на добавление, коррекцию той или иной интерпретации. Например, говоря о стихах из «Баллады об уходе в рай»:

Ах, как нам хочется, как всем нам хочется
Не умереть, а именно – уснуть!

– автор дважды (S. 149-150 и 403) рассматривает их в гамлетовском контексте и во втором случае даже замечает, что его «декодирование <...>, хотя и обогащает восприятие, всё же никоим образом» не является «решающим для понимания текста» (S. 403). И – не видит ближайшей лермонтовской реминисценции из школьно-программного «Выхожу один я на дорогу», бывшего, что называется, «на слуху» популярного романа:

Но не тем холодным сном могилы, —
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы...

С этим стихотворением строки Высоцкого перекликаются не только оппозицией *смерть* – *сон* (как с монологом Гамлета¹⁷⁷), но и мотивом «желания», предпочтения второго первому. С учётом этого контекста особым образом начинает играть речевая маска, вступающая в диалог: «Я б желал...» – «всем нам хочется...», – характерное, здесь – добродушное, передразнивание классика.

И пушкинских «Бесов», которые воспроизводятся Высоцким тематически и ритмически, Х. Пфандль не воспринимает, читая «Слева бесы, справа бесы...» (S. 158-159 и 404). Между тем, звучит почти как продолжение:

¹⁷⁷ Х. Пфандль здесь (S. 149) верно подмечает, что для Шекспира «умереть» и «уснуть» — синонимы (точнее было бы назвать это фигуративным тождеством, обычным в поэтике XVII века), тогда как Высоцкий их противопоставляет. И это, заметим вновь, сближает Высоцкого именно с лермонтовским стихотворением, в котором барочное тождество уже стало метафорой.

Сбились мы. Что делать нам!

.....
Сил нам нет кружиться доле;

.....
Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...

(А. Пушкин. «Бесы»)

и (разумеется, с полемическим откликом поэме Твардовского «За далью — даль», которого нельзя не расслышать):

И куда, в какие дали,
На какой ещё маршрут
Нас с тобою эти вдали
По этапу поведут?

(«Слева бесы, справа бесы...»)

И, соответственно, вопросы: «"Что там в поле?" — // "Кто их знает?.."» (Пушкин) — «Что искать нам в этой жизни? // Править к пристани какой?» (Высоцкий). Это стихотворение привлекается по статье *интертекстуальность* за «Ну-ка, солнце, ярче брызни!// Со святыми упокой. ...», в то время как всё оно представляет собой ещё и *метатекстуальную* отсылку к «Бесам» Пушкина и, конечно, сквозь призму «Бесов» Достоевского¹⁷⁸, представляя финал, к которому приводит «нас» материализовавшаяся и социализировавшаяся нечисть. Это тот случай, когда метатекстуальная соотнесённость (Пушкин: «Сколько их!», Высоцкий: «Слева бесы, справа бесы») несравненно значительнее интертекстуального попадания в цитату и, конечно, важнее для понимания целостного смысла произведения. Таковы два случая, о которых,

¹⁷⁸ «В противоположность высказываемому в различных дискуссиях мнению, — пишет Х. Пфандль в сноске и выделяет курсивом, — *в тексте* я не вижу ни интер-, ни гипертекстуальных связей с "Бесами" Достоевского» (S. 158). Потому и хочется предложить ему посмотреть на этот случай под углом зрения *метатекстуальности*, то есть как на «комментирующую отсылку одного текста к другому», не названному «эксплицитно», «*в тексте*». Ведь мы договорились: «текст» — безграничен, «комментатор» — внутри длящегося и комментируемого текста — воспринимает его заканчивающимся, а это заканчивается его жизнь.

что называется, «не могу молчать», но таких явных в книге, кажется, больше нет.

Вообще, может быть, именно строгая установка на анализ и оценку каждого отдельного случая в рамках одного определённого вида транстекстуальности придаёт интересной и, конечно, ценной работе Х. Пфандля характер своеобразного свода примеров транстекстуальности в поэзии Высоцкого, энциклопедического по охвату, но не лишённого подробности и разномастности. Несмотря на тщательное структурирование материала («2.1.1. Интертекстуальность в ролевых стихотворениях», «2.1.1.1. Упоминание имён и т. п. с малой интертекстуальной интенсивностью», «2.1.1.2. Цитаты и намёки со средней и высокой интертекстуальной интенсивностью», и т. д. – вглубь, вширь и по каждому виду транстекстуальности), – внутри выделяемых подразделов читатель вновь и вновь встречается с перечнем, выстроенным хронологически или по интенсивности транстекстуальной связи, но не объединённым сквозной идеей.

Поэтому, когда приходит пора выводов (глава третья) и вновь задаются вопросы о релевантности каждого вида транстекстуальных связей для понимания стихотворений Высоцкого (S. 401), автор, перебрав ещё раз их все (от «3.2.1. Релевантность интертекстуальных отношений» до «3.2.5. Релевантность архитектуральных отношений»), констатирует в разделе «3.2.6. Выводы»: «Сформулированное вначале предположение, что на вопрос о понимании с привлечением транстекстуальных отношений или без него не может быть обобщающего ответа, – подтвердилось» (S. 412). То есть бывает по-разному, во всех видах наблюдаются отношения разной интенсивности и важности для понимания текста. Рискну предположить, что этот «вывод» не был тайной для автора и до того, как он приступил к анализу.

Позитивистская рамка задана работе изначальной безотносительностью практической постановки темы к каким-либо теоретическим проблемам, нерешённость которых требовала бы практической проверки: теория воспринята как сложившаяся

ся и завершённая. Своего рода сверхзадача возможна (и напрашивается), если рассмотренный транстекстуальный материал переосмыслить как культурно-контекстуальный, то есть попытаться выявить некую суммарную значимость созданных смыслов. И такую попытку Х. Пфандль предпринимает в заключительной части третьей главы: «Поэзия Высоцкого в русской культуре». Но и эта попытка реализуется сугубо под заданным углом зрения. Первое, чем определяется этот дискурс, – «ориентация на публику»: транстекстуально, по мнению автора, Высоцкий ориентируется в основном на массовое сознание. Его песни стоят посередине в сформулированной Роланом Бартом оппозиции «тексты для удовольствия – тексты для интеллектуального наслаждения»¹⁷⁹. Создавая скорее тексты для удовольствия, требующие от публики минимального интеллектуального усилия, Высоцкий вместе с тем настаивал на том, что его песни не для «чистого потребления». Здесь, возможно, претензия на интеллектуальность снималась эмоциональной формой представления (музыка, ритм, мимика, голос). Автор склонен оставить этот вопрос открытым для дальнейших исследований (S. 415-416). А в заключение он обозначает ситуацию «диалога с современностью и будущим», в которой находятся тексты Высоцкого: цитаты из них диаметрально по-разному, хотя и одинаково широко, осваиваются прессой (не забудем: ещё советской) и речевым обиходом. Высоцкий – «разный». «Честный крикун (*Schreihals*)» и поэт, многие тексты которого вполне гармонично вписываются в официальный контекст, например, песни о войне. Задаваясь вопросом о будущей судьбе наследия поэта, Х. Пфандль уповает на то, как оно спонтанно усваивается в народе в противоположность натужным попыткам его посмертной интеграции в «уже затонувшую советскую культуру» (S. 417-422).

¹⁷⁹ Barthes R. Le plaisir du texte.

Мне же хочется надеяться, что его полезная работа когда-нибудь будет доступна отечественным высококоведам целиком, прежде всего как справочник. Работая над любым стихотворением, вы могли бы через «Индекс цитированных поэтических текстов» (S. 444-453) проверить, в каких отношениях и с какими именно текстами оно замечено.

4.

Обратимся, однако, к последнему объекту нашего обзора – книге Файта Зорге **«Литературные образы стран в песнях Вольфа Бирмана и Владимира Высоцкого»**. Область науки, в которой располагается исследование, называется словом *Imagologie*. Оно звучит для меня как неологизм (да и не «звучит» даже: не знаю степени ассимилированности английского *image* в данном случае). По размышлению я просто заимствую его, изменив соединительную гласную: кажется, наилучшие перспективы имеет термин *имиджелогия*. «Национально соотнесённые (*nationenbezogene*) имиджи, образы народов, стран и наций» (S. 9) – вот предмет этой науки. Сравнение же их (имиджей) литературных проявлений делает имиджелогия сравнительной – «особой ветвью сравнительного литературоведения»¹⁸⁰ (S. 11). Опыт такого сравнения и представляет собой диссертация Ф. Зорге.

И опыт, видимо, пионерский, поскольку формулирует понятие сравнительной имиджелогии в ситуации, когда она и сама по себе ещё не утвердилась как литературоведческая дисциплина¹⁸¹. Этим и диктуется необходимость специально определять «предмет, цели и методы имиджелогии» (S. 12-13) и «имиджелогически релевантные

¹⁸⁰ Ф. Зорге ссылается на ряд специальных работ, в данном случае это: *Syndram K. U. Ästhetische und nationale Urteile: Zur Problematik des Verhältnisses von künstlerischem Wert und nationaler Eigenart // Europa und das nationale Selbstverständnis*. – Bonn, 1988. S. 235.

¹⁸¹ Что признается автором: «Продолжающееся неприятие имиджелогии в качестве теоретико-литературной области знания отчетливо видно, например, в отсутствии понятия "имиджелогия" в регистре появившегося в 1995 году "Лексикона теоретико-литературных произведений" (Реннер)» (S. 123. – Ссылка на: *Renner R. G., Habekost E. Lexikon literaturtheoretischer Werke*. – Stuttgart, 1995.).

понятия литературы, имиджа и нации» (S. 13-17), а затем и «сопредельные» науки (S. 17). Главной задачей имиджелогии, по Ф.Зорге, является изучение складывающихся в национальном сознании имиджей (собственного и чужих), анализ путей их возникновения, форм бытования, связи с идеологией, – с целью помочь их деидеологизации и взаимопониманию народов. А ограниченность применявшейся до него методологии автор видит в недостаточном учёте субъективного вклада отдельных авторов в эти имиджи, полагая при этом, что изучению подлежат не только образы стран, народов и наций, но и любые «предметы рассмотрения, которым вообще могут быть приписаны имиджи» (S. 18).

Собственно, перед нами момент становления нового дисциплинарного подхода к литературе: переходит ли в данном случае социо- и культурологический по природе своей интерес в сопредельную понятийную сферу или литературоведение, как бывало не раз, заимствует у соседей удобный термин, – всё равно. Ф. Зорге последовательно и методично обосновывает своё исследование, формулируя далее «рабочие определения основных понятий» (имидж, нация, своя страна, чужая страна, литература, наконец) и «аналитическую модель исследования имиджелогических феноменов» (S. 18-26), по которой далее разворачивается сравнение.

Но и предмет сравнения требует определения и обоснования. Поэтому вторая половина специальной главы, вобравшей эти теоретические выкладки, включает «наблюдения над литературной и жанровой теорией», среди которых первое – «авторская песня как литературный жанр» (S. 27-30). Новыми для нас в этой части являются лишь ссылки на высказывания Вольфа Бирмана, подтверждающие, в параллель Высоцкому и Окуджаве, то же: «песни это форма лирики»¹⁸². Но форма особая – подчёркнуто «личный жанр», «решающая характеристика» которого состоит «в личностном соединении (*Personalunion*) автора, композитора и исполнителя» (S. 28). Ф. Зорге указывает и на игровой характер «лирической субъективности» автора-исполнителя, вы-

¹⁸² Biermann W. // Spiegel Spezial 3 (1991). S. 105.

ступающего как «я в стихотворении» и производящего «эффект осцилляции субъективности между аутентичным и фиктивным, лирическим я» (S. 30).

Достаточное основание для сопоставления Вольфа Бирмана и Высоцкого исследователь видит уже в том обстоятельстве, что авторская песня распространена в первую очередь «в странах с тоталитарным режимом»¹⁸³ и достигает слушателя «мимо цензуры», что делает особенно интересными свободные от официального воздействия представления авторов и в отношении оценки других стран. Да и понимание ими авторской песни и её функций, практика выступлений, – тоже обнаруживают параллели (S. 29). Ф. Зорге указывает и на биографические параллели, в которых, однако, как мне кажется, не всегда придаёт должное значение различиям. Например, незначительная на первый взгляд разница в возрасте (В. Бирман родился в 1936 году) позволяет как будто без натяжки отнести обоих бардов к одному поколению, но вместе с различием мест рождения оказывается существенной: «в 1953 году Вольф Бирман объявил ГДР своей родиной по выбору», то есть с о ц и а л ь н о оказался гораздо старше Высоцкого, который, наверное, и представить себя не смог бы в ситуации подобного выбора. Это решение Бирмана, действительно, уравнивало «условия сравнимых общественных систем реального социализма» (S. 31), в которых жили оба поэта, но оно было сознательным и создавало принципиально иную позицию по отношению к этим «условиям», чем у Высоцкого, жившего в них по воле и праву рождения.

Оба начинают петь свои стихи под гитару в начале 60-х. У Бирмана тоже есть театральный опыт: два года работал ассистентом режиссера в «Берлинском Ансамбле». Оба в конфликтных отношениях с властью, но и «имеют возможность бросить взгляд

¹⁸³ «Моя главная публика живет в ГДР, – цитирует Ф. Зорге, – мои песни и стихи распространяются здесь в списках и магнитофонных копиях интенсивнее, я полагаю, чем на Западе» (*Biermann W. Rückschläge in finsterste Zeiten denkbar: Der Ost-Berliner Liedermacher Wolf Biermann über Entspannungs-Chancen in der DDR // Der Spiegel. 1973. №10. S. 97*).

по другую сторону Железного Занавеса»: Высоцкий – благодаря жене-француженке, а немецкий поэт – выходец из Гамбурга, где у него продолжают жить мать и бабушка. Песни того и другого достигают слуха соотечественников главным образом через «магнитиздат». Но дальше – различия и, конечно, очень важные для творчества, а стало быть, и для сравниваемых образов стран: с 1965 года в ГДР полностью запрещены выступления и публикации Бирмана, но у него «постоянные контакты с Западом через его публикации в Западной Германии, через интервью, разговоры и т. д.», в 1976 году его лишают гражданства ГДР, и он в н о в ь переезжает в Гамбург (S. 31-32). Этим переездом, завершающим жизнь Бирмана в «условиях реального социализма», Ф. Зорге мотивирует хронологическое ограничение своего сравнения. Уже эти самые общие контуры судьбы наводят на мысль, что перед нами довольно типичная судьба диссидента, которому, возможно, приходится платить за иллюзии молодости, но, в отличие и от диссидентов-то наших, есть куда деться. Это не только мама и бабушка в Гамбурге, но и родная речь по ту сторону Занавеса, публика, которой не надо себя переводить, – в т о р а я и, может быть, и с т и н н а я р о д и н а, д о м. Надо только сорвать кусок старого холста с изображением очага и открыть ключиком гитары нужную дверцу.

Этому поэту не написать «Мне выбора *по счастью* не дано», – мой курсив отмечает ещё одну труднообъяснимую «странность» отношения Высоцкого к своей стране («Не волнуйтесь – я не уехал, // И не надейтесь – я не уеду»), в отличие от однозначных отношений с властью диссидента Бирмана. В свете их последний едва ли напишет: «Меня зовут к себе большие люди, // Чтоб я им пел...». Да и «большие люди» воспринимали его, судя по реакции, как идеологического противника, а Высоцкого – скорее как вредное недоразумение и... соблазн, что ли. Высоцкий, короче говоря, в отличие от, безусловно, заслуживающего всяческого уважения немецкого (даже, всё же, – гэдээровского) барда, – поэт о б щ е н а ц и о н а л ь н ы й. И, конечно, популярность,

пик которой у того и другого приходится на 70-е годы, – это разная популярность. В одном случае пик её проходит при продолжающейся жизни поэта, потому что прошли породившие её причины, в другом случае она посмертно трансформируется в отрасль литературоведения, то есть остаётся исторически продуктивной.

Размышления, возникающие по ходу чтения работы Ф. Зорге, и искушение попутно её комментировать и в чём-то корректировать, разумеется, не обесценивают самого исследования, важного и актуального как в сравнительно-литературоведческом, так и, возможно, в большей степени, в социо-культурологическом плане. Ведь исследуются не просто репрезентативные образцы поэтически сформулированных имиджей, но и их «возможные воздействия» (S. 32).

Аналитическая часть диссертации состоит из двух последовательно расположенных, но внутрикомпозиционно параллельных разделов: «А. Имиджелогические структуры в песенных текстах Вольфа Бирмана» и «В. Имиджелогические структуры в песенных текстах Высоцкого». Оба они начинаются подразделами, посвящёнными «автоимиджу» того и другого поэта. И здесь становится окончательно ясна разница между ними, обусловившая большую «абстрактность» песен Высоцкого, в упоминавшемся выше смысле. Бирман присутствует в своей поэзии всегда аутентично-биографически: сын расстрелянного в 1943 году еврей-коммуниста, он всю жизнь, и в поэзии, оставался критиком властей ГДР с позиций «классической» традиции коммунизма, отмеченной именами «Маркса-Энгельса, Розы Люксембург, Ленина и Троцкого» (S. 120). Литературную традицию, которой следует поэт, автор диссертации обозначает именами Вийона, Гейне, Брехта. Высоцкий же «определяет (*definiert*) свою личность через профессию актёра [ею же и Ф. Зорге довольно поверхностно объясняет многосубъектность и ролевой характер лирики Высоцкого. – С. III.] и страсть быть "автором-исполнителем". Для него на переднем плане стоит поэзия, что заметно и по его кумирам (*Vor-*

bilder)». Это, по Ф. Зорге, Пушкин, Гоголь, Булгаков. А «политическое измерение Высоцкого выражается, с одной стороны, в обращении к табуированным темам советского общества, без партийно-политических позиций какого бы то ни было рода; основной мыслью его стремления (*Grundgedanke seines Strebens*) является индивидуальная свобода. С другой стороны, в его исполнении тексты получают политическое значение как "крик шестидесятых годов"» (S. 120). Цитируя таким образом Аллу Демидову¹⁸⁴, автор сам даёт повод к возражению: не только «индивидуальная» свобода была его «основной мыслью». Надо сказать, Ф. Зорге вообще как будто не обратил внимания на нередкое у Высоцкого *мы*, которое не всегда олицетворяет негативно трактуемый коллективизм («Мы вращаем Землю»).

Я привожу здесь места уже из заключительного раздела диссертации – «С. Итоговые наблюдения: авторы в сравнении» (S. 119-122), который лишь конденсирует и сводит воедино наблюдения, сделанные в параллельных разделах «А» и «В». После «автоимиджей» в них рассматривается образ с в о е й страны и, – при всей чёткости схемы, – естественно, по-разному. Потому что в случае Бирмана, во-первых, речь идёт фактически о трёх образах: Германии вообще, ГДР и ФРГ, а во-вторых, эти образы внутренне политически дифференцированы: в имидж ГДР – «лучшей половины» – вписано представление о её культуре, «образ партии и госбезопасности», а образ ФРГ включает отображение политических сил, действующих в стране, и «историческое измерение: наследие фашизма».

Что касается образа России (*Rußlandbild*) у Высоцкого, то автору удобнее рассматривать его, следуя тематическим рубрикам: «песни на тему лагеря и принудительных работ», о войне, «по политическим вопросам и о советской повседневности»,

¹⁸⁴ «...Мне кажется, что бродившие чувства протеста, самовыявления, осознания были выражены в искусстве 60-х годов криком. Мы многое не могли выразить в словах, но крик боли резонировал. Высоцкий своим уникальным голосом, как никто, подхватил эту ноту» (Демидова А. Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю. – М., 1989. С. 172. Цит. по: S. 120).

песни-сказки, на темы из истории и мифологии. Отовсюду вырастает и складывается «комплексный», «многоуровневый» образ России (S. 105). «Отношение Высоцкого к России отмечено большой симпатией и надеждой, но и отчаянием и разочарованием по поводу отсутствующих индивидуальных свобод» (S. 105), – и верно, и как-то досадно обужено, несмотря на «диалектическую» вроде бы противоречивость. Ведь проблема в том, что и свобода-то у нас – без множественного числа и совсем иначе понимается («Мне вчера дали свободу – // Что я с ней делать буду?!»), потому что она на самом деле – в о л я, а в сопряжении с безволием обустроить жизнь – тоска, чувство у нас скорее надындивидуальное¹⁸⁵. Здесь проглядывает ещё одна координата «абстрактности» Высоцкого, так проявившаяся в «Моей цыганской» или, например, в «То ли в избу – и запеть...» и во многих других песнях. Это – «широта человека», та «широта», которая так потрясала автора и героев «Братьев Карамазовых», а Дмитрия Карамазова, глубже всех страдавшего ею и страшнее всех пострадавшего от неё, навела на мысль, что не худо было бы и сузить¹⁸⁶, – в том самом разговоре с Алёшей, в котором он читает оду Шиллера «К радости», называя её на языке автора – «An die Freude»¹⁸⁷ и обнаруживая тем самым знакомство с Шиллером «без словаря».

Неслучайность этой ассоциации подтверждается прямой переключкой (обратимся ещё раз к проблематике и методологии диссертации Х. Пфандля, не заметившего, правда, этого случая) с романом Достоевского одного из шуточных как будто стихотворений «И вкусы и запросы мои – странны...». «Экзотичность» героя этой, по оценке Х. Пфандля, «невинной шутки»¹⁸⁸ состоит на самом деле в том, что он, способный «одновременно грызть стаканы – // И

¹⁸⁵ См. анализ этой национальной черты и её связи с чувством безграничности пространства, в которое вселён русский человек, в кн.: *Эпштейн М.* Бог деталей: Эссеистика 1977-1988. – М., 1998. С. 14-24.

¹⁸⁶ *Достоевский Ф. М.* Полное собр. соч.: В 30 т. Т. 14. – Л., 1976. С. 100.

¹⁸⁷ Там же. С. 98.

¹⁸⁸ См.: *Pfandl H.* Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. S. 28.

Шиллера читать без словаря»¹⁸⁹, напрямую персонифицирует двойственность, обозначенную такой же оппозицией в обвинительной речи Ипполита Кирилловича: «...Мы любители просвещения и Шиллера и в то же время бушуем по трактирам»¹⁹⁰.

Обращённая к Дмитрию Карамазову, эта характеристика прокурора в той же речи каким-то уж очень нешуточным и фатальным для Высоцкого образом противопоставлена гамлетовской идее: «...Думал ли в ту минуту Карамазов, *"что будет том"*, и может ли Карамазов по-гамлетовски думать о том, что там будет? Нет, господа присяжные, у тех Гамлеты, а у нас ещё пока Карамазовы!»¹⁹¹. Вот и ещё одна – внутренняя, экзистенциальная – грань отношения Высоцкого к роли Гамлета: личное (нутряное, как, может быть, выразился бы Достоевский) переживание национально-психологического конфликта, видение себя в широчайшем культурном контексте. На этой-то грани и возникает его Гамлет («Мой Гамлет»¹⁹² – это ведь звучит и как альтернатива) – зачатый «в поту и в нервах» «непрочный сплав» высокого рождения, духовной обременённости и обречённости высокой гибели («Груз тяжких дум наверх меня тянул») с карамазовским жизнелюбием, с гибельной же плотской окрылённостью («крылья плоти вниз влекли, в могилу»), так отчётливо определившей судьбу Дмитрия и усугубляющей трагизм гамлетовского выбора. И опять-таки это «нутряное» связано в «нас» с нашим чувством страны: «Мы широки, широки, как вся матушка Россия»¹⁹³. Не это же ли чувство, подсознательно-трагическое и как мыслимый идеал вольного (широкого) дыхания на широком (вольном) просторе, репрезентировано в первой же музыкальной фразе «массовой» «Песни о Родине» — «Широка страна моя родная»? Таков уж наш универсальный текст. Так что, совершенно

¹⁸⁹ *Высоцкий В. С.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. – М., 1991. С. 263.

¹⁹⁰ *Достоевский Ф. М.* Т. 15. С. 128.

¹⁹¹ Там же. С. 144-145.

¹⁹² *Высоцкий В. С.* Сочинения. Т. 2. С. 64-66.

¹⁹³ *Достоевский Ф. М.* Т. 15. С. 129.

верно Ф.Зорге видит связь «автоимиджа» Высоцкого с его «имиджем своей страны».

Но мне кажется, требует перепроверки и уточнения вывод о том, что «Высоцкий не даёт понять, что рассматривает Советский Союз *целиком* как "собственную страну". Когда он говорит о своем творчестве и своей стране, он употребляет большей частью (*meist*) обозначение "Россия", напр.: "Без России я – ничто"¹⁹⁴» (S. 120-121). Всё так, но мы-то уж знаем, что «Россия» здесь – никак не часть, вычленяемая из чего-то целого, а всё оно целиком и есть – «родная сторона», «сонная держава», где «у нас любой второй в Туркмении...». Поэтому противопоставление, условно говоря, «сепаратизма» Высоцкого «видениям» будущей единой Германии у Бирмана (S. 121) выглядит, конечно, искусственным. Тем более, что объединение Германии видится поэту-коммунисту в рассматриваемый период под верховенством ГДР, а сама она, объединённая, – социалистической (S. 121), что можно понять тоже как своеобразный агрессивный сепаратизм: аннексия целого частью.

В третьих подразделах – «Образы других стран» – сначала следуют, по принципу «друг о друге», «образ России / Советского Союза» у Бирмана и «образ Германии» у Высоцкого. А потом – образы третьих стран: Испании у немецкого и Франции у русского поэта – как наиболее отчётливо сложившиеся. В первом случае «двустороннее немецко-русское видение» отмечено, по итогам анализа Ф. Зорге, прежде всего взаимным отсутствием интереса друг к другу. «В песнях Высоцкого выкристаллизовывается стойкий образ Германии: Германия как побеждённый противник. Для Бирмана Россия играет прежде всего роль плохого примера, неправильного развития в борьбе за демократический социализм <...>. У обоих авторов песен в этом случае доминирует историко-политический способ видения, который с очевидностью препятствует взгляду на народы и их культурные достижения ("национальные культуры")» (S. 121). Этот «способ видения» ав-

¹⁹⁴ Влади М. Владимир, или Прерванный полет. – М., 1989. С. 147.

тор совершенно справедливо возводит к историко-биографическим обстоятельствам формирования сознания обоих поэтов и противопоставляет официальной «приказной дружбе» (*verordnete Freundschaft*) как выражение неподцензурной культуры в обеих странах. И в этом, пожалуй, главный и продуктивный результат исследования, потому что образы Испании (у Бирмана) и Франции (у Высоцкого) некогерентны, имеют отношение к «посторонним» и разным «двусторонностям», и эта часть проблематики, на мой взгляд, по-своему формальное и искусственное дополнение к работе. Что же до «естественного» «выяснения отношений» между бывшими «братскими народами», то сопоставительный анализ внецензурных поэтов, проведённый Ф. Зорге, представляет интерес исторический, историко-литературный и культурно-исторический, культурно- и историко-политический и т. д., то есть действительно демонстрирует, что «имиджология предлагает <...> многообразные подходы для междисциплинарных исследований» (S. 122), потому что размыкает литературоведение в направлении общеевропейской актуальной гуманитарной проблематики.

По удачному стечению обстоятельств все прочитанные диссертации совершенно разные по постановке проблем, методологии и подходам, что само по себе обнадёживающе примечательно и позволяет предполагать наличие в зарубежной славистике достаточно широкого фронта изучения творчества Высоцкого и его поэтического наследия. Спустя десятилетие чтение сочинений К. Лебедевой, К. Берндт, Х. Пфандля и Ф. Зорге производит живое впечатление и вызывает размышления и желание обсуждать и спорить. Это говорит о том, что вклад наших коллег в высокоцковедение, несомненно, состоялся, и этот вклад значителен. Очевидно и то, что взгляд их на проблемы поэзии Высоцкого неизбежно несет отпечаток исторически сложившегося характера европейской ментальности. Вслед за автором последней из рассмотренных работ резонно признать, что не только поэты, но и их исследователи являются обладателями специфических менталь-

ных клише, которые, возможно, помогают осмысливать, но могут и мешать понимать, и как раз в тех конкретных моментах, когда понимание особенно желательно. При всём различии научных традиций, представленных в диссертациях, по моему впечатлению, есть нечто их объединяющее, о чём, наверное, можно составить представление лишь глядя со стороны, то есть с нашей стороны: они излишне «конкретны» в том смысле, в каком мы говорили об «абстрактности» авторской песни Высоцкого. Представленный ими менталитет в гораздо большей мере организован привычками позитивизма, уверенностью в том, что всё подвергнутое анализу может и, главное, должно быть в итоге классифицировано и рационально сведено в «периодическую систему».

Говоря так и подразумевая некий трудноуловимый иррациональный и бессознательный коэффициент, без учёта которого всякое суждение о поэзии Высоцкого кажется уже того смысла, который стремится выразить, я допускаю, что именно постороннему, то есть с их стороны, взгляду на нас может открыться нечто, лишаящее этот коэффициент какого-либо значения. И эта допускаемая мысль убеждает меня в том, что диалог состоялся и имеет шанс продолжиться.

Мир Высоцкого:
Исследования и материалы.
Вып. IV. – М., 2000.

III

РЕЦЕНЗИИ

ВТОРОЙ ВЫПУСК «МИРА ВЫСОЦКОГО»

Даже на фоне не ослабевающего интереса к Высоцкому альманах «Мир Высоцкого: Исследования и материалы» (Вып. II / Сост. А.Е.Крылов и В.Ф.Щербакова – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1998) выглядит внушительно и незаурядно¹⁹⁵. Издание, теперь действительно периодическое – ежегодник (напомним о первом выпуске: Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Альманах. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1997), обращает на себя внимание не только солидным объемом (42 п.л.), но и стремлением составителей охватить заявленное названием содержание: «мир Высоцкого» предстает с его страниц в полноте и богатстве граней, пожалуй, на пределе возможного для отдельно взятой книги. Это и биографический, со всем его внутриличностным драматизмом, и социально-исторический, и культурно- и литературно-контекстуальный, и, вообще, мир филологический во множестве его устремлений, целей, подходов к Высоцкому и его *миру*. Уже перечень разделов, каждый из которых кратко представлен в редакционном вступительном слове, внушает уважение и вызывает любопытство. Их ровным счетом двенадцать, не учитывая справочного аппарата.

Прежде всего, хочется заметить, что перед нами *интересная* книга, чтение которой увлекает, местами захватывает, вызывает воспоминания и размышления. Альманах, уже традици-

¹⁹⁵ Из отечественных аналогов на память сразу приходит лишь гораздо более компактный, но и академически более строгий «Достоевский: Материалы и исследования», вышедший со времени основания (1974) уже четырнадцатым томом, а из зарубежных – не уступающий «Миру Высоцкого» по объему, да и по разнообразию проблематики (но в мягкой обложке!) «Goethe-Jahrbuch», публикуемый более ста лет к ряду.

онно, открывает рубрика «Воспоминания». На этот раз – Анатолия Галиева – о его знакомстве с Владимиром Высоцким и о неизвестном до сих пор широкой публике эпизоде съемок несостоявшегося фильма «По газонам не ходить». Выдержанный в неприглаженных разговорных интонациях, этот рассказ (подготовленный И.Роговым на материале беседы, проведенной Л.Черняком) живо возвращает читателя в атмосферу ранних 60-х, в обстоятельства, сколь обычные для того времени, столь же и обнаженно-драматические применительно к личности, до сих пор вызывающей обостренное сопереживание стольких людей.

Эмоциональная атмосфера частного эпизода, рассказанного А.Галиевым, – атмосфера *эпохи Высоцкого*, – своеобразно продолжается и сгущается в материале Андрея Крылова, открывающем второй раздел – «Генезис. Интерпретации» – и обрисовывающем *исторический контекст* песни «Охота на волков». Связь здесь прямая: материал, составленный почти сплошь как перечень событий и партийных документов, наглядно представляет год создания шедевра Высоцкого (1968) как переломный в его *эпохе*, когда правящая в стране клика отбрасывает надоевшую маску «человеческого лица» и начинает решительный расчет с «оттепелью». Эта эпоха предстает в альманахе не просто фоном филологических штудий, она – действующее лицо, даже «героиня», пусть и «второго плана», без которой был бы неполон образ «героя»: так глубоко и интимно он в нее вжит. Она же, безусловно, и важнейший аспект его *мира*. Так же, впрочем, как пока что и для многих авторов статей и, конечно, составителей книги. Самыми *переживательными* страницами книги оказываются в этом смысле те, на которых помещены письма, адресованные Высоцкому. Здесь кто-то из читателей, возможно, узнает себя двадцатипятилетней давности (письма выбраны лишь за один – 1974 год) или поймет, что нечто подобное (и – разное!) мог бы и он написать поэту.

К характерологии эпохи имеют отношение многие материалы, помещенные в разделах «Архив», «Контекст», «Конференции», – при всей их разомкнутости и естественной «вхожести» в *мир* Высоцкого. С напряженным вниманием читается выдержка из стенограммы обсуждения спектакля «Свой остров» (раздел «Архив»), где известные и по сей день уважаемые люди пытаются доказать чутким товарищам из руководства, что Высоцкий «наш», что «отдавать» его нельзя и т.п. (По ходу чтения альманаха эта проблема «нашего» – читай: «советского» – Высоцкого вспоминается не раз.) Впечатляет и публикация стихов-песен неизвестного ныне Владимира Антонова, человека с несомненно сложной и в этом смысле – *эпохальной* судьбой, представленного здесь же (в разделе «Контекст») статьей Л.А.Седова.

История, судьба и песня (песнь!), – неделимость этого сплава, в который волей Поэта погружен каждый слушатель и читатель Высоцкого, делает понятным и необходимым включение в альманах разделов, посвященных памяти Александра Галича и Булата Окуджавы. Составляющий их материал мог бы пополнить и «Архив», и «Контекст» (входит же в этот раздел интересная – и нужная! в том числе и для выяснения генезиса *мира* Высоцкого, – статья И.А.Соколовой «Вначале был Анчаров...»). Но организованный по персоналиям, этот материал уже представляет в миниатюре возможные «миры» Галича и Окуджавы, они должны быть и они будут. Пока же архивный по своему характеру материал «Неизвестные страницы Новосибирского фестиваля песни 1968», – стоит ли напоминать, какую роль это *мероприятие* сыграло в жизни Галича? – красноречивое дополнение к означенному *историческому контексту*. И лирическая и реальная история «арбатского двора», с проникновенным щемящим чувством прослеженная в статье М.Муравьева, – о том, как все та же эпоха на своем излете, уже перевоплощаясь в нечто иное, но в отношении к человеку оставаясь, увы, всё той же (видно, уж не *эпоха* – *эон* такой «на дво-

ре»), – медленно и тем вернее и жесточе убивает последнего классика эпохи Высоцкого. Воистину: «...естественную смерть – никто...». Бывает ли она для поэта – *естественная* смерть? Вопрос, не правда ли, естественный для выходцев из той эпохи?

Впрочем, здесь мы давно вышли (вошли) в собственно филологическую грань «Мира Высоцкого», ибо *мир* его также неделим и целостен, а названная так книга – прежде всего собрание филологических трудов. В самом ее объеме, подборе материалов, в тональности явственно ощущается, однако, это чувство *исторической* грани. Ее составители постарались включить сюда всё (или почти всё), что было в их распоряжении и еще не дошло до интересующегося читателя, а написано было до международной конференции «Владимир Высоцкий и русская культура 60-70 годов», состоявшейся в апреле 1998 года. Материалы её, анонсированные для следующих выпусков «Мира Высоцкого», надо надеяться, обозначат начало нового этапа высококоведения. Поэтому желание оглянуться и подвести некоторые итоги отнюдь не выглядит искусственным. Тем более, что частные истории первых филологических статей, первых дипломных работ и диссертаций, первых инициативных акций («чтений», конференций) – это теперь строки *из* истории последней, видимо, фазы «эпохи Высоцкого», а с другой стороны – в истории начинающегося высококоведения.

«История первой филологической статьи о Высоцком» С.И.Кормилова заставит сопереживать всякого, кто примерно в то же время (начало 80-х) пробовал завести филологический разговор на эту же тему, но подчас без приглашения напечататься: дело порой было в географии и местных условиях. Публикуемые здесь же («Архив») две редакции той статьи в отдельных своих наблюдениях не потеряли свежести и новизны («Неживое проясняется через живое и наоборот...<...> тавто-

логия, но тавтология поэтически выразительная». – 180¹⁹⁶), хотя в целом все же интересны скорее исторически – как первый опыт прорыва высококоведения в многотиражную филологическую печать и, с точки зрения материала, как показательный пример тех аспектов, которые в ту пору прежде всего становились предметом рассмотрения. В данном случае это наблюдения над стилем и поэтическими приемами, не предполагающие пока кардинальных выводов и умозаключений. Сходные проблемы решают и «архивные» работы Л.Н.Верещагиной и А.В.Житеновой.

К «Архиву» примыкает раздел, знакомящий читателя с диссертациями, защищенными по творчеству Высоцкого. Помещенные в нем отрывки дают представление о том, как это неслыханное прежде дело начиналось (диссертация М.В.Каманкиной об авторской песне и Высоцком в ней, возможно, не первая, 1989), и о сложившихся в нем в последнее десятилетие тенденциях. Отрывок из диссертации А.А.Евтюгиной перекликается с проблематикой статьи Л.Н.Верещагиной (об идиостиле Высоцкого), а вот отрывок из диссертации Ю.Н.Блинова о «доминантах поэтики экзистенциализма», кажется, открывает «свою тропу» в высококоведении.

Воспоминанию посвящен и раздел «Конференции». Потому что речь в нем идет о двух давних конференциях (1988, 1990) в Воронежском университете, первая из которых претендует быть едва ли не первой посвященной Высоцкому акцией такого рода и ранга и завершилась изданием известного сборника материалов и исследований. А часть невостребованного материала второй, прошедшей более камерно, составляет сегодня раздел в «Мире Высоцкого», предваряемый коротким мемуаром собственно инициатора и организатора обеих конференций Андрея Владиславовича Скобелева – «Как это делалось

¹⁹⁶ В скобках указываются страницы рецензируемого издания.

в Воронеже». Могу свидетельствовать: всё рассказанное им — правда. Разве что «советских» провокаций мы (присоединяюсь к местоимению, употребляемому мемуаристом) опасались не «несколько» (281), а как следует. Призрак скандала чудился нам под потолком актового зала, и мы готовы были к любой развязке мероприятия. В том числе: не знали, что же был намерен сообщить публике о Высоцком многоуважаемый Анатолий Михайлович Абрамов, человек увлекающийся и открытый, но ведь советолог из советологов, пламенный боец партии, да и просто, пожалуй, авторитетнейший участник в этот день. Мы знали, *как* он будет говорить. Возразить ему в случае чего можно было бы лишь отключив микрофон (на съездах это к тому времени еще не практиковалось!), что было бы равносильно началу гражданской войны в отдельно взятом университете, в которой проигравший (А.В.), естественно, был известен заранее. Но и такой вариант организаторами предусматривался: в радиорубке дежурил специальный человек (назовем его В.И., и он вспомнит), о чем знал узкий круг лиц, с замиранием сердца ждавших, чем дело кончится. Каково же было облегчение и восторг, когда с присущей ему горячностью Анатолий Михайлович (да простит он наши опасения и приготовления!) стал аттестовать Высоцкого не иначе и не меньше, как «Гомером наших дней» и далее — как цитирует А.В.Скобелев (282-283).

Из представленных им и помещенных в альманахе статей каждая по-своему достойна внимания. Жаль, что они в свое время не дошли до печати. Статья одного из старейших участников конференции, теперь, увы, покойного А.В.Македонова посвящена выяснению «места Высоцкого в общем потоке и контексте советской поэзии», что и сегодня еще — далеко не потерявшая актуальности задача, а для исследователя советской лирики 30-70 годов — совершенно естественная. Наблюдения над «новым» в поэтике Высоцкого («многоголосие», «усиление активности я», «панорамность», «экстремальность ситуаций» и «особая трагическая лирическая активность», — 287) произво-

дят впечатление фундаментальности, хотя сегодня уже не обладают ореолом новизны. Напротив, местами можно заметить трудность применения привычной автору методологии к необычному (хотя и любимому!) объекту, но и стремление все же не отступить от нее, чтобы «не отдавать» Высоцкого, видеть его «в потоке и контексте» того, «что когда-то Луначарский называл реалфантастикой» (296). Какой знакомый (увы, и автором этих строк использованный однажды по другому поводу) прием освящения этим именем «сомнительного» в идейном отношении материала. Словом, это больше, пожалуй, – из истории высокоцковедения, когда оно еще не чувствовало себя достаточно независимым. И все же указание в финале статьи на «главное новое самой поэтики Высоцкого: небывалое соединение <...> точной конкретности изображения действительности <...> в ее бытовой сегодняшней реальности и ее бытийности» (302) представляется и сегодня требующим дальнейшего осмысления и углубления, то есть – продуктивным.

Вдумчивый анализ «стихотворческой техники», выполненный Г.А.Розенбергом, и сейчас читается с интересом, а тогда был бы как нельзя более кстати. Во многом не потеряли актуальности и могут быть интересны сегодняшним составителям справочных изданий тогдашние размышления М.В.Вороновой «об алфавитном и хронологическом указателе произведений Высоцкого». Наверное, вскоре встанет и вопрос об аналогичном справочнике переводов и переводных изданий Высоцкого. Статья Катарини Берндт, единственный во втором выпуске «международный» материал, вносит свою лепту в это направление. В этом же разделе со свойственной ей обстоятельностью и чувством текста тему любви в поэзии Высоцкого применительно к лирическому и ролевым героям проследила Н.И.Копылова, чья статья из материалов первой конференции, заметим по ходу, до сих пор остается одной из самых цитируемых.

Проблема соотношения субъектных форм в лирике Высоцкого, пожалуй, одна из наиболее «частотных», начиная с первых дипломных работ, посвященных ему (см. их великолепный обзор, выполненный А.В.Кулагиным в разделе «Обзоры. Рецензии»). Такой, судя по альманаху, она остается и сегодня. Кроме статьи Н.И.Копыловой она затрагивается непосредственно еще, по крайней мере, в двух. Они, однако, на мой взгляд, не равноценны. В статье А.В.Кулагина «Агрессивное сознание в поэтическом изображении Высоцкого (1964-1969)» (раздел «Генезис. Интерпретации») представлен новый и продуктивный поворот этой проблемы: она рассматривается не в общетеоретическом плане, как чаще всего до сих пор, а в конкретном приложении к определенному этапу эволюции поэта, дополняя и проясняя известные построения автора.

А в общем плане сказать что-либо новое по этому поводу сегодня нелегко, потому, может быть, в статье А.А.Рощиной «Автор и его персонажи. Проблема соотношения ролевого и лирического героев в поэзии В.Высоцкого» (раздел «Поэтика») говорится вновь о трудностях различения (со ссылками на работы рубежа 90-х годов) и предлагается – вслед Вл.Новикову и Н.Крымовой (125) – отказаться от употребления малоэффективных терминов, а заодно, как будто, и от разграничения лирического героя и ролевого. Впрочем, автор допускает возможность «дополнительных исследований» (135). Статья кажется написанной не сегодня, что, правда, скрадывается благодаря отмеченному выше «мемориальному» характеру альманаха.

Диалогичный *мир* Высоцкого сталкивает внутри себя времена и сознания. Естественно, что и в «Мире Высоцкого» возникают переклички между статьями и разделами. Обращает на себя внимание созвучие проблематики в статьях О.Ю.Шилиной «Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В.Высоцкого. Образная система» (раздел «Поэтика») и Д.Н.Курилова «Христианские мотивы в авторской песне» (раздел «Контекст»). Там и здесь затрагивается сложней-

шая проблема веры, которая, конечно, не может быть решена лишь на основании наличия строк типа «Мне есть что спеть, представ перед всевышним». В первой из названных статей автор идет к суждению об этой проблеме через анализ образов *нити, дома, рая*, очень значимых для внутреннего самоощущения Высоцкого, и убедительно показывает, что в них-то и выразилась «потеря веры и ориентиров» (81), пережитая народом. И Высоцкий, конечно, не просто это заметил и отразил (как было принято выражаться в нашем литературоведении), но внутренне прожил и перестрадал. Вот почему убеждает полемика, которую с сегодняшними обвинителями Высоцкого в «неоязычестве» ведет Д.Н.Курилов, указывая на его по существу «глубоко христианские» нравственные ориентиры (411-412). Среди трех «героев» этой статьи Высоцкий по праву поставлен между «верующим атеистом» (399) Булатом Окуджавой и «крестоносцем» Александром Галичем, чье христианство «безусловно и экспрессивно» (413). Высоцкий, конечно, взыскующий Бога человек, пусть и «нецерковный» (а может быть, потому с таким надрывом, до отчаяния), не только потому что его ориентиры – доброта, справедливость, дружеское участие и т.п., но и – в его жажде самообличения, нелицеприятия, обращенного к себе, суда над собой, – черта и православная, и очень русская.

Близко к этому смысловому контексту стоят статьи Г.Г.Хазагеров «Две черты поэтики Владимира Высоцкого» и С.В.Свиридова «На сгибе бытия. К вопросу о двоимирии В.Высоцкого», помещенные в разделе «Поэтика» и под разными, но пересекающимися углами зрения (сразу скажем: строго филологического и по-настоящему острого зрения) проливающие свет на выразившуюся через Высоцкого «загадочную» раздвоенность русской души в ее (раздвоенности) истории и современном состоянии. Обе статьи хочется обсудить особо и подробно, что, конечно, увеличило бы объем данной статьи непозволительно. С.В.Свиридов не только точен и убедителен в аргументах, полемизируя с концепцией двоимирия Высоцкого,

предложенной А.В.Скобелевым и С.М.Шауловым, правда, еще во времена тех первых конференций (за что, пользуясь случаем, один из авторов высказывает ему личную признательность!), но он еще по-новому и, как представляется, фундаментально вскрывает смысл движения героя Высоцкого в двоemiрии: оно (движение) имеет своим результатом *завершенность* героя, снятие его неопределенности в мире земном или, иным словом, – состояния *двойничества*. Именно двойничество выступает как одна из черт (и, по-видимому, главных) поэтики Высоцкого в статье Г.Г.Хазагера и рассматривается в связи с другой чертой – *риторическим мышлением*. «Риторика», в 60-70-е годы дежурный упрек литконсультантов неумелым стихотворцам, оборачивается глубинной связью современного сознания с истоками национальной поэтической традиции. Думается, наблюдения и анализ поэтики в статье Г.Г.Хазагера чрезвычайно важны для решения актуальной сегодня проблемы определения места и роли Высоцкого в «потоке и контексте» русской литературы в целом и культурно-исторической (в самом широком смысле обоих компонентов) миссии, выполненной поэтом.

Трудно в небольшой статье обсудить сколько-нибудь обстоятельно весь «Мир Высоцкого», что-то, конечно, осталось за рамкой субъективного интереса автора. Это что-то, тем не менее, наверняка найдет заинтересованного читателя. В отличие от первого выпуска второй возвращается к вопросам текстологии. Статья Всеволода Ковтуна и публикуемые им редакции «Притчи о Правде» показывают, что проблемы в этой области есть, они специфически сложны. В этом же разделе («Текстология. Публикации»), кроме упоминавшихся писем Высоцкому, помещены и «Новые тексты Высоцкого», подготовленные к публикации «доктором Маргулисом», представленным в списке авторов альманаха (650) без имени-отчества, а просто – как в известной песне. Да и «новые тексты» Высоцкий уже, естественно, мог только продиктовать, как и напечатанные здесь же

«новые» интервью и анкеты. Что ж, это тоже «мир Высоцкого». Из песни, как говорится, слова не выкинуть.

В заключение стоит заметить, что книга роскошно оснащена информационно-справочным аппаратом. Здесь обстоятельный и полезный раздел «Обзоры. Рецензии»; «Библиография» досконально перечисляет и классифицирует имеющиеся отношение к Высоцкому публикации за 1993-1994 (продолжение списка первого выпуска) и традиционно снабжена собственным алфавитным указателем фамилий. В этот же раздел вошел и «Каталог прижизненных публикаций стихотворений» Б.Окуджавы. Завершают книгу «Хроника – 1997» – обзор связанных с именем Высоцкого событий, «Наши авторы» – удобное и подробное их представление, алфавитный указатель фамилий – ко всей книге. Здесь найдена действительно исчерпывающая форма информационного обеспечения читателя.

Остается пожелать редакционной коллегии и составителям альманаха ежегодно подтверждать этот несомненный успех.

Вопросы литературы, 1999, № 4

«ВСЕМУ ВРЕМЕЧКО СВОЕ»: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ И ТЕКСТОЛОГИИ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

В последние десятилетия читателю то и дело приходится пробовать на слух и привыкать к наименованиям новых литературо- и искусствоведческих отраслей, связанных с расширяющимся и углубляющимся исследовательским интересом к классикам того рода искусства, серьезное отношение к которому еще лет двадцать назад активно, и не всегда в академической форме, оспаривалось. Судьба распорядилась так, что *окуджавоведение* утверждается вослед уже вполне привычному *высоцковедению* и *галичеведению*, недавно еще непривычному: дошла очередь до родоначальника авторской песни.

Сборник статей и материалов, посвященных творческому наследию Булата Шалвовича Окуджавы¹⁹⁷, появился как вторая книга в серии приложений к альманаху «Мир Высоцкого»¹⁹⁸, редакционная коллегия которого проделала огромную работу по консолидации и концентрации усилий исследователей названного явления на всем пространстве бывшего Союза и за его пределами. Отпочковавшись (вследствие избытка материала) от стволового издания – солидного ежегодника, посвященного Высоцкому, – эти книги, скромно названные приложениями, по

¹⁹⁷ Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А.Е.Крылов; ГКЦМ В.С.Высоцкого. – М., 2002. – 260 с. – (Прил.к VI вып. альм. «Мир Высоцкого»). Далее страницы этого издания указаны в скобках.

¹⁹⁸ См.: Галич. Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А.Е.Крылов; ГКЦМ В.С.Высоцкого. – М., 2001. – 232 с. – (Прил.к VI вып. альм. «Мир Высоцкого»).

сути обозначили магистральные направления в изучении творчества главных представителей авторской песни¹⁹⁹.

Сборник замечателен уже тем, что унаследовал от родительского издания ряд основных принципов. Это, прежде всего, – при сохранении высоких критериев отбора материала, при тщательной редактуре, – демократизм и бережное отношение ко всему, что достойно читательского внимания и небесполезно для осмысления исследуемого феномена. На его страницах соседствуют статьи профессоров и студентов, исследователей поэзии и прозы, текстолога и музыковеда. Такой подход представляется оправданным и верным, хотя, естественно, трудно ожидать одинакового научного уровня от работ авторов со столь различным опытом. Содержательная литературоведческая часть сборника составлена таким образом, что между статьями возникают отношения цикличности, сквозной тематической переклички, эпизодические аспекты одних статей выходят на первый план в других и наоборот, и т.д. Это придает сборнику оттенок монографичности, трудно достигаемый и в иных «коллективных монографиях». Перекликаются аспекты, пересекаются углы зрения; читая подряд, испытываешь впечатление стереоскопического видения культурной фигуры Окуджавы, запечатленной в его наследии и все же – во многом еще загадочной и манящей. Хотя пишутся и защищаются диссертации, появляются новые книги, становятся известны скрытые прежде обстоятельства творческой судьбы и новые контексты, – все только начинается.

Первой в сборнике стоит статья Сергея Вдовина о польских мотивах в поэзии Окуджавы, Высоцкого и Галича, сопоставительная по замыслу. Непритязательно обозначив свою работу как «заметки» (23), С.Вдовин, тщательно собрал упоминания о Польше и польских реалиях у всех троих и, сопоставив их, указал на общность и различия в отношении к истории, культуре, на-

¹⁹⁹ Не случайно, уже не в качестве приложения, хотя и оформлен серийно, в прошлом году появился и следующий сборник: Галич: Новые статьи и материалы / Сост. А.Е.Крылов. – М.: ЮПАПС, 2003. – 288 с.

циональному характеру наших соседей и этнических родственников. Наблюдения автора статьи делаются на фоне как биографических обстоятельств каждого поэта, так и – исторических перипетий русско-польских отношений, исторических обид поляков, колебаний и обострений антирусских настроений в Польше. Этот естественный, конечно, фон рельефнее проявляет общегуманистическую, антиофициозную подоснову восприятия русскими поэтами всего этого комплекса проблем и исторических переживаний, включая и переживание нашей национальной вины (особенно отчетливо выразившееся у Окуджавы и Высоцкого). Работа С.Вдовина, хотя и не решает соответствующей специально сформулированной задачи, тематически попадает в русло развивающегося сегодня направления литературной имагологии (имиджелогии?)²⁰⁰. Собственно, поэтически представленный образ страны и ее жителей автор находит у Окуджавы, вследствие тесных дружеских связей ближе других воспринимающего их, и лишь отчасти у Высоцкого. У Галича обнаруживается «подтема» – «трагедия польского еврейства в войне» (23). В совокупности мысль автора статьи о том, что «Польша и польские мотивы в поэзии <...> высвечивают <...> доминанту в творчестве каждого», не вызывает возражений: «для Окуджавы <...> это идея нравственно-этическая, для Высоцкого – гражданско-патриотическая, для Галича – национально-политическая» (24).

Статья Владислава Алексеевича Зайцева, следующая второй, посвящена эволюции военной темы в поэзии Окуджавы. Излишне говорить о профессионализме, обстоятельности и глубине анализа, присущих этой работе, – всё это предполагается именем ее автора, которого нет нужды представлять научной общественности. Он разрабатывает заявленную тему неспешно, с опорой на предшественников, останавливаясь на отдельных характерных

²⁰⁰ В качестве примера укажем на представленную не так давно в нашем обзоре работу: *Sorge V. Literarische Länderbilder in Liedern* Wolf Biermanns und Wladimir Wyssozki: Ein imagologischer Vergleich an Liedtexten der der Autor-Interpreten aus den Jahren 1960 bis 1980. – Frankfurt am Main, Berlin u.a., 1998 (см.: Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 2000. С. 523-531).

стихотворениях. Параллельно с анализом эволюции темы в творчестве Окуджавы на проблемно-тематическом и образном уровнях автор прослеживает и развитие жанровой природы стихотворений, и стилистические трансформации темы. Сопоставления с Высоцким и Галичем здесь эпизодичны, естественно, всегда уместны, позволяют выделить характерное в судьбах и творческих наклонностях поэтов. Своеобразие военных переживаний Окуджавы оттеняется и контекстуальными сопоставлениями с решением темы в поэзии старших поэтов-фронтовиков (С.Гудзенко – с. 32, Д.Самойлов – с. 37). Исследуются интимно-лирические ответвления темы «любовь на войне» (36-37) и философски космические – война как игра детей Земли, изнемогающей от любви и тревоги за них (41-42). Наверное, субъективно мне недостает в этом обстоятельном, богатом наблюдениями освещении темы войны некоего концептуально-обобщающего завершения, которое, впрочем, по ходу статьи вырисовывается само собой. Начиная с творческой паузы, наступившей после обсуждения первого сборника Окуджавы в столичном литобъединении в 1956 году, тема войны в его поэзии освобождается от того налета ходульной риторичности (отмеченной автором статьи, – с. 31), который делал стихотворения первого сборника *обычными* и безусловно *приемлемыми* для подцензурной литературно-издательской практики середины советского века, и приобретает отчетливо личностный и бескомпромиссный характер представления и суждения с точки зрения существа человеческого и независимо от идеологической окраски события. С той самой точки зрения, которая определяет и отношение поэта к Польше и полякам, представленное в первой статье сборника.

О первой книге Окуджавы – «Лирика», – о ее обсуждении в столичном литобъединении «Магистраль», о мучительных переживаниях автора, вызванных критикой его стихов, и о творческой паузе, после которой начинается настоящий Окуджава, – читаем в третьей статье, написанной студенткой РГГУ О.М.Розенблюм. Статья посвящена «некоторым темам и образам» этой книги, ко-

которые продолжились и развились в последующем творчестве. Это темы весны, войны, трех сестер – Веры, Надежды, Любви, – мотив дороги и т.д. Кстати, возможно, назвать это все лучше было бы именно мотивами, а не темами. Как можно заключить из статьи, несмотря на идеологически вполне выверенную и выдержанную в традиции советского мироосмысления структуру книги, имеющей отчетливо выраженный лирический сюжет, «окуджавское начало» в ней уже присутствует.

«Поэтические портреты городов» «как художественная и смысловая общность» (68) анализируются в следующей статье – И.Б.Ничипорова. И с нее начинается та часть сборника, которую можно было бы выделить как посвященную проблемам собственно поэтики Окуджавы. Анализ «портретов» Москвы, Санкт-Петербурга, Анкары, Иерусалима строится многоаспектно: то с точки зрения истории города, то в рамках «персонажного» аспекта, то как анализ диалогической интенции (диалог поэта «с городом как целым, с его „душой“», – 71). Через статью пунктиром проходит наблюдение над ролью метонимического перенесения на урбанистические реалии одушевленного начала, что, во-первых, ведет к «сращению рукотворного и природного миров <...> в основе городских пейзажей поэта-певца» (70), во-вторых, раздвигая рамки изображаемого «до вечного, архетипического», открывает план вневременного, сокрытого существования города, его «инобытия» (75), в атмосфере которого, наконец, «за внешними картинami проступает напряженное духовное осмысление личностью всего прожитого – перед лицом Высших Сил» (79-80). Речь идет, таким образом, о мифологизации переживания в лирике жизненной конкретики, через которую и за гранью которой поэту открывается тот, не менее реальный, пласт человеческой жизни, в котором поэту открывается духовный план всего сотворенного до него и творимого им и в котором он сам реализуется как гармоничная духовная сущность. Работа И.С.Ничипорова показывает, что анализ любого компонента поэтики ведет (наверное, должен вести) к постижению единства и

целостности художественно-философского миропереживания поэта, подобно тому как за историческими, топонимическими, предметными деталями городского пейзажа открывается «ядро городской истории» и одновременно «стержень личного бытия героя» (70).

«Составление свода особенностей поэтической манеры Б.Окуджавы и их последовательное и глубокое описание» (84) считает актуальной задачей С.Б.Христофорова, автор диссертации, фрагмент которой помещен вслед за статьей И.С.Ничипорова под заголовком «О поэтике Булата Окуджавы». Вероятно, в полном объеме эта задача решается в диссертации, во фрагменте автор останавливается на четырех аспектах (автор называет их категориями): «своеобразие авторского поэтического словаря», «лейтмотивность», «интимизация» стиля (автор подчеркивает условность этого обозначения), придающая своеобразие прежде всего «адресной» лирике Окуджавы, и, наконец, «песенная основа» его поэтических текстов (84). В таком порядке эти аспекты и рассматриваются, с опорой на многочисленных предшественников, каждый в отдельности, так что фрагмент стремится разделиться на «подфрагменты». В довершение в «категории» песенности выделяется и рассматривается еще «категория» – синтаксический параллелизм, но анализ ее на полутора страницах (95-96) тороплив и не концептуален. В целом материал производит впечатление фрагментарности, спешки при подготовке к печати, что-то, очевидно, опущено, что должно было представить этот анализ на самом деле как «сопоставительный», о чем говорится в заключение (96), и показать Окуджаву как продолжателя «богатой традиции в европейской и русской поэзии» – «французских трубадуров, немецких миннезингеров, украинских кобзарей», пользовавшихся сходными «приемами и образами народной лирики» (97).

Впечатление некоторой описательности этого материала читателю с лихвой компенсируется следующей статьей, в которой представлен как будто *один* аспект из возможного «свода по-

этической манеры», та самая «песенная основа», но его анализ действительно открывает эту «основу» созвучно со взглядом И.С.Ничипорова и авторов ряда следующих статей. Это статья Е.Р.Кузнецовой «Мелодичность как тематическая и структурная доминанта поэтики Б.Ш.Окуджавы» – название очень точно обозначает предмет исследования в его двуаспектности. Речь идет о музыкальности лирики как «определенном свойстве самой поэтики» (98), о «стихии песенности, музыки», которая «охватывает буквально все творчество поэта» (99). Автор многочисленными примерами подтверждает это на тематическом уровне: поистине художественный мир Окуджавы прежде всего – мир звучащий, где даже тишина значима по контрасту с наполняющими его го-моном и шумом, криками и пением, инструментальными и оркестровыми мелодиями. Но и на уровнях языковой структуры, от фонетики до синтаксиса и композиции, Е.Р.Кузнецова демонстрирует те же принципы организации поэтического высказывания, обнажая музыкальную координату поэтического мышления. Пение самого поэта выглядит в этом контексте естественным и необходимым проявлением *природы* его лирического дара. Мысль о синтезе, в котором *совмещаются* (т.е. выступают как ипостаси единого начала) мелодика стихотворной речи и мелодия как собственно музыкальное явление (111), является в завершение статьи с неизбежностью.

Две следующие статьи в еще большей степени, чем две предыдущие, претендуют составить «дилогию»: «Концепт *душа* в индивидуально-авторской языковой картине мира Б.Окуджавы» К.А.Агабековой и «“Что такое душа?..“» Е.В.Купчик. Обе статьи представляют лингвистические подходы к слову.

Первая написана на основе главы магистерской диссертации (см.: 248) и, по-видимому, соотносится с активно разрабатываемыми в последние годы и нашим языкознанием принципами когнитивной лексикографии. Слово «душа», очень частотное в поэзии Окуджавы, рассматривается К.А.Агабековой как семантически универсальный концепт («наиболее обобщенный, неодно-

значный и сложный по своей семантической конфигурации» – 117), способный выявить специфику индивидуальной «языковой картины мира» поэта. Но задача, которую решает автор, осложняется: концепт «душа» рассматривается еще и как канал связи поэтического сознания XX века с культурой века XIX (романтически идеализированной), которая таким образом становится компонентом языковой картины мира поэта как контрагент официально-идеологизированной картины мира условного советского человека, обходящейся без этого концепта. Формулируемые автором «три способа реализации системы концептуальных смыслов концепта *Душа*» (см.: 120-121) затем демонстрируются на поэтических текстах, однако тут-то и сказывается, по-видимому, недостаточная разработанность «технологии дифференциации языковой картины мира на концепты» (см.: 117). Трудно избавиться от того впечатления, что лингвистически самодостаточные стратегии затрудняют доступ к тексту поэтическому, где слово – не словарное. Например, сколько ни вчитываюсь в ту редакцию «Послевоенного танго», где сказано про *наших душ мужжание*²⁰¹, – да и в «Первое послевоенное танго», где этого концепта нет вовсе²⁰², – никак не получается вычитать в качестве «основного концепта, концепта-темы стихотворения» (*душа* здесь – сопутствующий концепт) «мысль о сохранении высокого содержания любви, несмотря на все *снижающие бытовые обстоятельства* и несмотря на всю *неприглядность жизни* в условиях войны» (124-125; курсив мой. – С.Ш.; у автора вся «мысль» – разрядкой). Возможно, чего-то не понимаю, а может быть автор неточно формулирует свою мысль в той части, где лингвистика встречается с поэтикой.

Вторая работа о «душе» Окуджавы кажется не столь герметичной, наверное потому, что тот же концепт, и также отталкиваясь от его основных словарных значений, Е.В.Купчик рассматри-

²⁰¹ Окуджава Б.Ш. Стихотворения. – М., «Советский писатель», 1985. С. 212-213.

²⁰² Окуджава Б.Ш. Песни Булата Окуджавы: Мелодии и тексты песен / Сост. Л.А.Шилов. – М., «Музыка», 1989. С. 192-193.

вает и анализирует все же как *образ* (128), семантические характеристики которого выводятся из его референтных связей с соседствующими ему языковыми единицами во множестве поэтических текстов, то есть – контекстуально. На том же практически материале, что и К.А.Агабекова, автор выясняет смысловые потенции «души», реализовавшиеся в текстах Окуджавы: ее сопряженность с важнейшими для поэта концептами *смерти, огня, музыки* (130); ее «известную автономность» (131) в телесном и внетелесном бытии – при невыраженности у Окуджавы традиционной антиномии души и тела (130); «ей не свойственно являть себя ни в поступке, ни в интенсивном воздействии на что-либо, ни в жесте, ни в слове» (132); «по отношению к действию» она как правило – объект (133)! Лингвистический в своем подходе анализ дает в данном случае богатый материал для размышлений. И для Окуджавы «с течением времени *душа* <...> становится объектом всё более пристального внимания, что проявляется как в большей разработанности связанных с *душой* отдельных образов и мотивов <...>, так и в увеличении частоты встречаемости самого слова *душа*» (137). Вывод, к которому в итоге приходит автор, подтверждает уже высказанное мнение о «глубоко христианском содержании поэтического мира Булата Окуджавы» (Д.Н.Курилов, цит.: 137).

Из «Трех этюдов на темы Булата Окуджавы» Л.А.Левиной, продолжающих поэтологический раздел, наиболее интересным мне показался первый – «О форме и содержании». В нем автор, задаваясь уже «вечным» (если еще не «проклятым») вопросом о месте авторской песни в парадигме книжной и песенной поэзии, демонстрирует очевидное: «нетипично высокое для песенной поэзии качество стиха, насыщенность образного ряда, уровень требований к интеллекту и образованию слушателя», характерные для авторской песни (138). И, не претендуя на сиюминутное решение означенного вопроса, – «чтобы показать, до какой степени авторская песня не боится *сколь угодно сложных* образов» (140; курсив мой. – С.Ш.), – глубоко, убедительно и очень интересно

анализирует мифопоэтику «Чудесного вальса». Вместо концептуальных выводов автор с заслуженным удовлетворением замечает читателю: «А всего-то, казалось бы, – песенка» (145). Да, уж... Этюд, так этюд: жанр обязывает. Стоило бы только, пожалуй, сослаться на статью Р.Ш.Абельской, уже анализировавшей мифопоэтический аспект мотива музыки и музыканта в поэзии Окуджавы, рассмотрев достаточно подробно и концептуально, в частности, и «Чудесный вальс»²⁰³, – это не повредило бы и этюду. Но, увы, невнимание к публикациям коллег остается и сегодня большим местом исследований в области авторской песни. Второй этюд Л.А.Левиной – «Возвращение баллады» – представляет авторскую песню опять-таки как явление, идущее вразрез с тенденцией исчезновения баллады из песенной культуры. В подтверждение этого достаточно было бы указать на частотность жанра в поэзии классиков авторской песни, но Л.А.Левина анализирует на двух с половиной страницах один из первых его образцов – «Ночной разговор» Окуджавы. Баллада предстает загадочной и страшной, почти как «Лесной царь», и это тоже интересно, убедительно и... этюдно. В третьем этюде – «О неосинтетическом искусстве» – речь идет о кинематографичности авторской песни, в перечень (из девяти фамилий) классиков которой, работавших в кино, автор почему-то не включает Высоцкого (149). Под кинематографичностью понимается «повышенная <...> активность визуального ряда, <...> обязательно динамичного» (149). На нескольких песнях Окуджавы демонстрируется «эффект движущейся камеры, и это действительно можно так увидеть.

Обозначенный нами условно раздел сборника, посвященный поэтике, завершает статья Вл. И. Новикова «Песни и „перепесни“. Окуджава и пародия». История взаимоотношений Окуджавы с жанром пародии рассказана здесь знатоком и мастером, оценки которого всегда четки и выверены. Сначала речь идет о пародии дружеской (шарж), затем о пародиях «школы Александ-

²⁰³ Абельская Р.Ш. «Под управлением любви» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. С. 424-429.

ра Иванова» и, наконец, об автопародиях. Вывод о том, что причиной неудач пародистов были «юмор и ирония Окуджавы, глубоко укорененные в самой его поэтической системе» (160), вполне логичен. А статья интересна как фактографически, так и размышлениями над стихией самопародирования.

Большая концептуальная статья А.Е.Крылова «О задачах и особенностях текстологии поэтических произведений Окуджавы. К постановке проблемы» стоит в сборнике как водораздел между материалами, посвященными лирике, и теми, что обращены к проблемам прозы. Этот тщательно сгруппированный и классифицированный свод текстологических проблем, проблем атрибуции и датировки текстов Окуджавы, проиллюстрированный многочисленными и яркими примерами, производит сильное впечатление: А.Е.Крылов знает, о чем пишет. Опыт текстологии и издания произведений Высоцкого и Галича²⁰⁴, доскональное знание печатных изданий и фонограмм стоят за структурной четкостью статьи, подразделенной на главки, обрисовывающие одну проблему за другой. Статья словно обратным светом освещает предшествующие ей материалы и заставляет не только читателя и авторов, но и всех, чьи исследовательские интересы связаны с авторской песней и, в частности, с творчеством Окуджавы, задумываться над тем, с чем они, собственно, имеют дело, *какие* тексты читают и анализируют. В статье действительно, как признает автор, «ответов меньше, чем вопросов» (163), но она выглядит как стратегический план работы, пусть не обещающей скорых результатов, но необходимой и неизбежной.

Прозаический раздел сборника состоит из двух статей, из которых видно, что и эпос поэта вполне достойный объект для серьезной науки. Статья В.П.Скобелева «“Пепел Клааса бьется в моей груди“. Эпическая проза лирического поэта: о романе „Упраздненный театр“» посвящена субъектной организации сюжета

²⁰⁴ См., в частности: *Крылов А.Е.* О проблемах датировки авторских песен. На примере творчества Александра Галича // Галич. Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А.Е.Крылов; ГИЦМ В.С.Высоцкого. – М., 2001. С. 166-203.

итогового произведения Окуджавы. Известный теоретик и исследователь этой проблемы естественно и непринужденно разворачивает перед читателем полный спектр субъектных и внесубъектных форм организации повествования, реализованных автором романа, показывающим страшный «театр революции» (знаковое и многозначительное словосочетание на протяжении всего XX века) одновременно снаружи и изнутри. Обаяние лирического духа Окуджавы, кажется, витает и над статьей. И в этой статье нам является, теперь уже с этой – эпической – стороны *та же* культурная фигура, к пониманию единой сути которой подходят многие авторы сборника: «Роман позволяет прощать, но при этом заставляет помнить...» (214).

Статья Н.М.Солнцевой «О „Бедном Авросимове“ Б.Окуджавы и „14 декабря“ Д.Мережковского», как видно из заголовка, – сопоставительная. Диалог романов, разделенных не только полувеком, но и обусловленными несходством исторических ситуаций авторов характерами их взглядов на декабризм и декабристов, – исследовательница рассматривает не в рамках символистской традиции, как это уже было (см. ссылку в статье), а как ответы на вопрос о судьбах и предназначении России, которые в восприятии Окуджавы всегда преломляются в сознании и судьбах «бедных Евгениев» (223), которые, вместе с историческими героями (Пестель), погружены в непостижимую умом и неподконтрольную тем и другим «роевую стихию», движущую Империей, в которую можно не только, по слову Тютчева, *верить*, но и *прощать* и *любить*, как творение и жертву все той же стихии.

Сборники, издаваемые редколлегией «Мира Высоцкого», всегда – не просто «сборники статей»: в них всегда включены материалы, расширяющие возможности читателя удовлетворить потенциальный интерес к информации, относящейся к предмету. В приложении к рецензируемой книге помещена в сокращении глава из музыковедческой диссертации М.В.Каманкиной, посвященная песенному стилю Окуджавы. В ней вновь, но уже, так ска-

зять, с *той* стороны – под углом зрения музыковеда, идет речь о музыкальности поэтических форм и музыкально-поэтическом синтезе в творчестве Окуджавы.

Стремление этой «команды» вооружить возможного исследователя авторской песни, сказывается и в сохранении элементов книжной структуры, зарекомендовавших себя в альманахе: сборник снабжен библиографическим списком новой литературы за 2000 – 2002 годы (сост. А.Крылов), сведениями об авторах и именным указателем. Во всем чувствуется не показное, но самоотверженное культуртрегерство, уважение к предмету исследования, к его исследователям, к перспективам отечественной культуры, – та атмосфера толерантности, бескорыстного доверия к «роевой» жизненной стихии и ее простым носителям, та аура дружелюбия, которые так привлекательно отличали классиков авторской песни и ее родоначальника.

Очень нужную и благородную работу продолжают составители и издатели научных сборников, посвященных этому, одному из важнейших, явлению русской культуры второй половины XX века.

Голос надежды:
Новое о Булате Окуджаве. –
М., 2004.

КЛАССИКА АВТОРСКОЙ ПЕСНИ: ПОЭТИКА, ЖАНРЫ, ТРАДИЦИИ

Изданная недавно книга Владислава Алексеевича Зайцева²⁰⁵ вызывает желание сформулировать (прежде всего, конечно, для себя) некоторые, пусть – промежуточные, итоговые обобщения.

Итак, пришло *и это* время: теперь 60-70-е годы называются «золотыми» в истории авторской песни (кстати, утвердился именно этот термин), ее – уже без кавычек – классическим периодом, когда в полной мере расцветает творчество ее классиков: Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича, – поэтов *прежде всего и по преимуществу* и в этом качестве – полноправных субъектов общенационального историко-литературного процесса прошлого века. Без кавычек и оглядки на чье-то возможное несогласие с этими постулатами, потому что, не говоря уж об очевидно продолжающемся бытии этих поэтов в *литературе*, общий объем и широта диапазона исследований, посвященных их наследию, серьезность и глубина постановки научных проблем, основательность уже установленных поэтологических фактов и уже подтвержденная практикой «диссертательность» этой отрасли *литературоведения*, – все это уже позволяет уверенно смотреть вперед. Ставшая фактом науки концентрация ученого внимания на проблемах творчества названных поэтов свидетельствует о кристаллизации иерархического представления о некогда многофигурно-бесструктурном и разноголо-

²⁰⁵ Зайцев В.А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 2003.

сом культурном явлении. Это, надо надеяться, не исключает в дальнейшем углубления интереса к творчеству и других поющих поэтов (некоторые из стоявших у истоков авторской песни уважительно названы и в книге В.А.Зайцева), но фундаментом и точкой отсчета, типологическим фоном для их изучения, по-видимому, уже останется вырабатываемое сегодня знание о трех классиках.

В новой книге известного исследователя русской поэзии XX века собраны работы последних полутора десятилетий, новые и уже публиковавшиеся, посвященные отдельным аспектам творчества названных поэтов. Сводя их вместе, автор ориентируется на проект комплексного исследования «особого культурного и поэтического контекста *Окуджава – Высоцкий – Галич*», предложенный Вл.И.Новиковым в 1998 году на международной конференции «Владимир Высоцкий и русская культура 1960–1970-х годов»²⁰⁶. Такая ориентация придает книге В.А.Зайцева черты монографической продуманности и сюжетной цельности: первый ее раздел выглядит введением, представляющим биографические и творческие портреты поэтов, последний – заключением, в котором их творчество предстает в связях с поэтическими современниками и традициями XIX и XX веков.

Движение к этой финишной прямой – к определению места рассматриваемых поэтов в современной им литературной ситуации, конечно, в ее органичной связи со всем предшествующим развитием поэзии, – в книге В.А.Зайцева начинается уже в первой статье, когда заходит речь о положении Булата Окуджавы между (и вместе с) поэтическими поколениями *фронтовиков* и *шестидесятников*: один из самых молодых среди первых, он оказался в ряду вторых, признавших (устаами Андрея Вознесенского) Высоцкого своим «меньшим братом». В этой связи трудно не обратить внимание на особое положение Александра Галича в этом ряду: с одной стороны, по возрасту и литературному опыту он

²⁰⁶ См.: Новиков Вл. И. Окуджава — Высоцкий — Галич: Проект исслед. // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. — М., 1999. С. 233–240.

относится как раз к воевавшему поколению поэтов, с другой же, его обращение к авторской песне оказалось поэтическим выражением радикального шестидесятничества, его диссидентского крыла, что очень быстро поставило его в позицию аутсайдера как в отношении поэтической ситуации, так и в отношении контролирующих ее общества и государства, что, в конце концов, трагически сказалось в его судьбе. Этот особый путь Галича *сквозь* поэтическую ситуацию 60–70-х годов вольно или невольно отразился и в том, что заголовок посвященной ему в первом разделе статьи, выпадает из ряда, намеченного названиями двух первых: «Музыка арбатского двора» и «Песня беспокойства», – «Я выбираю свободу». Во внутреннем, на первый взгляд, не акцентированном сюжете сборника статей первой сквозной и объединяющей темой оказывается тема войны.

Ей посвящен второй раздел книги, открывающийся коротким, но блестящим исследованием трансформаций в песнях трех поэтов на протяжении почти четырех десятилетий мотивов, воспринятых из песни Ива Монтана: «“Когда солдат уходит на войну...”». *Ив Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич*. Ключевое столкновение афористического маршальского жезла в вещмешке солдата, уходящего на войну, и грязного белья (там же), когда он, если повезет, возвращается, – вполне банальное в контексте традиционной для западноевропейской поэзии дезавуации романтики *всякой* войны (вспомним, хотя бы, Беранже или, ближе, весь ряд, включающий экспрессионистов, дадаистов, Брехта, литературу «потерянного поколения», да мало ли...), – в нашей стране могло относиться только к «их» войнам, нас никак не касавшимся. Но потрясения и утраты, пережитые и понесенные в священной (для нас – вспомним хотя бы ответ Высоцкого на вопрос анкеты о любимой песне!) войне, были столь велики, и потребность отозваться на них изнутри человеческой судьбы рядового солдата была столь насущна, что услышанная на рубеже «оттепели» эстрадная песенка не могла не отозваться многократным и разнообразным эхом в творчестве первых творцов авторской песни, ко-

торая и сама по сути своей ориентирована на честное общение простых, но думающих людей. И автор статьи внимательно прослеживает, как из одной песни в другую, трансформируясь и обрастая новыми смыслами и оттенками значений, «от скорбно-трагических до сатирически-пародийных», проникают мотивы ухода солдата на войну, надежд и разочарований, возвращения и невозвращения, смерти и любви, тщеславия и ответственности и т. д., вплоть до прямой полемики Галича с расхожим афоризмом («На кой он мне, маршальский жезл!») и до позднего автопародийного у Окуджавы: «Как славно быть ни в чём не виноватым — // совсем простонародным депутатом!». Статья обогащает читателя множеством наблюдений и тонких замечаний, перед ним не просто перечень переключек и перепевов, — разворачивается картина разветвленной жизни мотива в поэтическом процессе.

И все же эта статья выглядит своеобразной прелюдией к основному содержанию раздела, в который кроме нее включены исследования военной темы в поэзии Окуджавы («Песни грустного солдата. *О военной теме в поэзии Окуджавы*») и Высоцкого («“Мы вращаем Землю“. *Жанры и циклы песен Высоцкого о войне*»). Каждая из этих статей по меньшей мере втрое превосходит первую объемом. О статье, посвященной военной теме в поэзии Окуджавы, мне уже приходилось писать в рецензии на сборник статей, в котором она впервые опубликована²⁰⁷. В новой книге она попадает в сугубо авторский контекст, и становится понятна ее органичная включенность во вторую и, пожалуй, главную сквозную интенцию, организующую исследовательский интерес В.А.Зайцева и обозначенную им в подзаголовке книги: перед нами не простое описание развития *темы*, ее диапазона от интимно-лирических переживаний до философско-космического взгляда на «игры» детей Земли, — автора исследования интересует, далеко не в последнюю очередь, развитие *художественных форм*. Говоря о каком-нибудь стихотворении, он никогда не забывает отметить его ритмические особенности, точно обозначить размер

²⁰⁷ Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 25–50.

и особенности его применения поэтом, даже если за этим не следует выводов, выходящих за рамки анализа стилистических трансформаций темы в отдельно взятом произведении, – такая работа имеет самоценный характер как необходимая основа будущих выводов и обобщений. В особенности же внимание автора привлечено к проблеме жанра.

Эта проблема вообще является одной из центральных и сквозных в книге В.А.Зайцева. Хотя о возобновляющемся время от времени теоретическом споре о жанровой природе авторской песни он говорит вскользь лишь во вступительном слове «От автора», уже здесь само употребление слова «жанр» – то в единственном числе и в отношении к авторской песне в целом, то во множественном, когда речь идет о жанрах и жанровых поисках ее творцов, – наводит на мысль о том, что пограничная сущность рассматриваемого явления искусства позволяет, с одной стороны – со стороны *музыковеда*, говорить о нем как об *одном* из музыкальных жанров, а с другой – под *литературоведческим* углом зрения – воспринимать и исследовать его во всей очевидной сложности его поэтически-жанрового многообразия, чем как раз, и с успехом, автор занят на многих страницах своего труда.

В последней статье второго раздела, самой крупной в сборнике и публикуемой впервые, эта проблема уже обозначена как главная в подзаголовке (*«Жанры и циклы песен Высоцкого о войне»*), хотя присущее автору стремление к исчерпывающему охвату материала, имеющего отношение к намеченной теме, и приверженность хронологически-эволюционному подходу к нему задают этой статье как минимум еще два дискурса, и совмещение всех трех порой представляет сложности, осознаваемые и автором. В.А.Зайцев совершенно справедливо замечает в начале статьи, что военная тема в поэзии Высоцкого представляет своеобразный «нерв» и «стержень» его драматического мироощущения и при этом исследована явно недостаточно, особенно в жанрово-стилевом отношении. В некоторых местах, хочется заметить, статья производит впечатление весьма беглого перечисления с крат-

ким комментарием отдельных стихотворений (песен), которое организуется только хронологией их создания, и в «мини-циклы» они объединяются либо именно хронологической близостью, либо, – что более оправдано, – художественной сверхзадачей: пишутся для определенного фильма или спектакля.

Дело в том, что война для Высоцкого – это и собственные детские впечатления, и опыт многочисленных рассказчиков, и многообразные человеческие судьбы, как правило, неустроенные или разрушенные войной, и общенародная драма то былинных, то космических масштабов, и экзистенциально-философская ситуация, задающая этические проблемы, но и помогающая их выявлять и решать и в мирные времена, и, наконец, именно поэтому, война – источник поэтической образности, способной вторгнуться в *любую* другую тему, а следовательно, связать произведения на военную тему циклическими отношениями с произведениями, посвященными другим темам. Большой *военный цикл* имеет в поэзии Высоцкого достаточно размытые внешние очертания, а его внутреннее подразделение на «мини-циклы» («от „двухсерийных“ песен – диптихов, трёхчастных – триптихов до сравнительно небольших внутренних „мини-циклов“ или более крупных „серий“»), как не раз оговаривает и автор статьи, может проступать явно и неявно, может быть предусмотрено автором или существовать только «в читательском восприятии». Хорошо бы все же в этом вопросе отделить явное от неявного, но, очевидно, это дело будущих исследований. И энциклопедическая широта взгляда автора статьи на эту тему здесь как раз послужит хорошим подспорьем.

Более принципиальными, как мне представляется, являются многочисленные и тонкие наблюдения В.А.Зайцева над представленными в поэзии Высоцкого «оттенками и модификациями в пределах основных жанров – баллады, новеллы, рассказа, сценки, эпизода, а также монолога, диалога и прочих». Это действительно впечатляющая демонстрация разнообразия жанровых новаций, гибкости и пластичности жанрообразующих потенций по-

этического мышления Высоцкого. В отдельных случаях, впрочем, автора хочется оспорить в каких-то частностях или внести в его комментарий уточнения.

Например, не всегда различается военная тема и тема солдатской службы. Такая неточность вкралась в комментарий к песне «Рядовой Борисов!...». В нем говорится о «непростом сцеплении *мирной* и *военной* жизни» (курсив мой. – С.Ш). На самом деле речь, конечно, должна идти о гражданской и армейской жизни, о войне нет ни слова. Здесь же и вторая неточность: жертва стрелявшего «по уставу» *не гибнет* – «оказался он живучим!...» А в случае со «Случаем в ресторане», на мой взгляд, хорошо бы поверить подтекстом некоторые нюансы интерпретации. «Справедливая», по оценке автора статьи, финальная реплика *рассказчика* (что – важно: перед нами не просто «сценарный разговор», но – *рассказ* о ней, передача содержания постфактум) на самом деле – с расстояния *эпической* дистанции – самим рассказчиком оценивается не совсем так: он понимает, что «обидел» капитана. Да и «хмелел» рассказчик – «за ним по пятам», то есть, не отставая, а это в нашем народе – знак сопричастности (иначе почему бы просто не уйти?). И его «вежливое молчание» (опять-таки в восприятии В.А.Зайцева) на самом деле следствие не кроткого нрава и воспитанности (кстати, «“Казбек“ не курю» в этой ситуации – бестактность, а ее подчеркнуто вежливый тон может быть воспринят как знак высокомерия, с чего, собственно, капитан и начинает заводится), а – невозможности, «как в окопе под Курской дугой», высунуться и вставить слово в ураганную ругань измороженного войной старшего собутыльника, случайного, но оттого не менее *уважаемого*. И переход на «ты» в заключительной реплике рассказчика это не просто резкость в ответ на грубость, а, возможно, свидетельство достижения особой степени близости в процессе, так сказать, потребления. Да ведь и образ капитана *в передаче рассказчика* лишен малейшей негативной оценки, – только самооценка: «Я обидел его». Сценка оказывается сложнее, рассудить ее участников не так просто. И это связано,

кроме всего, и с жанровой осложненностью: сценка дана в рассказе *рефлектирующего*, а может быть, и *сочувствующего* партнеру рассказчика.

Третий раздел книги открывается непосредственным продолжением проблематики, к которой вышел раздел предыдущий. Но статья, выполняющая роль связки между ними и аналогичная по постановке темы статье о жанрах военных песен Высоцкого, — «„Баллада о Вечном огне“. *Жанровое своеобразие военных стихов-песен Галича*», — оказывается лишь первой частью своеобразного триптиха, посвященного жанровым особенностям песенной поэзии Галича в целом. Для такого расширения диапазона исследования наследие Галича, вкупе с сохранившимися авторскими комментариями, представляет благодатную почву: среди классиков авторской песни он, как никто, постоянно и пристально внимателен не только к *определению* жанра своих произведений, но и к самой проблеме жанра. Здесь у него есть свой интерес и свои, отличные от других поэтов приоритеты. Исчерпывающим (опять-таки!) количеством примеров автор книги подтверждает неоднократно высказанную им мысль об особом «жанровом мышлении», свойственном этому поэту. Несомненной заслугой В.А.Зайцева является разработка вопросов, связанных со становлением, вернее, — с целенаправленной работой Галича над созданием особого жанра песенной поэмы. Эта работа велась им, как показывает автор, в двух направлениях, которым и посвящены статьи, включенные в раздел: «В поисках жанра: о „маленьких поэмах“ Галича» и «„Поэма в стихах и песнях“. *О жанровых поисках Галича в сфере большой поэтической формы*».

Таким образом, первая статья третьего раздела оказывается еще и вводной для нового поворота темы в книге в целом. В этом качестве она вновь (после статьи «Я выбираю Свободу»), теперь коротко и под «военным» углом зрения, представляет творческий путь Галича от истоков военной темы — в стихах неопубликованной в свое время книги 1942 года «Мальчики и девочки», ставших известными недавно и оказавшихся созвучными написанным

позже песням Окуджавы, что вслед за публикатором, Н.А.Богомоловым, отмечает и В.А.Зайцев. Пятнадцать послевоенных лет – время «овладения жанром массовой героико-романтической и лирической песни» – обнаруживают «явное, а порою и подспудное движение к правде, искренности чувств, драматизму и трагедийности переживаний», – иначе говоря, готовят появление в 60-е годы тех классических произведений авторской песни, которые и делают Галича Галичем. Такое видение предшествующего периода выявляет внутреннюю логику творческого развития поэта и снимает возникавшую в прошлом при противопоставлении этих творческих фаз некоторую двусмысленность. Углубляющийся психологизм, лирическая задушевность и трагедийность, историческая масштабность отдельной человеческой судьбы, воспринятой и воплощенной вопреки ходульному официозному оптимизму, – все это, как показывает автор, пробивало себе дорогу под спудом насаждаемой сверху концептуальности и восторжествовало, наконец, в авторской песне.

Война не является для Галича самодостаточным объектом отображения в поэтическом слове, но всегда – поводом или средством для выявления и постановки острых нравственных проблем взаимоотношений человека и общества, человека и государственной машины, а проблемы эти актуальны далеко не только в военное время. Война может и просто упоминаться в качестве аргумента, служить своеобразной ссылкой в постоянном споре поэта с тоталитарной властью. Реалии войны могут возникать в тексте ассоциативно, метафорически, для сравнения («И не пули, не штык, не камень – / Нас терзала иная боль! / Мы бессрочными штрафниками / Начинали свой малый бой!»). Поэтому и военная тема в творчестве Галича в книге В.А.Зайцева рассматривается широко – «в ее связях и опосредованиях с другими острыми социально-политическими и нравственными проблемами, в гораздо более масштабном временном диапазоне». Думается, что в самом этом ощущении безграничности, постоянства состояния войны, пребывания человека «в том проклятом военном быте», в «руко-

пашных зла и чести» уже видна основа того направления, в котором движется «жанровое мышление» поэта, – в сторону циклизации и укрупнения формы. Именно на эту связь и указывает автор книги, говоря о середине 60-х годов как о времени, когда совершается «выход военной темы в сферу тоталитаризма» и одновременно усиливается внимание к проблеме жанра: с одной стороны, каждая песня получает жанровое обозначение (впечатляет и убеждает длинный перечень таких обозначений!), с другой стороны, становится все заметнее тяготение песен друг к другу, группирование циклов и других «наджанровых» образований. Тот же самый процесс раскрывается и на примере произведений, естественно связанных с военной темой и посвященных еврейской теме, завершающейся поэмой «Кадиш». При этом и появляющиеся «большие формы» обладают, как показывает автор, большим разнообразием.

Говоря (в следующей статье) об уникальности жанровых исканий Галича на фоне поэтического опыта предшествующих эпох и в широком контексте 60-70-х годов, когда поиски новых форм в поэтической ситуации в целом пошли по трем основным направлениям: в области социально-философской и медитативной лирики, лиро-эпической поэмы и авторской песни, – В.А.Зайцев видит их своеобразие не только в стремлении синтезировать все три направления, но и в использовании возможностей других искусств: театра, кинематографа, музыки и живописи. В изысканиях предшественников автор также выделяет выводы о синтетической природе авторской песни Галича, что сказалось в первую очередь в созданной поэтом форме лиро-эпической «маленькой поэмы», которая и является здесь предметом исследования. Нельзя не согласиться с мыслью автора, что распространение этого жанра в поэзии 50-70-х годов (А.Ахматова, А.Твардовский, Д.Самойлов, Вл.Соколов, А.Жигулин и др.) связано с усилением лирического начала в поэтическом эпосе. Галич в этом контексте предстает как поэт, одним из первых почувствовавший и выразивший эту возможность и потребность обновле-

ния традиции, которая, не будучи отчетливо осознанной, восходит тем не менее к истокам русской классической поэзии. И именно Галич употребляет словосочетание «маленькая поэма» в качестве точного жанрового обозначения возникающей разновидности поэмы.

Она возникает, как показывает В.А.Зайцев, из пушкинского жанрового опыта как своеобразный аналог «маленьких трагедий». Уже Есенин чувствует потребность именовать выделяемые им в особую группу «маленькие», «мелкие» поэмы и не раз связывает своего «Черного человека» с «Моцартом и Сальери». И хотя это пока еще не говорит о филологически осознанной жанровой специфике, открывающаяся историко-литературная ретроспектива «маленькой поэмы» кажется очевидной. В качестве ее характерного образца в книге рассматриваются «Вечерние прогулки» Галича – произведение «лирическое в основе и в то же время иронико-философское, полифоническое», «включающие элементы сюжетного повествования, драматизированные диалоги и, что самое главное, по-своему синтезирующее родовые начала и реализующее опыт смежных видов искусства». Собственно, в процитированном пассаже теоретически сформулирована полифоническая суть жанра «маленькой поэмы», которая (суть) затем разворачивается, конкретизируется и обогащается в анализе «Вечерних прогулок». Вслед за В.Бетаки²⁰⁸, В.А.Зайцев отмечает музыкально-драматическую линию в родословной жанра (поэма из монологов-песен-куплетов, – «опера нищих»), а следом открывает в нем и преломления опыта смежных искусств: театра (построение мизансцен, использование авторских ремарок и т.п.), кинематографа (монтаж, крупные планы, деталь и т.д.), живописи (цветовое решение в духе М.Шагала). Все это очень интересно в изложении автора книги и, главное, убедительно, как система средств, воссоздающих сложность, противоречивость и трагизм времени и человека в нем. Следующий за этим подробный и тщательный анализ художественных особенностей поэмы (характере-

²⁰⁸ См.: Бетаки В. Русская поэзия за 30 лет (1956–1986). Orange, 1987.

ров действующих лиц, развития конфликта, тематических и ритмических перебивов, ретроспекций и т.д.) позволяет автору охарактеризовать созданный Галичем жанр как своеобразную «мини-драму» (к тому же построенную по правилам классицистических трех единств) или «лиро-эпическую „маленькую“ поэму-трагедию, исторически соотносимую с пушкинской и есенинской традицией и открывающую новые возможности жанра в поэмной и – шире – общелитературной сфере».

Написанная и опубликованная раньше двух предыдущих заключительная статья раздела невольно повторяет некоторые их мотивы. Вернее, конечно, они повторили и уточнили кое-что, выделили «маленькую поэму» из «большой поэтической формы» – «поэмы в стихах и песнях», которой посвящена эта статья. Ясно, что дело совсем не в объеме, а структурные отличия между явлениями, относимыми к одному классу, но обозначенными по-разному (значит, все же не одно и то же!), получились, на мой взгляд, как-то нечетко обрисованы: ранняя, но помещенная вослед более поздней, статья «не обращает внимания» на свою более молодую предшественницу. История создания и образный строй «Размышления о бегунах на длинные дистанции» рассматриваются в этой статье с обычно присущей В.А.Зайцеву тщательностью, глубиной анализа и выверенностью суждений, но – без целенаправленного сопоставления с «Вечерними прогулками». Ни в коей мере не навязывая автору своего *видения*, хочется все же высказать мысль, возникшую при чтении его текста. Сходство жанровых структур двух поэм ярче всего проступает в сопряжении пластов художественного времени, но в нем же и главное различие. В «Вечерних прогулках» сцена в шалмане предстает как эпизод *большого* исторического времени, а в «Размышлении» – само это время просвечивается *абсолютным* библейским временем и предстает как время очередного Ирода в бесконечной цепи «всех бутырок и треблинок». В первом случае эпоха преломилась в судьбах персонажей, сошедшихся в кабацкой «мини-драме» с ее единствами места и времени, во втором она же, эпоха, предстает как

эпизод общечеловеческой «макси-драмы». В ней, как всегда и всюду, – «Прет история – Саломея / С Иоанновой головой».

В статье очень убедительно вновь показана уникальность жанровых экспериментов Галича в контексте авторской песни: у Окуджавы поиски крупной формы не связаны с песнями, у Высоцкого они ограничиваются песенными циклами («Про Витьку Кораблева» не в счет – тоже за песенными пределами). Галич же именно в слово, звучащее под гитару, переплавляет богатый опыт русской классической традиции в области лирической эпики. Имена Пушкина, Блока, Ахматовой, Твардовского возникают в одном контексте с Галичем естественно и закономерно. Проблематика же (народ и власть, самовластье злодея, богоборчество тирана и трагедия власти) делает неизбежным включение в дискурс опыта Карамзина, Мережковского, А. К. и А. Н. Толстых. Так рассмотрение проблемно-тематических и жанровых особенностей поэзии авторской песни естественно и неизбежно выводит исследователя к постановке вопроса о месте творчества рассматриваемых поэтов в большом контексте отечественного и мирового литературного процесса, чему и посвящены статьи последнего – четвертого – раздела книги.

В.А.Зайцев подходит к этому вопросу в свойственной ему академической манере: в каждой из четырех статей четко обозначается конкретная цель исследования и анализируются конкретные явления поэтического текста. Обобщения, выводы, построения линий возможных взаимодействий, – все это в зависимости от результатов анализа. Поэтому предмет рассмотрения в его статьях всегда ограничен – при том, что автор всегда видит и указывает читателю дальнейшую перспективу. Так, в первой статье раздела «„Пока в России Пушкин длится...“. Окуджава и поэты-современники», перечислив длинный ряд поэтов, которых любил и почитал Окуджава, автор останавливается на трех: Николай Заболоцкий, Давид Самойлов и Белла Ахмадулина. Но глубина ретроспекции, открывающаяся за этими именами, естественно, задана именем Пушкина в заголовке статьи. И именно под этим

«рентгеном» предстает творчество названных поэтов-современников, представляющих разные поколения, в их переключке с классикой и в поэтическом и дружеском общении и взаимодействии с их современником Булатом Окуджавой. Заболоцкий здесь предстает как проводник поэтико-философской традиции, восходящей через Фета, Тютчева, Баратынского и Пушкина к Державину и Ломоносову, и сказавшейся в стихах Окуджавы о Грузии. С художественным миром Самойлова Окуджаву роднит отношение к Пушкину как емкому символу духовности и культуры в тревожных размышлениях об исторической судьбе современника. И Ахмадулина – из той же «поздней пушкинской плеяды». В их переключках, взаимных посвящениях, поэтическом восприятии друг друга автора интересует «поэтика реминисценций», в которой «складывается образ „цеха задорного“, братства „по перьям и бумаге“, освященного Пушкиным».

Концепция следующей статьи «„Кто со мной? С кем идти?..“. *Высоцкий и современные русские поэты*» практически та же, – обе написаны в конце 90-х годов и, опять-таки, вторая раньше первой. Признание Высоцкого поэтом, тщательно собранные свидетельства такого (прижизненного) признания в профессиональной среде, в особенности, знаменитая встреча с Межировым, Слуцким и Самойловым в начале 70-х годов, подарившая поэту ощущение поэтической родословной (по воспоминаниям В.Смехова), – все это важные интенции статьи. «*Приблизиться к решению основной и самой важной задачи: определению роли и места творчества В.Высоцкого в развитии русской и мировой поэзии*» (курсив мой. – С.Ш.), – вот цель того свода авторитетных мнений и мемуарных свидетельств, который представлен в этой статье. Для автора в момент ее написания «конкретное изучение <...> важных аспектов и проблем (традиций, поэтики, стиля, интертекстуальных связей)» творчества Высоцкого оставалось будущей «важнейшей задачей нашего высококоведения». Но уже в опубликованной двумя годами позже следующей статье сам же он и продемонстрировал решение одной

из таких важнейших задач: «„Прохрипел я похоже: “Живой!”“». *„Памятник“ Высоцкого и традиции русской поэзии*». Эта знаменитая статья (и памятное выступление на конференции!) продолжала, а по сути – вобрала в себя разыскания автора в области этого важнейшего мотива мировой поэзии²⁰⁹, разумеется, опирающиеся на давнюю и солидную традицию академического литературоведения. Своеобразие и ценность рассмотрения этого мотива В.А.Зайцевым, как мне кажется, заключается в описании широкого контекста отголосков, отзвуков и трансформаций темы «Памятника» в поэзии XX века и, в особенности, современной Высоцкому. Автор наглядно показывает и органичную включенность поэта в этот контекст и внесенные им в тему неповторимые акценты, выявляющие масштаб и самобытность Высоцкого.

Поэты, которым посвящена книга В.А.Зайцева, появляются в ее последнем разделе в том же порядке, что и в первом, и книга заканчивается статьей о Галиче: «В русле поэтической традиции. О цикле Галича „Читая Блока“». Блок как образ, как поэтический ориентир, как тема поэтических аллюзий и стихотворных циклов, создаваемых поэтами Серебряного века – Ахматовой, Цветаевой, Пастернаком, – и замысел Галича, не осуществленный, но тем не менее, как показывает автор, чрезвычайно показательный для поэтической ситуации 60-х годов в целом (не только Галич почувствовал актуальность Блока) и в плане мироощущения, творческих устремлений и жанровых поисков, – как свидетельство преемственности и продолжения поэтической традиции.

В целом книга В.А.Зайцева, несомненно, является значительным событием в обретающей зрелость той отрасли литературоведения, которая исследует проблемы авторской песни.

²⁰⁹ Зайцев В.А. Мотив «Памятника» в русской поэзии от Ломоносова и Пушкина до Бродского // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. 1998. № 1. С. 7-22. См. также: Зайцев В.А. Жанровая традиция «Памятника» в русской поэзии XX века // Филол. Науки. 1999. №3. С.3-14.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
I. Еще раз о «высоцком барокко».....	5
Барокко, экспрессионизм и Высоцкий	6
«Теперь я – капля в море»: барочная топика в поэтике Высоцкого.....	20
Барочно-герметический подтекст стихотворения Высоцкого «Белое безмолвие».....	37
II. О Высоцком на немецком.....	57
О Высоцком на немецком.....	58
III. Рецензии	119
Второй выпуск «Мира Высоцкого».....	120
«Всему времечко свое»: проблемы поэтики и текстологии Булата Окуджавы.....	131
Классика авторской песни: поэтика, жанры, традиции.....	144

Научное издание

Шаулов Сергей Михайлович

ПАРАЛИПОМЭНЫ

К КНИГЕ «МИР И СЛОВО»

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.2000 г. Подписано в печать 03.10.2006.

Формат 70X108/32. Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman.

Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. – 7,8. Уч.-изд. л. – 7,6.

Тираж 300 экз. Заказ №

ИПК БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, За