

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
Башкирский государственный педагогический университет
им. М. Акмуллы**

С. М. Шаулов

**ТИПОЛОГИЯ
ЛИРИКИ В. С. ВЫСОЦКОГО
И ПРОБЛЕМЫ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО
ПРОЦЕССА**

Уфа 2017

УДК 882
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Ш 29

*Печатается по решению функционально-научного совета
Башкирского государственного педагогического университета
им.М.Акмиллы*

Шаулов, С.М.

Типология лирики В.С. Высоцкого и проблемы русского литературного процесса: монография [Текст]. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2017. – 264 с.

В монографии системно рассматривается поэтика лирики В.С. Высоцкого как проявление художественной системы, гомологически подобной барокко XVII века и ставится проблема типологического описания отечественного литературного процесса XVII-XX вв. В типологических сопоставлениях образно-стилистических особенностей лирики Высоцкого с аналогичными явлениями поэзии барокко рассматривается действие в художественном мышлении поэта барочной текстопорождающей матрицы, проявляющееся в сходстве поэтических формул и топосов, стилистических и эмблематических тропов.

Книга предназначена филологам, литературоведам и всем интересующимся поэзией барокко и поэзией Владимира Высоцкого.

Рецензенты:

В.П. Изотов, д-р филол. н. проф. (ОГУ им. И.С. Тургенева);

А.М. Шуралёв, д-р пед. н. проф. (БГПУ им. М. Акмиллы).

ISBN 978-5-906958-02-0

© Издательство БГПУ, 2017.
© С.М.Шаулов, 2017.

НЕОБХОДИМЫЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ И ПОЯСНЕНИЯ

Взгляд на поэзию Высоцкого, представленный в предлагаемой вниманию читателя книге, был впервые высказан мною без малого два десятилетия тому назад и с тех пор укрепился и развился несмотря на первоначальную реакцию большинства коллег, а во многом – благодаря ей. Во всяком случае, вопрос, «откуда это у него», – постепенно и для меня стал смещаться в центр осмысления новых фактов и аргументов, подкреплявших *пред-*взятую позицию. Хотя первоначально, обратив внимание на сходства и параллели и говоря о них, я видел свою задачу исключительно как сравнительно-типологическую, не предполагая как-то конкретизировать возможные историко-генетические линии, приводящие к «этому у него». Теперь, как я понимаю, это вопрос о типологической специфике отечественного литературного процесса, конкретнее – о той роли, которая принадлежит в нём художественной системе барокко.

Разумеется, и сейчас и здесь не могу претендовать на полноценный и убедительный ответ на этот большой и многоаспектный вопрос, хотя по ходу изложения его приходится неоднократно касаться и, так или иначе, в меру сил, продвигаться к ответу на него. Лирика Высоцкого, как видится мне в итоге изложенного ниже, – во-первых, – одно из ярчайших проявлений той экспансии барокко в эстетику и художественную практику XX века, которая, по крайней мере, для исследователя западноевропейской и в особенности *немецкой* поэзии стала очевидным и уже более или менее осмысленным фактом. А во-вторых, эта лирика национальна в самом глубинном и, безусловно, генетическом смысле этого слова. Следовательно, речь идет о *русском* барокко в русской же поэзии, которое, вместе с тем, открывается, – и в соответствующих местах я пытаюсь эту мысль провести, – в тесной сопряженности и соосновности с немецким.

Случай, как известно, порой играет не последнюю роль в движении исследовательской мысли, и я благодарен цепочке жизненных случайностей, соединившей эти два дорогих мне дискурса, словно кому-то надо было высказать эту, где-то уже существовавшую, идею и этот кто-то, выбрав почему-то меня, годами раскладывал свой пасьянс. С тех пор, как для меня прояснилась присущая этим случайностям логика и я рискнул сделать первые шаги ей навстречу, у меня возник небольшой корпус текстов, которые лежат в основании этой книги, соответствующим образом, в меру необходимости, переработанные и перестроенные. В своем роде это отчет за двадцать лет работы в этом направлении. Поэтому я прошу прощения у тех читателей, которым, возможно, окажутся знакомы некоторые страницы.

Вот, что значит *поэт*!.. Так может сказать – прямо видишь!.. «Где-то кони пляшут в такт не-хотя и плавно»!..

Тётя Соня (С.И. Кузнецова, библиотекарь технической библиотеки НПУ «Приазовнефть», г. Славянск-на-Кубани, моя родная тетя), 1968 г., во время семейного прослушивания только что привезенной ленты. (Воспроизвожу по памяти).

Вам не кажется, что у нас сейчас какое-то непозитичное время? Как-то нет такой *одной* фигуры, в которой выразилось бы время целиком... Ну, как «эпоха Пушкина», «эпоха Блока»... Вот, разве что,.. может быть, Высоцкий?..

А.Б. Ботникова, 1977, разговор на кафедре, по памяти.

Я от многих наших крупных поэтов слышал... и даже видел, что они были немного растеряны. Они говорили: «Вы знаете, мы не ожидали, что он такой необыкновенный поэт».

Ю.П. Любимов, после первых прогонов и общественных просмотров спектакля «Владимир Высоцкий»¹.

¹ См.: *Перевозчиков В. К.* Правда смертного часа. Посмертная судьба. – М., 2005. С. 52.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Необходимые предварительные замечания и пояснения.....	3
Барокко, экспрессионизм и Высоцкий:	
что с чем, почему и как сравнивается (введение).....	6
1. История <i>точки зрения</i>	6
2. Типологические основания.....	11
3. Исторические предположения.....	25
I. Барочная семиотика текстопорождения.....	35
1. «Высоцкое» барокко: семиотический механизм порождения текста.....	35
2. Эмблема и эмблематичность художественного мышления.....	45
3. Тезауризация и песня: «Наши помехи эпохе под стать...».....	69
II. Образность и топика барокко в русской лирике	
второй половины XX века.....	81
1. «Белое безмолвие»: барочно-герметический подтекст.....	81
2. «Теперь я – капля в море»: барочная топика в поэтике Высоцкого.....	96
3. «Весь мир – тюрьма»: диалог с Андреасом Грифиусом.....	109
III. Поэтическая антропо-, историко- и теософия.....	124
1. Высоцкий и Достоевский.....	124
2. Человек во времени бытовом, историческом и сакральном.....	140
3. «Упрямо я стремлюсь ко дну...»:	
коды культуры и интертекстуальность.....	149
3.1. <i>Странный диптих: введение в контекст</i>	149
3.2. <i>Код и интертекст: введение в методологию</i>	155
3.3. <i>Опять Джек Лондон</i>	159
3.4. <i>Погружение как познание: контуры кода до и у просветителей</i>	165
3.5. <i>Погружение как познание: перед «точкой невозврата»</i>	174
3.6. «На глубину» коллективного бессознательного.....	181
3.7. «Остановиться, оглянуться...» на пороге.....	192
3.8. <i>Imitatio Christi</i>	208
Начало и итог (заключение).....	216
1. Как «это у него» сказалось в самом начале.....	216
2. Явление Высоцкого в истории литературы.....	235
3. Январские тезисы.....	250
Литература.....	254

БАРОККО, ЭКСПРЕССИОНИЗМ И ВЫСОЦКИЙ: ЧТО С ЧЕМ, ПОЧЕМУ И КАК СРАВНИВАЕТСЯ

(введение)

1

ИСТОРИЯ *ТОЧКИ ЗРЕНИЯ*

Парадоксальным образом одним из крупнейших поэтов в русской национальной литературе Владимир Высоцкий стремительно становится после смерти. Ни количество написанного, ни объем напечатанного при жизни, ни выбор родовых и жанровых форм, ни способ бытования произведений, как оказалось, не имеют релевантного значения для этого становления. Дело, очевидно, в своеобразном глубинном совпадении индивидуального художественного мышления с коллективным бессознательным народа, которое в речи поэта обнаруживается и узнается как подтекст и движущий смысл явлений и событий исторической, общественной и бытовой жизни. Рецепция такого творческого акта переживается как коллективное прозрение, а поэт воспринимается как персонификация и глашатай судьбы целого этноса. В филологическом же смысле он становится явлением истории национальной литературы и в этом качестве не только требует определения себе места в ней, но и ставит филолога-историка перед вопросом о логике и характере литературного процесса, приведшего к его, поэта, явлению, а порой, – и это случай Высоцкого, – перед потребностью откорректировать общее представление об этом процессе.

Без сомнения, свое *видение* истории русской и мировой литературы было и у него самого, и его возможная историко-литературная рефлексия, скорее всего, начиналась и в значительной мере протекала под воздействием доставшегося ему в 50-е годы высшего гуманитарного образования, вполне, судя по всему, качественного, но – базирующегося на господствовавшей в советской науке прогрессистской, с революционно-демократическим креном, концепции, делившей «творческие методы» на прогрессивные и реакционные, рисовавшей постепенное накопление «черт реализма» от одной исторической эпохи к другой – до «социалистического реализма» – вершины и финала мирового культурного развития. Трудно в такой истории представить себе Высоцкого. И, напротив, естественным видится рано приобретенное чувство маргинальности и аутсайдерства

(«крайний, боковой, – / Так бежит – ни для чего, ни для кого»¹), перерастающее затем в сознание оправданности и востребованности «своей колеи» – вопреки поощряемому литературному мейнстриму, продолжавшему, казалось, эту самую историю. Он же в ней – «Невиданный доселе», – это самоопределение в «Гербарии» некоторое время даже служило заголовком всему стихотворению², и понятно, что это слово не случайное и не совсем шуточное, хотя и подается как *чужое* («подо мной написано»), в *подтексте* ясно различима *своя* рефлексия, связанная, конечно, и с творческим поведением («вечно с ним ЧП») и мышлением, которое, как сказано опять же *чужим* словом, «в ём не развито».

Чувство невиданности, загадочности, «тайны Высоцкого», неподатливости материала привычным аналитическим стратегиям сопутствует и первым шагам висоцковедения, когда в эту, вдруг массово осознанную, нишу, едва получив возможность *читать* Высоцкого, устремились филологи с разными, *до того* приобретенными, интересами, склонностями, взглядами и опытом. Естественная в такой ситуации, неустранимая многоголосица и разнообразие (разнобой!) аналитических дискурсов воспринимались подчас как плод исследовательского волюнтаризма и субъективизма: «у каждого свой Высоцкий». Казалось, этим подтверждалось убеждение многих недоброжелателей (а порой и доброжелателей!) едва возникшего нового «ведения» в том, что мы в этом случае имеем дело *не с литературой* и, значит, напрасно ищем в ней место этому явлению – в той её истории, которую нам (а порой – и мы) преподавали. Явная нестыкуемость с ней *этого* поэта многими была объяснена как *фольклорная*, чему, однако, противилась столь же (до невозможности эстрадного исполнения) явная *индивидуальная неповторимость* только что отзвучавших «чудных песен»³. Проблема их историко-литературного описания вырисовывалась, таким образом, сразу в трех уровнях: индивидуально-творческом (что это за поэт, существует ли в природе литературы типология такого творче-

¹ *Высоцкий В.С.* Сочинения. В 2-х т. Т. 1. – М., 1991. С. 454. Далее ссылки на это издание даются в тексте указанием тома и страниц (1, 454).

² См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 3. Новосибирск, 2013. С. 4.

³ Намеренно, но и вынужденно в этом достаточно специфическом рассмотрении лирики Высоцкого мне пришлось лишь кое-где вскользь затрагивать, если не совсем опускать важнейший дискурс анализа именно песенного бытования большинства текстов как одного из компонентов синкретической целостности произведения, представляемого публике автором «вживе» и со сцены, а также связанных с этим проблем текстологии. Такого ограничения, как мне представляется, требовала в данном случае постановка типологического анализа собственно *поэтологии* текстов в историко-литературном контексте. Хотя мысль об этом самом музыкально-поэтическом синкретизме как одной из характерных черт как раз барочной эстетики (например, если пройти по линии от Мартина Опица, соавтора Генриха Шютца в первой немецкой опере «Дафна», 1627, – до величественно барочного Рихарда Вагнера), кажется, лежит на поверхности, – именно эта поверхностность *видения* предмета не позволяет углубиться в эту проблематику.

ства?), «отраслевом» (какая стратегия высоковедения может быть адекватной этому материалу?) и логико-историческом: такова ли на самом деле история нашей литературы, как мы ее привыкли себе представлять, или какие-то ее компоненты требуют переоценки? В этом последнем дискурсе большинство из нас как раз и было наименее свободно, но, с другой стороны, живое слово, отдававшееся внутри знакомым голосом, не могло не провоцировать «раздвинуть горизонты», если угодно, и гипотетически *подстроить* что-то в знакомой истории под *этот* голос, почувствовать заново вес чего-то, что прежде недооценивалось. Иначе и короче говоря: *он* – маргинал, или мы недопонимаем историю нашей литературы?

Герменевтический опыт подобных попыток был у каждого свой и зависел подчас от «проходимости» предшествующих наработок, ибо история литературы была предметом идеологическим, а идеология «охраняется государством» как инструмент самосохранения. По теперешнему моему ощущению, некоторая, хотя и не декларированная, дискурсивная свобода к тому моменту оказалась возможна и даже входила в привычку в двух тематических сферах отечественной истории литературы. Это, во-первых, достоевсковедение, которому только что было даровано ПСС в 30-ти томах, а с ним, – как будто во искупление прокрустовой «теории двух культур», – негласное дозволение в рамках своего дискурса подразумевать и «общечеловеческие ценности». А второй тематический круг, – в том числе и, пожалуй, в первую очередь для литературоведов-зарубежников, – образовали проблемы теории и истории барокко, в чем-то еще по инерции воспринимавшиеся как «поле идейной борьбы с буржуазным литературоведением», но уже в «эпоху Высоцкого» так обнажившие наше отставание от «противника» в знании и понимании этого явления, что здесь могло «пройти» и некоторое литературоведческое фрондерство¹.

Охотно допускаю, что это мое субъективное ощущение, любой коллега-читатель волен возразить ему *со своей точки зрения*. В конечном счете каждый из нас в тот или иной момент времени оказывается в *определенной точке* текучего культурного пространства и, глядя из нее, разрабатывает *свою* проекцию интересующего его объекта, не исключаящую возможности иных проекций. Моя *точка обзора* к моменту приобщения к высоковедению находилась в сегменте, образованном пересечением названных кругов, конечно, ближе к центру «барочного» круга и на далекой периферии «достоевского». Этим и определялся мой «градус субъективности», и едва ли возможно вычесть его из *угла зрения*, под которым происходит аналитическая работа в гуманитарной области, где субъект и объект исследования не могут быть разделены и противопоставлены друг другу в такой степени, как то предполагает и того требует абстрактно-

¹ «У С.М. сложная задача: ему надо превратить поэта-коммуниста в мистика и мракобеса», – А.Б. Ботникова на кафедральном обсуждении годового отчета аспиранта С.М. Шаулова.

рационалистический просветительский миф о науке. Трудно вообразить в 80-е годы хотя бы одного филолога, писавшего о Высоцком без непрерывного внутреннего ощущения *в себе* его голоса. Так же, как ни странно, складываются отношения с предметом, когда вы занимаетесь проблемами барокко: именно в этом герменевтическом круге взаимозависимость объекта изучения и изучающего сознания, с неизбежной в таком случае взаимной ассимиляцией, проявлялась особенно ярко и давно и хорошо осознана учеными¹. Поэтическое барокко «открывалось» и кристаллизовалось в художественно-историческом сознании XX века как компонент живого культурно-эстетического процесса, не в последнюю очередь при живом и актуальном участии поэтов модернизма, что, конечно, добавляло тому и другому явлению дополнительные краски в ореол идеологической враждебности марксистско-ленинскому литературоведению. Формирование научного языка описания литературного барокко – неотъемлемая часть этого процесса.

Таков был один из *естественных* «трендов» этого столетия в западноевропейских (и не только) литературах, и он не оставлял истории литературы места для названной выше прогрессистской концепции. Здесь куда более достоверной выглядела идея Ю.М. Лотмана о культурной *семиосфере*, в которой поступательная «борьба и смена» художественных форм отнюдь не ведет к забвению отвергнутых однажды как «ошибочные» кодов и концептов, некогда в нее привнесенных, но которая, напротив, именно ими, – сохраненными, оживленными, актуализированными в исторически трансформированном виде, – способна реагировать на современность и наступающее будущее. К такому убеждению вел опыт выявления и интерпретации ментально-образных структур барочной поэтики и их трансформаций в немецкой лирике XVIII–XX веков, то есть *после* «исторического» барокко, чем и занимался автор этих строк. А спорадическая оглядка на достоевсковедческий герменевтический круг (спровоцированная первоначально замечательным львовским литературоведом А.В. Чичериным²) имела тенденцию обрастать контекстами, – тем более, что невозможно было пренебречь историей вопроса в отечественной науке, – и подводила к мысли о том, что и русская литература, даже со всем тем, что с ней случилось в XX веке, не является исключением из этого общеевропейского процесса и что масштаб и активность вторжения эстетики барокко с его культурно-эстетическими кодами в художественную практику этого, мягко го-

¹ Ср.: «Эпоха, которой мы в нашем рабочем круге постоянно занимаемся, <...> не лежит перед нами независимой от ее восприятия и не может быть рассмотрена вне его, но разворачивается и живет в среде своего освоения». – Garber, Klaus. *Europäisches Barock und deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts: Zur Epochen-Problematik in der internationalen Diskussion* // *Europäische Barock-Rezeption*. Hrsg. von K. Garber. Wiesbaden, 1991. S. 9.

² Чичерин А.В. Достоевский и барокко // Чичерин А.В. Ритм образа: Стилистические проблемы. – М., 1980 (1973).

вора, не самого гуманного века¹ таковы, что и в наше время и как раз в тех явлениях русской литературы, которые в силу своей недопущенности в официально признанную и *призванную* литературу, оставались в русле *свободного и естественного* развития, должно было проявиться нечто подобное наблюдаемому на Западе. Так, при анализе поэтики Высоцкого должна была заработать сравнительно-типологическая методология, опробованная на сопоставлениях поэтико-философских *концепций мира и человека* в поэзии *барокко* и в лирике немецких *экспрессионистов*, где в качестве типологического прецедента, естественно, рассматривалось барокко, а промежуточным звеном исторической трансформации барочного двоемрия от XVII к XX веку оказывалась поэтика романтизма, дополнявшая процессуальную картину эволюции национального своеобразия немецкой лирики.

Первые же попытки представить публике результаты такого подхода обозначили отмеченные выше три уровня проблематики. На уровне методологии в областях литературоведения, далеких от проблематики барокко, всё еще бытовало традиционно-настороженное, если не заведомо отторгающее, отношение к типологическим сопоставлениям, повод и импульс к которым в XX веке совершенно определенно дает именно актуальность барокко (долгое время – не будем забывать! – трактовавшееся нашей академической наукой как «реакционное» направление). Типология, принципиально ориентированная на классификацию художественных систем и потому допускающая абстрагирование от вопросов генезиса, устанавливая реальность типологического сходства и оставляя его объяснение историку, как раз и подрывала основания привычного представления об исторически прогрессивном развитии литературы, однозначно направленном на освоение новых и новых высот реализма. Для большинства же литературоведов-советологов, в чьей сфере компетенции Высоцкий оказывается в силу естественной хронологии, и барокко было «затерянным в веках» стилевым явлением, отвергнутым и осмеянным еще просветителями в XVIII веке (и солидарными с ними авторами учебника, по которому мы все учились!) и имевшим к литературному процессу в России исторически временное (XVII–XVIII вв.), едва ли не косвенное, стилистическое и индивидуально-творческое отношение (ну, ладно, Державин...), – и Высоцкий всё еще воспринимался как случай, хотя уже, кажется, общепризнанно литературный, но в контексте привычного предмета исследований настолько маргинально-своеобразный, что повода к каким-либо сопоставлениям не давал. Еще менее – к постановке концептуальных историко-литературных вопросов.

Но в том-то и дело, что сама по себе типология, внешне позитивистски ориентированная на установление *факта* сходства или различия и на классификацию установленных фактов, имеет смысл тогда, когда ставит

¹ Ср.: «Мы – поэты второй Тридцатилетней войны», – И.Р. Бехер.

историка перед этими вопросами. То есть, «откуда это у него», – вопрос отнюдь не праздный, и отмахнуться от него все равно не получится: раз уж «это у него» есть, значит – откуда-то. И если устоявшаяся концепция историко-литературного процесса такого случая и в таком значительном явлении не предусматривает, значит что-то «не так» с ней, а не с ним. Потому что, как мне представляется теперь, в свете изложенного ниже, творчество этого крупнейшего русского поэта второй половины XX века напрямую *восходит* к истокам национального своеобразия русской поэзии и тем самым и само по себе во многом проясняет и корректирует наше представление о самих этих истоках, которое пора, наконец, окончательно и бесповоротно (без оглядки!) освободить от рудиментов многолетнего идеологического насилия над литературным процессом и литературоведением. Сложившийся тогда у меня в силу прежнего и сопутствующего опыта *угол зрения* нашел себе подтверждение в параллельных и практически одновременных аналогичных попытках коллег, о которых подробнее поговорим ниже, – здесь же важно подчеркнуть собственное значение этого факта: в предмете нашего рассмотрения всё же есть нечто, что вызывает такую постановку вопроса, – не мне одному это *показалось*. И, значит, стоит приглядеться и попытаться понять, *что* это и – *откуда*. Но сначала необходимо подумать об инструментах оптики, то есть о теоретических основаниях сопоставления, которое далее будет предложено читателю.

2

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ

Когда на страницах «Мира Высоцкого» встретились первые попытки сравнительно-типологического соотнесения поэзии Высоцкого с художественными системами прошлого¹, это вызвало заметное недоумение коллег, не развеянное тогда, кажется, и независимыми экспертными послесловиями, которыми редколлегия сочла необходимым сопроводить эти попытки². Неожиданным оказался не только сам по себе подход к материалу, который еще так свежо и *актуально* был у всех *на слуху*, но и стремление сравнивать эту поэзию непременно с прецедентными явлениями давнего прошлого, да к тому же – иноязычными, странным образом, однако, – немецкими (?!). И, судя по обзору уважаемого А. В. Кулагина, помещенному тогда же в НЛЮ, особенное ощущение крамолы и методологической вольности оставили «барочные» статьи автора этих строк, чрезвычайно, не

¹ 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.

² См.: Илюшин А.А. Постскрипtum: «Высоцкое» «барокко»?; Терехина В.Н. Экспрессия или экспрессионизм? // Там же. С. 42, 53–55.

буду отрицать, польщённого таким вниманием¹. Выяснение позиций не бывает лишним, а здесь оно было 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»². Вот это признание и было для меня главным пунктом того обзора. Выяснению этой «важной проблемы», в конечном счете, посвящена и эта книга.

Два аспекта особенно выделялись в этом давнем недоумении. Во-первых, «черты барокко» обнаруживались *не только* у Высоцкого, а и у ряда его современников, близких и дальних предшественников. И барокко в бесчисленный раз получало упрек в «безбрежности» и «вездесущности», равнозначной утрате сущности, а стало быть, ничего и не объясняло: «*проблема Высоцкого* остается по-прежнему нерешенной». И, во-вторых, читателей смущало то, что Высоцкий «оказывается одновременно и „романтиком“, и „барочным“ поэтом, и „экспрессионистом“». «Поистине, – резюмировал автор обзора, – „растаскивали меня...“»³. Впечатление «растаскивания» еще усилилось бы, если бы он процитировал рядом и мнение Г. Г. Хазагерова: «Владимир Высоцкий отнюдь не романтик, сокрушавший классицизм, но, напротив, единственный *представитель* и, может быть, первый провозвестник нового *классицизма*,...»⁴. К такому выводу исследователь пришел *естественным образом* в результате анализа риторической природы поэзии Высоцкого в широком национально-историческом контексте. Образцы такого анализа, глубокого и убедительного, также встречаются в альманахе⁵, хотя и не упоминались в обзоре.

Большинство людей с филологическим образованием, знающих, когда и что было в истории литературы и что и как называется (дефиниции-то известны!), и сейчас согласится с тогдашним мнением А. В. Кулагина (хотя сам он с тех пор, кажется, значительно изменил свою позицию), а непереносимое желание причислить Высоцкого (и, заметим, – именно его!) к одному из явлений, которые не только уже исторически миновали, но к тому же *такие* разные, – должно производить на это большинство, пожалуй, и комическое впечатление. Этим и обусловлена необходимость, насущная, думается, и сейчас, объяснить, во-первых, смысл и научную со-

¹ Спасибо, А. В.!

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

³ Там же.

⁴ Хазагеров Г.Г. Поэтическое творчество Владимира Высоцкого в контексте Древней Руси и советской России // Ростовская электронная газета. 1999. № 23 (6 дек.) <http://stul.math.rsu.ru/n29/rus29.html>. Цит. в разд. «Рецензии, аннотации» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. 4. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. С. 574. Курсив мой. – С.Ш.

⁵ Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 2. – М., 1998. С. 82–106; Он же. Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого, Окуджавы, Щербакова // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. – М., 1999. С. 281–287.

держательность этих сопоставлений, а во-вторых, – что во всех обозначенных выше случаях, включая классицизм (!), 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.

Любая методология опирается на свою аксиоматику. В нашем случае важно, что всякое историческое явление принадлежит не только своему времени, но и – истории 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 этих смыслов дает нам представление о природе и характере как самого анализируемого явления, так и того исторического континуума, в который оно вписывается. Разумеется, широта выбираемого контекста ограничена истинной значимостью рассматриваемого в нем явления: в этой мыслительной операции оно не должно потеряться. Иными словами: такая историко-типологическая перспектива показывает нам, к какого рода явлениям оно тяготеет, до каких прецедентов простирается это тяготение. Чем это явление крупнее, 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 нам 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. Потеряло убедительность и десятилетиями утверждавшееся представление о прогрессивном характере этого процесса, который виделся в собирании и накоплении литературой опыта *реализма*, как раз и не имевшего в этом представлении «берегов» и стоявшего, по сути, в ряду не художественных направлений, а эстетических категорий. После того, что сделано в науке структуралистами и семиотической школой, после статей А. В. Чичерина,

предложившего для понимания этого процесса понятие метаморфозы¹, после работ Ю. М. Лотмана, обосновавшего понятие *семиосферы*, этот процесс осмыслен как непрерывно длящийся диалог, как саморазвивающийся текст, как единая сфера взаимообмена 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»². 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 стратегии и практики текстопорождения, наконец, — о *внутрисемиосферном* давлении смыслов и ментальных топосов³, на которые откликается поэт, о продолжающейся в культуре многовековой работе тех кодов, которые участвуют в порождении его — новых! — текстов. В общем виде — о его принадлежности к некоему *гомологическому ряду* явлений словесности, в которых эти не нами рожденные, но *и нами* переживаемые смыслы уже не раз поэтически выражены. Это понятие — *семиотического гомологического ряда* — неизбежно следует из представления о *семиотической гомологии*, явление которой Л. Г. Кихней противопоставила интертекстуальному *заимствова-*

¹ См. статьи, помещенные в: *Чичерин А.В.* Ритм образа: стилистические проблемы. — М., 1980.

² 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.

³ Термин *топос* удобен своей «толерантностью» в отношении подразумеваемого под ним смысла, восходящего к первичному греческому значению «место» (текста). Ср.: «Топика разнородна. Неизменно присутствуют в литературном творчестве типы эмоциональной настроенности (возвышенное, трагическое, смех и т.п.), нравственно-философские проблемы (добро и зло, истина и красота), „вечные темы“, сопряженные с мифопоэтическими смыслами, и, наконец, арсенал художественных форм, которые находят себе применение всегда и везде. Обозначенные нами константы всемирной литературы, т.е. топосы <...> составляют *фонд преемственности*, без которого литературный процесс был бы невозможен». — *Хализев В.Е.* Теория литературы: Учебник/В.Е. Хализев. — М.: Высш. шк., 2002. С. 395-396. *Курсив* автора.

нию¹. Это разграничение, к которому исследовательница приходит, рассматривая сквозной сюжет «Охоты на волков», видится мне принципиально верным и теоретически очень важным. Но *гомологический ряд* кажется мне более тонким инструментом, чем используемое ею понятие *типа культуры*. В *ряд* могут выстраиваться как «мотивные, сюжетные и образные параллели с другими текстами», возникающие «не вследствие заимствования, перенимания чужого, а в результате *совпадений* (своего с чужим. – С.Ш.)»², так и явления более высоких уровней.

В предлагаемой работе я, например, нередко прибегаю к понятию *художественной системы*, но – не в смысле *индивидуально-авторской* художественной системы, в которую сложились сюжеты, мотивы, образные структуры отдельных произведений отдельно рассматриваемых поэтов³, что, разумеется, возможно и оправданно, – а как лежащую *под* этим уровнем *иерархическую совокупность мировоззренческих оснований, эстетических представлений и императивов, методологических «правил и канонов» (или их нарушений и/или отсутствия) поэтического освоения переживания жизни* – всего того, что *составляет эстетическую эпоху и формирует образный строй и поэтику отдельных произведений*. И так понятия художественные системы тоже могут выглядеть как *гомологический ряд* и, соответственно, рассматриваться в таком ряду.

Вопрос о применимости терминов, привычно обозначающих художественные направления в их конкретно-исторической привязанности, к явлениям иных, предшествующих⁴ или последующих эпох, мы уже обсу-

¹ Кихней Л. Г. К семиотике интертекстуальных мотивов в песнях Высоцкого: случай «Охоты на волков» // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг.: сб. науч. тр. – Воронеж: ЭХО, 2012. С. 13. Здесь же см. важные положения о двойной проекции «схожих ассоциаций» и ментально-поэтических структур – «и на литературные источники, и на реально-жизненные ситуации», что придает им параболичность и образно-смысловую матричность. И здесь же – об «изоморфизме ситуаций, сходстве тематического материала и общих механизмах художественного мышления, оперирующего ментальными символами» (там же, с. 14–15).

² Там же, с. 13.

³ Ср., напр.: «Наше внимание в этой работе будет сосредоточено на довольно локальном участке соприкосновения трех художественных систем, <...>. Дело в том, что у всех трех авторов имеются тексты, <...>». – Перепелкин М. А. Трое в сумасшедшем доме (В. С. Высоцкий, И. А. Бродский, В. В. Ерофеев) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2015–2016 гг.: сб. науч. тр. – Воронеж: ООО ИМЦ «Планета», 2016. С. 56. Здесь и далее, где не оговаривается иное, *курсив мой*. – С. Ш.

⁴ Ср., напр.: «В широком и узком значении одновременно мы употребляем много слов, в частности: “экспрессионизм”, “символизм”, даже “романтизм” и “классицизм”. Мы можем говорить о классицизме романского искусства в противоположность романтизму готики, об экспрессионизме стиля конца XIV – XV веков, о символизме средневекового искусства и пр. Зачем отказываться от того, что уже вошло в терминологию, что облегчает характеристику явлений искусства?» – Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 146

дали¹. 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 только с актуально-историческими состояниями социума, но и 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 и изнутри художественных систем выстраивающих их гомологические ряды.

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, ибо гомология совсем не означает неизменности, равнозначной стагнации. 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»,

¹ См.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. – Уфа, 2001. С. 193–195.

– тогда уже речь идет о *новом* направлении, исторически представляющем собой гомологический *вариант* какого-то *старого*, ставшего вновь актуальным.

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 подобий»¹. Удивительно, но, когда в связи с Высоцким рядом с барокко возникают романтизм и экспрессионизм, – называется именно такой гомологический ряд *вариантов*, который представляет классические национальные формы этих систем и направлений в немецкой литературе. В сущности, всем им – барокко, романтизму, экспрессионизму – можно дать одно определение: *это такая художественная система, в основе которой лежит поэтико-философская концепция двоемирия, ориентирующая художника на восприятие и переживание реальности как формы фигуративной презентации присутствующего в мире источного духовно-креативного начала, ею, реальностью, опредмеченного, постижение и поэтическое воплощение которого является собственной целью изначально теургически понятого и переживаемого творческого акта*. Возникающий в таком творческом импульсе механизм текстопорождения заведомо исходит из невозможности прямого вербального означения абсолюта средствами обыденного языка, рожденного в вещном множественном мире, а сознание смысловой недостаточности всякого поэтического высказывания требует повторить попытку вариативно, пока парадигматической совокупностью параллельных формул иносказания не будет создана та фигура умолчания, в которой читатель почувствует *невыразимое*. К этому механизму обратимся подробнее в следующем разделе.

Барокко в немецкой поэзии стало классической национальной формой в одеждах классицизма, опыт которого привнесен в нее реформой Мартина Опица. Это была, если обратиться к терминологии Д. Дюришина, «межлитературная рецепция». И немецкое барокко, конечно, представляет собой один из *вариантов* общеевропейского. Реальная историческая оппозиция классицизма и барокко не соответствует возникшему позже представлению о «борьбе» *двух* художественных направлений в литературе XVII века. Собственно направление, которое приобрела постренессансная литература, может быть обозначено термином *барокко*. Черты переходности и в разной степени близости к нему видны в творчестве крупнейших

¹ 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.

писателей и поэтов второй половины XVI – начала XVII века: Дю Белле, Ронсара, Агриппы д'Обинье, Сервантеса, Лопе де Веги, Шекспира и др. Даже в стихах мейстерзингера Ганса Сакса эти черты обнаруживаются. А дальше – целая плеяда разноплеменных поэтов, в творчестве которых, можно сказать, барокко представлено «в его чистом и величественном виде» (А.В. Чичерин о Кальдероне), но нет ни одного, о ком в том же духе можно было бы сказать, как о классицисте. О Корнеле (!), Расине (!), – как далее – о Тредиаковском, Ломоносове, Державине, – говорят (и спорят!) то как о классицистах, то как о барочных поэтах.

Потому что классицизм никогда и не мыслил себя как «художественное направление», противостоящее какому-нибудь другому, а складывался на протяжении XVI столетия как всеобщая «наука поэзии» на основе теоретического освоения художественно-эстетического наследия античности. Это, прежде всего, эстетическая доктрина и теория литературы, указывающая путь к созданию объективно прекрасных произведений, образцы которых она видит в искусстве древности, и предлагает художникам следовать правилам, выработанным тогда. И уже в XVI веке было замечено, что отнюдь не все роды и жанры поэзии в одинаковой степени допускают классицистическую регламентацию. Уже Юлий Цезарь Скалигер (1484-1558), автор «Поэтики», изданной в 1561 году в Италии, а в 1607 – в Гейдельберге (она-то и стала отправной для появившейся в 1624 году «Книги о немецкой поэзии» Опица), фактически вывел лирику за пределы аристотелевского определения поэзии, потому что во многих ее жанрах «вообще нет подражания, но одна только чистая *epangelia*, т. е. „сообщение“ или раскрытие тех аффектов, которые исходят от самой души поющего, а не от созданного им образа»¹. Тем самым, вольно или невольно, он обозначил и проблематичность правил и канонов для лирического рода литературы. И далее, по мере кристаллизации классицистической доктрины, крепнет впечатление, что ее основным материалом становится драма как литературный род, наиболее восприимчивый к регламентации, а лирика эпохи – едва ли не сплошь область барокко.

Сложившись в университетских кругах и княжеских Академиях, эта «наука» в меру отпущенных ей прав и функций служила основанием для критики и управления литературно-театральным процессом. Где-то следовать правилам было не очень обязательно, где-то на то была воля самого художника. Например, Лопе де Вега в Испании в стихотворном трактате «Новое искусство сочинять комедии в наше время» (1609), адресованном Мадридской академии заявлял, что комедии, написанные *по правилам* (он таких написал пять или шесть), пользуются меньшим успехом у публики, и вообще, «мы в Испании так удалились / От строгого искусства, что сейчас / Ученые должны молчать у нас». А во Франции, когда Корнель своим «Си-

¹ Там же, с. 70.

дом» нарушил правило «трех единств» практически по всем пунктам и, несмотря на успех у публики, вызвал недовольство кардинала и подвергся осуждению Академии, он поспешил польстить Ришелье хвалебной одой, где восславил его *поэтический дар*, а в следующих пьесах старался обходиться без нарушений, даром что все они в «Сиде» были оправданы художественно. Если бы во Франции «наука поэзии» не стала частью *государственной политики* в сфере культуры и, в свою очередь, не были бы созданы шедевры Корнеля, Расина, Мольера (отношения последнего с «наукой поэзии» еще сложнее), едва ли был бы и повод говорить о литературном направлении. Но и «французский классицизм опирается как на свою *почву и основу*, на литературную стихию барокко, которую тщательнейшим образом очищает, умиряет и облагораживает»¹.

Всё, что не следует «науке поэзии», с ее точки зрения, – либо не поэзия, либо «неправильная», а то и вредная поэзия, *bagosa* – кривая, неправильной формы. А те поэтики, которые стремятся анализировать и теоретически обосновать отход от «науки», – их мы сегодня признаем «барочными», – трактуют, главным образом, проблемы поэтического остроумия и умственной изощренности и, как правило, претендуют лишь *дополнить* ту же «науку поэзии»². 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. Мысль об этом противоречивом единстве сама по себе уже стала общим местом науки. Любопытно, что попытки терминологического «сведения» двух явлений, имеющие довольно давнюю историю, обнаруживают проблему *иерархии* во взаимоотношениях классицизма и барокко. Например, классицизм может быть назван «умеренным барокко» (Л. Е. Пинский³), что в общем созвучно мысли А. В. Михайлова о барочной почве классицизма. Барокко же может предстать *либеральным классицизмом* или «разновидностью классицизма»⁴.

¹ Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Он же. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. – М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 33.

² См, напр.: Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. – М., 1977. С. 169–170

³ Автор глубоко признателен и благодарен профессору А.Б. Ботниковой, слушавшей лекции Леонида Ефимовича, за это устное свидетельство.

⁴ Ср.: «<...> разграничивать „барокко“ и „классицизм“ (или, вероятно, разные виды классицизма)». – Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи. С. 32.

Остановиться подробнее на проблеме взаимоотношений классицизма и барокко было важно для того, чтобы показать, что взгляд Г.Г. Хазагеров на Высоцкого как на провозвестника классицизма не только не может противоречить представлению о барочности его поэзии («тащить» в другую сторону), но, скорее, подтверждает ее. Потому что поэзия барокко, практически вся, в разных литературах по-разному и в разной степени «облагорожена» классицизмом. Что же касается Опица и его «Книги о немецкой поэзии» – одной из барочных поэтик, по мнению большинства исследователей, но – помещенной у нас в «Манифесты западноевропейских классицистов»¹, то главная его цель (и заслуга) была в том, чтобы утвердить в поэтических правах национальный язык, доказав его способность соответствовать общеевропейскому просодическому опыту. От классицизма французского типа его «классицизм» отличался, прежде всего, пониманием поэзии как скрытой теологии и магического действия и резким неприятием ориентации на образцы латинской классики².

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. Другими словами, барокко стало для немецкой национальной поэзии *родительской* художественной системой, определившей вплоть до первой половины XX века важнейшие черты ее генетического своеобразия. Не случайно и 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 веков³, и тем самым ставил Бёме в чем-то выше самого Мартина Лютера, переводом Библии создавшего фундамент современного немецкого языка. И все же духу барокко оказывается ближе экспрессионизм с его эсхатологическим мироощущением и антииндивидуалистическим пафосом, в котором в миг всемирного крушения и преображения, столкновения неба и земли, в последний раз актуализируется чувство нераздельности человека и человечества, а тем самым и *фигуративной значимости* отдельного человека.

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов, с. 443-487.

² Подробнее за обоснованием «образцового барокко» Мартина Опица могу лишь отослать читателя к книге: Шаулов С.М. Истоки национального своеобразия немецкой поэзии: Реформа Мартина Опица и философия Якоба Бёме. – Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2011.

³ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 2. – М., 1983. С. 207–208.

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 двоемирия. 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 «обычных» 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 экспрессионизме 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, всё 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 их¹, и диссертация С. В. Свиридова, системно исследовавшего структуру художественного пространства в поэзии Высоцкого, подтверждает, что «художественный мир Высоцкого, при наиболее обобщенном взгляде, конечно, бинарен»², но и открывает в этой бинарности иные – не романтические – структурные построения. Собственно, слово «романтический» прозвучало уже в одной из наших ранних ста-

¹ Скобелев А. В., Шаулов С. М. Указ. соч. С. 78-80.

² Свиридов С. В. Структура художественного пространства в поэзии В.Высоцкого. Дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. – М., 2003. С. 137.

тей¹ 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.

Экспрессионизм к Высоцкому ближе исторически и по мироощущению XX века в целом. На экспрессионистов Высоцкий действительно похож гипертрофированной энергией выражения чувства. Эмблемой направления стала в начале века знаменитая картина Эдварда Мунка «Крик», репродукция которой неизменно украшает антологии экспрессионизма. Она может служить эмблемой и художественной манеры поющего Высоцкого. Но сопоставление на уровне стиля, которое проводит в своей статье М.В. Моклица, как мне кажется, зауживает проблему: неужели все дело в том, что Высоцкий совпал с «психологическим типом», который К.Г. Юнг назвал «чувственным»?² Достаточно ли поэту совпасть с этим типом, чтобы оказаться 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»³.

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?»⁴

В следующем году во второй части «Охоты на волков» можно усмотреть и переключку мотивов (вспоротое зарей/рассветом небо, большая кровь,

¹ См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Менестрели наших дней // Литературная Грузия. 1986. № 4. С. 153–169.

² Моклица М. В. Указ. соч. С. 46.

³ Высоцкий В. С. Четыре четверти пути. – М., 1988. С. 124–125.

⁴ Западноевропейская поэзия XX века. – М., 1977. С. 199–200. (БВЛ, Серия третья, т. 152).

безысходность, сумасшествие, конец света), и – полемику с мотивом божественной предопределенности конца света:

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 <...>
(1, 562–563)

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 топосами, казалось бы, далекими от него культурно-ситуативно, исторически и географически.

Вот, например, строки из Ангелуса Силезиуса, о котором Высоцкий едва ли мог не слышать (хотя бы на лекциях по зарубежной литературе в школе-студии), мог из него что-то и прочитать в очень выборочных переводах Льва Гинзбурга, но и в этом случае, скорее всего, – гораздо позже¹ написания созвучного им стихотворения. Строк, о которых идет речь, он читать не мог: как известно, не очень был дружен с немецким языком, а переведены они после XVIII века вновь² только сейчас. Но реминисценция – полная:

*Zwey Menschen sind in mir: Der eine wil was Gott:
Der andre was die Welt, der Teuffel und der Todt*³.
(5, 120)

¹ 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.

² 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. Издание воспроизводит параллельно стихотворному переводу Н. О. Гучинской полный текст оригинала в шести книгах – *Angelus Silesius. Cherubinischer Wandersmann (Geistreiche Sinn- und Schlussreime)*. Здесь и далее цитируется с сохранением орфографии указанного издания, в скобках приводятся номера книги и двустишия.

³ «Два человека во мне: Один хочет того же, что и Бог: / Другой – того, что мир, черт и смерть». Всюду, где не оговорено иное, перевод цитат с немецкого – мой. – С. III.

«*Во мне* два Я¹, <...> // *Два разных человека...*» (1, 263) написано в 1969 году. Вероятность того, что Высоцкий читал двустилишие Ангелуса Силезиуса, – повторимся, – 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 – всё мирское, чертовое, духовная смерть. Лексическое совпадение, безусловно, случайно. Деление человека на два «полюса», без полутонов и психологических тонкостей, – столь же безусловно – не случайно.

Топос *такой* противоречивости человека не может принадлежать исключительно какой-нибудь одной художественной системе или какой-либо отдельной национальной культуре; он заложен в смысловую сферу общеевропейской культуры усвоением и переживанием библейского человека. Но в художественной системе барокко в свете эпохально обусловленного крайнего обострения трагического мировосприятия этот топос смещается в центр мировоззренческого основания, актуализируется, поэтически концептуализируется. Русская культура, разумеется, не является исключением из этого процесса, и для таких совпадений, конечно, и в национальном культурно-историческом процессе, которому поэт наследует непосредственно, существует и должна быть исследована контактно-генетическая связь, проводящая эту поэтику в современность. Ниже мы еще обратимся специально к пересечению этого стихотворения Высоцкого с творчеством Достоевского, где в тройственном взаимодействии происходит глубокий психологический процесс внутреннего карамазовско-гамлетовского самоопределения лирического сознания.

Здесь же нам достаточно указать на то, что в такой *прямой* «цитате» идущий через или от Ангелуса Силезиуса концепт противоречивости человека реализуется как ставшая вполне расхожей формула, а проводящая его генетическая «цепочка» устанавливается и без посредничества русской классики легко и непринужденно. Ну, хотя бы – через хрестоматийно-программное признание Фауста «Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust», безусловно восходящее к тому же концепту и подобным его воплощениям у того же барочного автора (напр., «Zwei Augen hat die Seel...» и др.), что в переводе Пастернака вполне могло быть прочитано, как того требует программа курса ИЗЛ 17-18 вв.: «две души живут во мне», или – в более близком оригиналу (ритмически и лексически) переводе Н. Холодковского: «Ах, две души живут в больной груди моей». Не обязательно «сработала» именно эта посредническая линия (Ангелус Силезиус – Гёте – Пастернак /

¹ Ср. с переводом Н.О. Гучинской, в данном случае осовременивающим оригинал: «Две личности во мне...».

Холодковский – студент Высоцкий), но она едва ли могла не сработать, и этого в данном случае достаточно. Что касается уравнения «человек = душа», которое актуально и для Ангелуса Силезиуса, то – сравним в том же стихотворении у Высоцкого перекликающееся («больной») с вариантом Н. Холодковского «Я воссоединю две половины / Моей больной раздвоенной души!» (1, 264). Такого рода «цепочки» часто лежат на поверхности и служат не столько истине, сколько ответу на строгий вопрос методологического цензора: «на каком основании сравниваем этого с этим?» Куда важнее понять экзистенциальные и исторические причины, искушающие лирическое сознание актуализировать для самовыражения концепт поэтической антропологии трехсотвековой давности.

Почва для таких исследований во многом подготовлена, в частности, теперь уже давними, а в свое время, думается, не получившими достойной оценки и продолжения работами И.П. Смирнова, которые в типологическом сопоставлении с барокко эстетической ситуации в России рубежа XIX и XX веков, – прежде всего, символизма и футуризма, – намечали контуры возможной диахронно-типологической истории русской литературы¹. И как раз постановка вопроса о типологии лирики Высоцкого, как мне кажется, заставляет с новой силой осознать актуальность этих работ, ведь явления, о которых в них идет речь, исторически не дальше от Высоцкого, чем, например, экспрессионизм, а генетически – несравненно ближе к нему. Но вот исток приобщения русской поэзии к барочному художественному опыту представляется недостаточно проясненным.

3

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ

Более или менее исследованным и очевидным считается, что «у русского барокко польские источники XVII века, оно начинается с Симеона Полоцкого, продолжено его ближайшими учениками и последователями»², причем польское влияние осуществлялось как напрямую, так и опосредованно, через Украину и Белоруссию³, в каждом случае подвергаясь ассимиляции и приспособлению к национальным традициям, местным языковым и общественно-историческим особенностям. Но этим проблема, конечно, не исчерпывается. Польская литература, занимая на протяжении

¹ См.: Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: «Наука», 1977; Он же. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. – М.: «Наука», 1979. С. 335–361.

² Илюшин А.А. Постскрипtum: «Высоцкое» «барокко»? С. 42.

³ См.: Липатов А.В. Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. – М.: «Наука», 1979. С. 92.

столетия ведущее место среди литератур восточнославянского ареала, была, естественным образом, не первой в Европе, воспринявшей и передавшей дальше художественную систему барокко, и тем самым в развитии других славянских литератур, в том числе русской, играла роль важного посредника в трансляции западноевропейского (главным образом, французского и испанского, т. е. католического) мировоззренческого и поэтологического опыта барокко, уже подвергнувшегося общеславянской ассимиляции в ее полонизированной версии. При этом идеологическая (католическая и контрреформационная) окраска этой версии отнюдь не мешала усвоению ее философско-эстетического зерна.

Но остается открытым вопрос о возможности *прямой* рецепции в России идейного комплекса барокко в его *немецкоязычной* версии, исторически самостоятельной и параллельной с польской, с которой, тем не менее, тоже не исключены трансферные отношения, несмотря на конфессиональные идеологические противоречия: они, так же, как в случае передачи барокко из католической Польши в православную Россию, не являются серьезным препятствием для эстетической коммуникации. В этой связи уместно вспомнить о работах Л.В. Пумпянского (1891–1940) без малого столетней давности, не только усматривавшего связи русской литературы XVIII века непосредственно с литературой немецкого барокко *второй силезской школы*, но и намечавшего дальнейшую линию развития русского барокко через Державина к барокко у Тютчева¹.

Эта немецкая версия носит преимущественно протестантский и, в значительной мере, мистико-философский и розенкрейцерский характер, а одним из важнейших источников и компонентов того и другого была герметическая гностика, внесенная в интеллектуальную жизнь Европы еще в 1471 году переводом «Герметического корпуса» на латинский язык, выполненным и изданным во Флоренции Марсилио Фичино. С этого начинается занявший последующие десятилетия процесс ассимиляции греческого гнозиса в христианскую картину мира и в традицию ее мистико-философского переживания и осмысления, которая была особенно сильна в Германии. Упоминаю об этом потому, что не исключена вероятность прямого же проникновения в Россию и этого идейного комплекса задолго до барокко XVII века.

Я имею в виду приезд в Москву (1515) Михаила Триволиса, ставшего здесь Максимом Греком (1470–1556), который перед тем довольно продолжительное время провел во Флоренции в изучении языка и философии древних греков, пользуясь прекрасной княжеской библиотекой Медичи. Едва ли он не обратил внимания на энтузиазм, с которым здесь приняли и

¹ См.: Пумпянский Л.В. Третьяковский и немецкая школа разума // Западный сборник, I. – М.–Л., 1937; Он же. Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. Л., 1928; Он же. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 2000; и др.

разнесли по Европе идеи «Герметического корпуса» и «Асклепия»¹. Тем более, что в эти же годы, когда он был во Флоренции, в соседней Германии уже вовсю шла борьба тамошних гуманистов (Иоганна Рейхлина, Ульриха фон Гуттена и др.) за сохранение этих размножившихся и противоречивших церковной доктрине книг, – им угрожало сожжение. Прежде чем вернуться к вопросу о возможной инвазии немецкоязычной версии барокко в допетровскую и досимеоновскую Россию, нам придется на пару абзацев перенестись туда вслед за Максимом Греком (практически за столетие до утверждения барокко в немецкой поэзии), чтобы дать предположению о его роли в подготовке русской поэтической стихии к восприятию барокко некоторые очертания.

Ничего решительно не утверждая по поводу возможного отношения Максима Грека к герметической гностике (не приходилось встречаться с подобной постановкой вопроса, может быть, и принципиально некорректной), полагаю всё же полезным под этим углом зрения обратить внимание читателя на место этого писателя в русском литературном процессе и его роль, возможно, не вполне проясненную. Не говоривший ко времени переселения в Россию по-русски, он остается в истории её литературы одним из главных представителей *стиля* «плетения словес», который, как мне представляется, многими своими чертами и особенностями уже сдобривал почву для будущего барокко.

Например: «...стремление к абстрагированию, к эмоциональности, интерес к “филологической” стороне языка»² (эта особенность совершенно естественна как раз для Максима Грека – переводчика и книжника, прошедшего выучку у одного из ведущих издателей Флоренции Альда Мануция и окружившего себя в Москве учениками, книжниками и сотрудниками по переводам и издательству); «...и поэзия и “орнаментальная проза” стремятся создать некоторый “сверхсмысл”»³; «слово <...> легко выходит за границы, поставленные ему языковой нормой... Смысловая зыбкость, непряснённость <...> входит в художественную задачу текста»⁴. Наконец, – и здесь мы уже практически встречаемся с некоторыми гранями *будущего* барочного механизма текстопопорождения: «основа организации текста

¹ Свидетельством этого энтузиазма может служить исторический эпизод, в котором старый Козимо Медичи, опасаясь не дожить, велит Фичино отложить на время уже готовое для перевода на латинский язык собрание сочинений «божественного» Платона и срочно переводить сочинения «Гермеса Триждывеличайшего», что и совершается, – князь успевает познакомиться с ними за несколько месяцев до смерти. См.: *Йейтс Ф.А. Джордано Бруно и герметическая традиция*. – М., 2000. С. 19.

² *Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы*. – М., 1979. С. 116.

³ Там же. С. 117.

⁴ *Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой* // Изв. АН СССР: Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35. № 1. С. 58–59 (цитация Д.С. Лихачева: Там же. С. 117–118).

<...> – повтор и возникающие на его основе сквозная тема и лейтмотив»¹; «ассонансы, создающиеся в результате желания сопоставлять и противопоставлять, начинают нравиться и сами по себе и создаются для благозвучия, для особой музыкальности текста <...> созвучия приходят через довольно длинный отрывок текста, вступая в чередование с другими созвучиями и создавая его особую музыкальность»². «Принцип двойственности имеет мировоззренческое значение в стиле “плетения словес”. Весь мир как бы дwoится между добром и злом, небесным и земным, материальным и духовным. Поэтому бинарность играет роль не простого формально-стилистического приёма – повтора, а противопоставления двух начал в мире»³.

Наследие Максима Грека пользовалось «непререкаемым авторитетом»⁴ еще и среди поэтов, которых А.М. Панченко объединил в «приказную школу» 30–40-х годов⁵, опровергая представление о «нерегулярном и спорадическом»⁶ характере книжного стихотворства в первой половине XVII века – до Симеона Полоцкого. Примечательной особенностью творчества поэтов этой школы, как неоднократно подчеркивает автор, является их стремление «опереться не на украинские, белорусские или польские поэтические опыты, а на русскую филологическую традицию XVI в.»⁷, «в особенности на труды Максима Грека»⁸.

Именно в связи с этой поэтической школой перед нами возникает еще один исторический эпизод, дающий, как кажется, возможность сделать предположение о непосредственном проникновении в допетровскую Россию идейного комплекса барокко в его немецкоязычной версии, включая в этот комплекс, как сказано выше, ту же герметическую гностику, но уже к этому времени ассимилированную в философии (в теософских, космогонических и антропософских построениях) крупнейшего немецкого мыслителя-визионера XVII века и, по сути, зачинателя немецкой классической философии Якоба Бёме (1575–1624)⁹. Этой его двуединой ролью в ис-

¹ Кожеевникова Н.А. Указ. соч. С. 56 (цит. там же, с. 117).

² Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 123.

³ Там же. С. 126–127.

⁴ Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. – Л.: «Наука», 1973. С. 51.

⁵ Там же, с. 34–77.

⁶ Там же, с. 34.

⁷ Там же, с. 51.

⁸ Там же, с. 70.

⁹ Роли и месту Бёме в становлении немецкой национальной поэзии посвящен ряд моих работ, на постановку проблемы в которых, с позволения читателя, обращаю его внимание: Шаулов С.М. Якоб Беме 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; он же. Жанрово-родовая специфика литературно-философского наследия Якоба Бёме // Лингвистика, методика и литературоведение в учебном процессе: материалы регио-

тории немецкой культуры объясняется и неиссякающее внимание к нему как к философу, и присутствие его ментальных конструкций в последующей национальной поэтической традиции. Отсюда и периодически возникающие в нашем изложении сравнения идейно-образных структур Высоцкого с некоторыми постулатами философии Бёме.

Судьба его творческого наследия и счастлива, и противоречива. Редкому немецкому писателю XVII века выпало столь устойчивое и бережное внимание потомков: практически не опубликованное при жизни, это рукописное наследие за шесть десятилетий после смерти автора и до публикации И.Г. Гихтелем в Амстердаме собрания сочинений (1682-1689, в 15 тт.) не утратило ни одной страницы. Обращенное, прежде всего, к *простому* читателю, оно входило в круг чтения и профессионалов-философов (Гегель, Фейербах, Баадер и др.). Но в первом случае оно растворялось и зачастую профанировалось пиетистской нравоучительной стихией, а во втором – оно подвергалось попыткам рациональной систематизации, целью которой было извлечение заложенного в философии Бёме *рационального зерна*, что ей, иррациональной по сущности, было чуждо. Еще две сферы востребованности всегда были открыты наследию Бёме в интеллектуально-духовной жизни: поэзия¹, в особенности романтическая и типологически к ней тяготеющая, вплоть до экспрессионизма, и – религиозно-мистические сообщества розенкрейцерского и масонского толка, adeпты которых относились к этому наследию порой как к догме и духовному руководству.

Ко времени эпизода, на который мне кажется важным указать здесь в свете дальнейшего интимно-тесного переживания в русском художественно-философском сознании поэтических и философских тенденций в Германии, усвоение мистических прозрений и философских идей Бёме уже активно преодолеvalo её границы. И вскоре после пережитого Германией в

нальной научно-методич. конф. 25 ноября 2005 г. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2006. С. 156-161; *он же*. Антропология Бёме и литература его эпохи // Вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. 2007, № 3 (14). С. 140-154; *он же*. «De Signatura Rerum» Якоба Бёме и основания поэтики барокко // Вестник Костромского госуниверситета. 2009, № 3. С. 140-143; *он же*. Семиотика мира в философии Якоба Бёме как онтологический фундамент поэтики барокко // Literary Calendar: the Books of Days – Литературный календарь: книги дня / Международный научный журнал. 2009. № 4 (1), июль–август. С. 37-50; *он же*. Всемирный семиозис Якоба Бёме и основания эстетики барокко // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 3(7). С. 11-14. Эти работы отчасти предшествовали книге: Шаулов С.М. Мистицизм поэзии и поэзия мистики: Якоб Бёме и рождение немецкой поэзии: концепция человека и мира. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2007; и другой, упомянутой выше («Истоки национального своеобразия немецкой поэзии: Реформа Мартина Опица и философия Якоба Бёме», 2011).

¹ В лирике барокко прямыми последователями Бёме оказываются Даниель Чепко, Ангелус Силезиус, Катарина Регина фон Грайфенберг, Квиринус Кульман; в литературе романтизма его воздействие испытали Фридрих Шлегель, Людвиг Тик, Новалис; в экспрессионизме – Эрнст Штадлер, Макс Херрманн-Найссе, Иоганнес Роберт Бехер.

10–20-е годы розенкрейцерского фурора adeпты этой идеологии, воспринимавшие Бёме как своего Пророка и Учителя, появляются и в России – с голштинским посольством 1633, 1637–1639 гг., путь которого через Россию пролег в Персию. Известной особенностью этого события было участие в нем молодого поэта Пауля Флеминга (1612–1641) – классика немецкой барочной лирики, глубоко, как показывает анализ, усвоившего идеи Бёме¹ и с искренней симпатией посвятившего России, Москве, Поволжью и людям, обратившим на себя его внимание, обширный цикл сонетов (некоторые из них переведены Львом Гинзбургом). Менее известна встречающая *реплика* в этом межкультурном диалоге, о которой можно прочесть у А.И. Панченко: присоединившийся к посольству в Самаре, по-видимому (так понял это Адам Олеариус – друг Флеминга и секретарь посольства), для надзора за спускающимися по Волге немцами, но – в качестве посланника в Персию Алексей Савич Романчуков оказался поэтом той самой «приказной школы» и сделал стихотворную запись в альбоме участника посольства доктора медицины Гартмана Граммана – в благодарность за исцеление от «студеной дорогуши». Таким образом, в Германию впервые попал не только поэтический образ России, но и оригинальный текст русского поэта².

Есть основания полагать, что с этим посольством в Россию попадают, если не прямо сочинения Бёме, то розенкрейцерские идеи, *стиль мышления*, как предлагает понимать розенкрейцерство Ф.А. Йейтс³: некоторым из участников посольства, с которыми Флеминг был в дружеских отношениях, он посвятил восторженные хвалебные стихи, не оставляющие сомнений в их розенкрейцерстве, – имена Гермеса и Раймунда Луллия, Парацельса и Джона Ди были не просто хорошо знакомы поэту, но значимо представляли идейный комплекс, породивший розенкрейцерскую культуру⁴ – *свою* как для его друзей, так и для него самого. Её вторжение в Россию с годами ширится, приобретая порой драматические формы, как, например, в 1689 г. знаменитая, едва ли не последняя в истории Европы, казнь на костре в Москве двух *миссионеров бёмизма* – купца Конрада Нор-

¹ См.: *Шаулов С.М.* Философская мысль как лирическое переживание: Якоб Бёме и Пауль Флеминг // Материалы XXXVI международной конференции. Вып. 8. – СПб: СПбГУ, 2007. С.82-86.

² См. об этом: *Панченко А.М.* Указ соч., с. 35-38.

³ *Йейтс Ф.А.* Розенкрейцерское Просвещение. – М.: Алетейа, Энигма, 1999. С. 387-388. Она же использует термины «розенкрейцерская культура» и «розенкрейцерская цивилизация».

⁴ Сведения, касающиеся розенкрейцерства ближайшего окружения Флеминга во время путешествия по России см.: *Гилли К.* Розенкрейцеры в России XVII и XVIII вв. // 500 лет гностицизма в Европе: Материалы конференции. – М.: Издательство «Рудомино», 2001. С. 68-70. Эта статья чрезвычайно информативна и для представления о том, насколько регулярным и интенсивным было на протяжении XVII-XVIII веков вторжение розенкрейцерства в Россию.

дермана из Немецкой слободы и поэта Квирина Кульмана, который был духовным учеником Гихтеля, одного из радикальнейших, заметим, последователей Бёме¹. Кульман ощущал себя новым воплощением Якоба Бёме, которому посвятил свою книгу «Нововдохновенный Бёме», где назвал его «кронпророком» («Kronprophet»²). В Москве он, по сути, представлял созданное Гихтелем и действовавшее в Амстердаме «Ангельское братство», далеко отошедшее от протестантизма и противопоставившее себя церкви. На костер Кульмана и Нордермана привел конфликт с *московским протестантским духовенством*³. Эти два эпизода, в первой половине и на исходе века барокко, позволяют предположить, что и России едва ли удалось остаться в стороне от знакомства с учением Бёме непосредственно или через посредство разного рода его адептов и интерпретаторов.

В XVIII веке, когда петровские преобразования привели к лавинообразному расширению межкультурной коммуникации с северо-западом Европы, этот процесс освоения барочно-классицистической культуры, – в разных качественных пропорциях давшей свои плоды во Франции, Голландии, Германии, – был многократно и разнообразно активизирован в России, кроме прочего, переводной литературой. В читательский обиход входила, в частности, и поэзия барокко⁴. Если предпринятые в начале этого века немецкими поэтами Эрнстом Глюком и Иоганном Вернером Паузе усилия привлечь внимание русского читателя к протестантской духовной поэзии барокко остаются, по выражению М. Л. Гаспарова, «беспоследственным эпизодом»⁵ для становления русского стиха, то последние десятилетия века, с развитием масонского движения в России в направлении розенкрейцерства⁶, отмечены глубоким интересом в кругах русской интеллигенции к немецкой традиции мистического мирозерцания, теснейшим образом связанной с формированием основ барочной поэтики. Среди самых востребованных объектов издательской и переводческой деятельности здесь оказываются Ангелус Силезиус⁷, Иоганн Георг Гихтель¹ и Якоб Бё-

¹ См.: *Гихтель, Иоганн Георг*. Theosophia practica (Практическая теософия) / Пер. с нем. и вступит. ст. С. М. Шаулов. – Уфа: ARC, 2014.

² См.: *Kuhlmann Q.* Der Neubegeisterte Böhme / Hrsg. und erl. von Jonathan Clark: in 2 Teilen. Stuttgart, 1995. S. 216. (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart. 317).

³ См. документы в: 500 лет гнозиса в Европе. Гностическая традиция в печатных и рукописных книгах. – Амстердам, 1993. С. 200-203, 297, 298.

⁴ 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.

⁵ Цит. по: Там же. С. 99.

⁶ См.: *Семека А.В.* Русское масонство в XVIII веке // Русское масонство. – М.: Эксмо, 2006. С. 205-237: «Третий период (1761–1792): поиски высших степеней и победа розенкрейцерства (научное масонство).

⁷ См.: История русской переводной художественной литературы. Т. II. С. 159.

ме, *весь корпус сочинений* которого уже был переведен на русский язык («в 22-х томах в 4-ю долю листа»)² и готовился к изданию. Эта традиция, конечно, продолжала латентное бытование и подспудную работу и позже запрета, наложенного Екатериной II на частное издание книг, «до святого касающихся»³.

Пренебрежение ролью этой традиции в становлении национальной культуры, *естественное* после большевистской революции, думается, с большим опозданием и лишь отчасти поколеблено в постсоветские десятилетия изданиями, на которые мне приходится ссылаться и которые только приоткрыли малоисследованные пласты нашей культуры. Но значение этой традиции всё же было по достоинству оценено уже в 1915 году в цитируемом здесь (в переиздании) сборнике «Русское масонство»: «Это была первая *философская система* в России, которая, составляя определенное *идеалистическое* мировоззрение, сыграла немаловажную просветительную роль в XVIII веке: успешно борясь с влиянием чуждого русскому духу вольтерианства, розенкрейцерство, несмотря на свои дикие крайности и смешные стороны, воспитывало, дисциплинировало русские умы, давало им впервые серьезную умственную пищу, приучало – правда, с помощью мистической теософии и масонской натурфилософии – к постоянной, напряженной и новой для них работе отвлеченной мысли. Кто видел перед собой многочисленные переводы мистических книг, сделанных русскими масонами, тот знает, как много розенкрейцерская наука внесла в работу русской мысли неведомых ей до тех пор отвлеченных понятий, для которых русский язык не имел даже соответствующих слов и выражений. Следовательно, эта сторона розенкрейцерства, не только, конечно, переводы, но главным образом самостоятельные попытки масонского творчества и особенно *речи* в собраниях братьев, несомненно внесла свою долю и в дело обогащения русского литературного языка: кто знает, сколько приобрел здесь в этом отношении будущий создатель этого языка – Карамзин, вос-

¹ Срисованные из его «Практической теософии» символические изображения перерождающегося человека с переведенными соответствующими надписями на них непременно иллюстрируют издания, посвященные русским масонам-розенкрейцерам. См. указ. изд.: Русское масонство; 500 лет гнозиса в Европе.

² См.: *Билинкис М.Я.* «Герметическая библиотека Н.И.Новикова // 500 лет гностицизма в Европе: Материалы конференции. С. 91. См. также материалы в: 500 лет гнозиса в Европе: Гностическая традиция в печатных и рукописных книгах. Москва – Санкт-Петербург. – Амстердам, 1993. С. 158–193.

³ См. об этом: *Иванов Вяч. Вс.* Россия и гнозис // 500 лет гнозиса в Европе. С. 12–21. Именно масоном, членом ложи «Умиравший сфинкс» (см. об этом в прим. С.В. Волжина к: *Бёме Я.* Теософия. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 75) А.Ф. Лабзиным среди других переведенных им и пользовавшихся успехом у читателей мистических сочинений (К. Эккартсгаузена, И.Г. Юнга-Штиллинга) выполнен и перевод: *Бёме Я.* Christosophia, или Путь ко Христу. – СПб., 1815.

питанник Дружеского Ученого Общества, друг масона и, наконец, сам масон, принадлежавший к московскому кружку?»¹.

Столь продолжительное цитирование этого важного, на мой взгляд, текста потребовалось для того, чтобы довести мысль до естественной и неизбежной связи мировидения и литературы и, в особенности, той ее стадии развития, в которой она входит уже в XIX век. Речь здесь идет фактически уже о становлении в «русских умах» художественной системы, о которой мы говорим. И не случайно с фигурой Карамзина (1766–1826) в этом времени соседствует «старик Державин» (1743–1816), для которого барокко, пожалуй, впервые в русской поэзии стало по-настоящему *своей* художественной системой² и который, «в гроб сходя, благословил» уже пушкинское поколение – «молодое, незнакомое», но вступавшее в права наследования и по-своему распоряжавшееся полученным наследством. Его можно было не ощущать, от него можно было уходить, против него восставать, но – дальнейшее развитие поэтического слова, так или иначе, происходило уже *от него*: русская культура уже усвоила многое из мировоззренческого основания барочной поэтики. В процессе его освоения и двустийшия Ангелуса Силезиуса, к которым нам далее не раз еще придется обратиться, воспринимались, прежде всего, как постулаты, обретенные в божественном откровении.

Но особенно созвучно это духовное наследие оказалось русской философии Серебряного века. Именно на это время приходится издание уже современного, вполне корректного и надежного перевода первенца Бёме – «Утренней зари»³. Средоточием высшего знания, дававшим пищу уму и сердцу, на протяжении веков оставалась выраженная в его сочинениях мистическая антропология, в которой, как резюмирует уже Н. Бердяев, чей духовный портрет вообще трудно себе представить без рецепции Бёме, – «человек сознает себя принадлежащим к двум мирам, природа его двоится, и в сознании его побеждает то одна природа, то другая»⁴. 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 серебря-

¹ Семека А. В. Указ соч., с. 233. Курсив автора.

² Здесь нелишне, думаю, добавить свидетельство еще одного современника из поколения Державина – Николая Никитича Трубецкого (1744–1820), поэта, переводчика, одного из виднейших московских масонов, – в качестве примера того поистине лирического одушевления, которое вызывалось чтением Бёме: «Благодарю Бога, – писал Трубецкой Ржевскому 1 февраля 1784 г., – что сочинения высокопросв. в Бозе почивающего брата нашего Иакова были приятны вашему сердцу; читай их, мой друг, читай с молитвою, и верь, что чем более читать их будешь, тем более дух Господень, открывающийся через сего великого мужа и угодника, или лучше сказать *друга Божия*, будет вкореняться в сердце ваше» (цит. по: там же, 221).

³ Бёме Я. Аурага, или Утренняя заря в восхождении. – М., 1914.

⁴ 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.

ного века. Возродившийся вновь глубокий интерес последних к немецкой мистике и его поэтические следствия изучены пока далеко не полно¹. Как на свидетельство такого интереса укажем, например, на процитированный выше «Смысл творчества» Н. Бердяева, где Бёме назван «величайшим из мистиков»² 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»³. Надо думать, не один Н. Бердяев – уже в эпоху экспрессионизма и футуризма (она же, для нас, – *Серебряный век*) – чувствует эту живую связь. А уж Серебряный век в эпоху Высоцкого был еще многих живых живее.

И вот что необходимо заметить, завершая наше введение. Такое *про-растание* 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*. И это, как мне представляется, означает, что почва, в которую сеялось европейское барокко, была не так уж не готова к такому посеву и отнюдь не чужда ему. Если *обратить* применяемую в нашей книге *диахронно-компаративистскую методологию вспять*, в прошлое, то мы увидим, что нечто типологически подобное барокко русская литература ко времени встречи с барокко европейским уже переживала. 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 вновь и вновь попадали семена, полученные все на той же селекционной деланке.

¹ Об этом (в частности) см.: *Иванов Вяч. Вс.* Указ. соч. С. 12–21.

² *Бердяев Н.А.* Указ. соч. С. 43.

³ Там же. С. 46. Курсив мой. – С.Ш.

I

БАРОЧНАЯ СЕМИОТИКА ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЯ

1

«ВЫСОЦКОЕ» БАРОККО: СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ ПОРОЖДЕНИЯ ТЕКСТА

Семиотический механизм текстопорождения в барокко исходит из поэтической сверхзадачи *выражения невыразимого*. Начиная с апофатки имени Бога («Кто хочет говорить о Боге, должен брать подобия», – Якоб Бёме) и до белизны женской шеи, которая (белизна) так же мыслится как предельное качество и выражима только через сравнения и метафоры («не светлей хрусталь в изломе грани, чем нежной шеи лебединый взлет», – Луис де Гонгора). Такой механизм направлен не на логичное синтаксическое развитие мысли, постепенное наращивание смысла, а на *парадигматику вариативных конструкций*, в равной степени *иносказующих* конечный целостный смысл, *указывающих* на него, *подразумевающих* его. Мы привычно воспринимаем избыточный синтаксический параллелизм как *стилистический* признак эстетики барокко и поэтический *приём*. Например: «Огонь и колесо, смола, щипцы и дыба, / Веревка, петля, крюк, топор и эшафот, / В кипящем олове обуглившийся рот...», – это Андреас Грифиус («Невинно страдающему») в переводе Льва Гинзбурга. Автору это перечисление орудий пыток необходимо, чтобы выразить неизмеримую степень страдания: «<...> С тем, что ты выдержал, сравниться не могли бы». Полистайте наугад том Высоцкого, и найдёте не один десяток примеров таких параллелизмов, на худой конец, если не повезет, прочитайте стихотворение «Заповедник», вот уж где их избыток. Но это уже выглядит как явное и сознательное *упражнение* в школе барокко, как бы он сам себе это ни объяснял. И таких упражнений у него тоже немало.

Но дело в том, что этим приемом далеко не исчерпывается действие названного механизма текстопорождения. Им обусловлено особое напряжённое состояние языка, когда язык силится выйти за пределы привычной

ему нарративно-коммуникативной функции, в сферу суггестивно-проphetического, экспонентного слова, сориентированного, как правило, на крайние и предельные экзистенциальные ситуации и состояния человека, переживаемые либо в трагическом, либо в остро-комическом свете. Этот механизм действует на всех уровнях языка, начиная с фонетики, где возникают такие же повторы и звуковые вариации, словно поэт гипнотически прикован к какому-нибудь звукосочетанию и не оставляет его, пока не реализует все его смысловые возможности в заданном контексте, переставляя звуки или варьируя фонетическое окружение. Вот, например: «Из кустов назвал волка сволочью» – назВАЛ ВОЛка сВОЛочью – подряд в трех ударных слогах по центру стиха, на стыке двух ударных (ВАЛ – ВОЛ). Посмотрим для начала на смысловые возможности такой фонетики.

Вариативная звукопись играет в поэтическом высказывании необычную роль. Это не изобразительная звукопись, не подражательная (как по большей части ее еще можно воспринять в стихотворении «Заповедник») и не та звукопись, которая стремится передать физическое ощущение, как в стихе «Стропы рвут меня вверх, выстрел *купола – стоп!*», где переплетение опорных согласных вызывает почти мышечное ощущение «рвущих строп». Это – *знаковая* звукопись, которая звуковой тавтологией, звуковыми инверсиями в соседних словах, повторами в начале и по ходу стиха опорных рифмующихся звукосочетаний, – намекает, что она не простая игра, но несет некую массу смысла, не высказанную непосредственно, но превышающую прямое значение сказанного, способную наращивать в нем свой удельный вес, становясь главным истоком и источником энергии для лирического сюжета и одновременно центром, к которому этот сюжет устремлен. Вот пара очевидных примеров, к которым я давно обращался: мне кажется, что они ясно дают понять степень осознанности приема. Первый:

Час зачатъ я помню *неточно*, –
Значит память моя – *однобока*, –
Но зачат я был *ночью*, порочно...
(1, 475)

Так в «Балладе о детстве» начинается тема темного начала, тайны ночного часа зачатъ, выпуская «однобокую» память в коридоры и подворотни истории. Это в своем роде музыкальный аккомпанемент внутри вербального текста. По ходу сюжета своим незримым, но ощутимым присутствием он неизменно клонит траектории судеб все к той же грани, за которую памяти не дано проникнуть: к стенке, под танки, на ножи, к некрасивой смерти, вниз. Так центр тяготения является одновременно источником энергии и целью центростремительного движения. Этой мыслью – о тяготении звукописи к некоему идеально-невыразимому смысловому центру – хотелось бы оттенить верное и принципиальное наблюдение Ю.В. Шатина: «<...> внешняя звуковая форма становится внутренней формой стихотвор-

ного слова, собственной этимологией поэтического языка, который воспроизводит генезис, нисколько не заботясь о точном соответствии генезису обыденного языка. От звука к внутренней форме, а от нее к сюжету и целому <...>»¹. Ведь именно из силового поля между звуком и взыскующим воплощения смыслом разворачивается сюжет, и логика его разворачивания не собственно языковая (в лингво-семантическом понимании), а зачастую скорее музыкальная.

Второй ярчайший пример такого внутреннего музыкального сюжета дает стихотворение «Купола», в котором на фонетическом уровне разворачивается поистине симфоническая борьба за чистоту звука, возвещающего надежду на спасение и конечное торжество человека в его высшем предназначении, – в стихе «Залатаю золотыми я заплатами» (1, 503). Этот стих не только венчает певуче-сонорную, насквозь просвеченную гласными тему золотых куполов, колоколов и колоколен, прокалывающих синее небо, но захватывает в этом движении ввысь звук *з* в финале его трагически напряженной судьбы. Звукосочетания с *з* оказываются семантически очень емкими. Во-первых, они от начала до конца сопровождают тему души – от «мне... задышится» до «душу... залатаю» – и, следовательно, тему индивидуального пути в мире. Во-вторых, они с самого начала связаны с темой вязкого предгрозового воздуха, которым трудно дышать, сквозь который трудно смотреть. Тема эта перемежается скоплениями глухих и взрывных согласных (*-тр-, крут, -дгр-, крутд-*) – знаками тяжелого земного пути, что на лексико-семантическом уровне опредмечивается в шестой строфе, где анафорическая рифма («Грязью... Вязнут...») повторяет тему непролазной вязкости, усиленную здесь сочетаниями *жирн, ржав*, переходящими из предыдущей строфы («ржаною»), – снова, кстати, емкий фонетический знак, в котором рядом с державно-зажравшейся неподвижностью – подательница жизни земля («родниковая») и тревожное ржание вязнущих лошадей. Но, в-третьих, звукосочетания с *з* ведут и тему сказки, загадки, тайного завета, наконец, и золота, заметного Богу, и связывают, таким образом, два звуковых пласта, соответствующих двум полюсам мира, придавая смысл и нацеленность движению по загаженной и загадочной стране. Эти пласты в последний раз со- и противопоставлены, но теперь уже строго разделены в заключительной апофеозной строфе, намечающей перспективу преодоления и избавления. При этом особую значимость приобретает окончательный переход звука *з* из глухо-взрывного фонетического ряда в сонорный:

Душу, сбитую утратами да тратами,
Душу, стертую перекатами, —
Если до крови лоскут истончал, —
Залатаю золотыми я заплатами —
Чтобы чаще Господь замечал!
(1, 503)

¹ Шатин Ю.В. Ожившая картина // Поговорим о Высоцком. М., [1995]. С. 19. (Прил. к «Ваганту»; № 47–48).

Такое – фонетически обусловленное – употребление лексики меньше всего определяется общепринятыми семантическими ожиданиями, а как бы заведомо обращено к своего рода метапонятийному языковому уровню, на котором «перекаты», «траты», «утраты» (так же как, в свою очередь, «заплаты» и «купола») метонимически объединены общим этимологическим гнездом, признаком которого и является созвучие. Эта поэтическая этимология лишь внешне напоминает «народную», особенно в случаях, когда выступает в функции речевой характеристики персонажей, но по сути отличается от нее стремлением не к установлению семантической связи между сходно звучащими словами, а к выражению исходного смысла, породившего звуковые вариации и распавшегося на разошедшиеся значения, каждое из которых представляет этот смысл лишь частично.

Такое обращение с языком глубоко соответствовало барочному видению генезиса и сути природы и репрезентативно повторяло их. Показателен в этом смысле пример этимологии, который мы встречаем в начале XVII века у Якоба Бёме, чьи поиски языка выражения для открывавшихся ему истин были по существу поэтическими. Слова *Quelle* (источник), *Qual* (мука) и *Qualität* (качество) были для него однокоренными, потому что выражали главные аспекты единого процесса миротворения: м у к а – это состояние и с т е к а ю щ е й из Божественной Воли материи и всякой вещи, переживающей в себе противоречие части и целого, в результате чего и возникает ее к а ч е с т в о, т. е. определенность, индивидуальная самость. Как всякая вещь, являясь лишь частью целого тела Бога, отрицает это целое, но и несет в себе его значение, так и слова репрезентируют исходный смысл, но и затемняют его своими частными значениями.

Средством его восстановления или – чаще – косвенного указания на него служило остроумие, выражавшееся в соединении несоединимого: в неожиданности сравнений и метафор, в оксюморонном сведении и совмещении в едином высказывании, в единой мысли противлежащих понятий: верха и низа, жизни и смерти, движения и покоя и т. п. (сравним знаменитое «От жажды умираю у ручья...» Франсуа Вийона – задолго до собственно барокко – и у Высоцкого: «Мы не умрем мучительную жизнью – / Мы лучше верной смертью оживем!» – 2, 263). Такая практика достигла своего высшего воплощения и теоретического осмысления в барочном концептизме. **Концепт** – минимально целостное, завершенное в себе и самооценное в поэтическом отношении высказывание, смысл которого неизмеримо превышает сумму значений составляющих его слов. Здесь срабатывает, по сути, тот же принцип, что и на фонетическом уровне.

Есть ли необходимость множить примеры «высоцкого» «остроумия или искусства изощренного ума», выражаясь словами заголовка трактата Бальтасара Грасиана¹ – испанского теоретика барокко? Совершенно оче-

¹ См.: Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. – М., 1977. С. 169–464.

видно, что этому качеству принадлежит столь весомая роль в большинстве стихотворений Высоцкого, как редко у кого из его современников-поэтов. Но вот в стихотворении «Мой Гамлет» (2, 64-66) обнажается степень осознанности традиции, в которую втягивается поэт. То, что это происходит в произведении, обращенном к шекспировскому образу, и как результат по-актерски психологической проработки роли – «через себя», придает этому моменту чрезвычайную культурологическую и даже – уже – историко-литературную важность. Это стихотворение показывает, насколько притягателен для него оказался круг экзистенциальных и герменевтических проблем постренессансного человека, в который он входит через текст этой роли. Разумеется, есть и другие «тропинки», ведущие туда же, в некоторых работах я этого касался, всё дело в том, к чему влечется внутреннее миропереживание, лирическое самосознание поэта. Этот же текст поражает откровенной насыщенностью классически барочными концептами, что можно истолковать как глубокое и органичное *читательское* проникновение через Шекспира в суть его поэтической эпохи. Это, в своем роде, непредубежденное, далекое от схоластических споров суждение о «титане Возрождения» оказалось высказанным в 1972 году, когда концептуальная увязка Шекспира с барокко не могла бы встретить иного приема, кроме решительного отпора защитников «чести и достоинства» «великого гуманиста».

Вот лишь некоторые из этих концептов, самые совершенные, в смысле их поэтической самодостаточности и внутренней цельности:

Я прозревал, глупея с каждым днем, –

осмысленный еще мудрецами античной древности парадокс: мудрость делает человека слабым конкурентом в житейской борьбе и практике, вызывая к нему соответствующее отношение. Потому и следующий стих, начинающийся с анафорической рифмы, выступает как следствие *прозрения*:

Я прозевал домашние интриги.

А вот антитеза – излюбленная поэтами барокко фигура:

Мой мозг, до знаний жадный как паук,
Все постигал: неподвижность и движение...

Антитеза позволяет в двух словах обозначить *всё сущее*. Пауль Флеминг:

Постиг всем существом я высшую идею:
Всё то, чего лишен, и всё, чем я владею,
И смерть моя, и жизнь со смертью наравне,
Смысл и бессмыслица содержится во мне¹.

Неподвижность и движение так же означают «всё», но и контраст между резкой пластичностью сравнения мозга с пауком и неосязаемой абстрактностью его добычи («знания», от которых «толка нет») тоже предлагает

¹ Немецкая поэзия XVII века. (В переводах Л. Гинзбурга). – М., 1976. С. 85.

своеобразную, лежащую в иной плоскости, парадигму «всего», и над «всем» – самого мозга, так что «мозг» и «всё» выступают как контрапунктные миры, многообразно и многозначительно взаимопроникнутые и взаимодействующие. И это соотношение мира и человека завораживало внимание мыслителей барокко. Вспомним паскалевское: «В пространстве вселенная объемлет и поглощает меня, малую точку; мыслью я ее объемлю»¹. Точка, не имеющая измерения, ничтожество, постигающее, вбирающее, содержащее в себе вселенную, – таков человек барокко.

Груз тяжких дум наверх меня тянул,
А крылья плоти вниз влекли, в могилу.

Этому концептуальному выражению традиционной барочной антиномии духа и плоти откликаются бесчисленные аналоги в поэзии Шекспира и Лопе де Веги, Франсиско Кеведо и Пауля Флеминга, Джона Донна, Ангелуса Силезиуса, Андреаса Грифиуса и т. д. – вплоть до Гавриила Державина. Однако нам интересна тонкая проработка антиномии у Высоцкого, проявляющая иной уровень личностного сознания и иную степень поэтической изошренности с такой характерной для него виртуозной игрой оксюморонами: антиномичность подчеркнута еще и в каждой из двух сил, разрывающих человека: *тяжелый груз тянет вверх*, а крылья – символ *легкости и полета – вниз, в могилу*. Парадоксально переосмыслены тем самым и полюса антиномии: дух – тяжек, плоть – легка. Центр тяготения перенесен вверх! Как тут не вспомнить строки из «Священных сонетов» Джона Донна:

Но Ты – над всем: мой взгляд, Тебе подвластный,
Ввысь обращаю – и встаю опять.
А хитрый враг плетет свои соблазны –
И ни на миг тревоги не унять.
Но знаю – благодать меня хранит:
Железу сердца – только Ты магнит².

В концепте Высоцкого дух преодолевает не страдания плоти, а ее самообольщение, ибо она сама и есть в этом случае «хитрый враг», который «плетет свои соблазны». Эти две строки не только формулируют в самом общем виде момент этической и эстетической ориентации поэта в мире, но и звучат как реплика в бесконечно не молкнушем диалоге поэтов. Концептуализм Высоцкого это результат актуализации в наше время последних вопросов бытия, и отвечает на них не один он – и в том смысле, что у него есть современники, чувствующие необходимость на них ответить (здесь уместно вспомнить и серьезную внутреннюю привязанность Иосифа Бродского к Джону Донну, и кинематографию Андрея Тарковско-

¹ Паскаль Блез. Мысли / Пер. с фр. Ю. А. Гинзбург. – М., 1995. С. 105.

² Донн Джон. Священные сонеты // Английская лирика первой половины XVII века. – М., 1989. С. 122.

го), и в том смысле, что его стихом говорит громадный поэтический и историко-культурный опыт.

Обратимся, однако, к последней строфе «Моего Гамлета». Если предыдущие концепты, на которые мы обратили внимание, рассредоточены в нарративной в целом истории становления Гамлета, представленной в форме лирической медитации, то в этой строфе – как апофеоз и кода этой истории – просто собраны концептуальные высказывания, презентующие предельные смыслы, которые могут быть истолкованы как экзистенциальные, нравственно-социальные и даже историко-литературные (например, спор с Шекспиром или даже непреднамеренный спор с общепринятым сугубо ренессансным его пониманием). Но мы говорим о языке поэзии, и потому мне хотелось бы обратить внимание на структуру высказывания: как соплагаются и чему соподчинены концепты в этом едином тексте? –

Но гениальный всплеск похож на бред,
В рожденье смерть проглядывает косо.
А мы все ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса.

Эта структура, образованная тремя концептуально организованными высказываниями-формулами, имеет отчетливо *парадигматический* характер: они не образуют логико-синтаксическую цепь саморазвивающегося смысла, а – каждый в отдельности – имеют в виду уже конечный смысл во всей его полноте и абсолютной значимости. Этот парадигматический параллелизм – важнейший и легко заметный признак барочного стиля. В основе его – та же мука *части*, сознающей в себе божественную целостность, которую натурфилософия эпохи барокко усматривала в мире материальной множественности и «частичности» (Я. Бёме), – мучительное сознание принципиальной смысловой недостаточности *любого* высказывания и стремление компенсировать невыразимость избыточностью.

Универсальность этого семиотического механизма позволяет ему проявляться на любом уровне текста. Однако само понятие текста в этом случае требует специальной оговорки. Всякое высказывание, обладающее относительной самодостаточностью, может быть рассмотрено как текст, построенный действием этого механизма: от отдельного слова, словосочетания, стиха, строфы – до стихотворения, цикла, всего корпуса произведений, наконец. И даже экстратекстуальные и невербальные события, поступки, собственно жизнь, оказываясь в этом контексте, превращаются в культурный текст, а потому и интересны.

Мы проследили действие этого механизма на фонетическом и стилистическом уровне. Но в его логику укладывается и отличающая Высоцкого тяга к изобретению слов. «Поэтам... можно придумывать новые слова», –

настаивает в XVII веке «отец немецкой поэзии» Мартин Опиц¹, один из классиков барокко. Многозначные, сталкивающие внутри себя сразу по несколько смыслов «антиллеристы»², «кванталеристы», «море... израилеванное» и т. п. — из этой области. «Здесь *на* зуб зуб не попадал» — не просто имитирует дрожь от холода, но и напоминает о тавтологическом удвоении понятия в барокко: «Землей земли пребыть стремится тело, / Душа желает небом неба стать» (Лопе де Вега).

Типично барочный прием — накопление в стихе понятий, семантически близких или сближаемых авторской волей, — своеобразная погоня за обозначаемым смыслом, — возникает у Высоцкого так часто, что не составляет труда обнаружить его, открыв том наугад: «Но отказался я от дележа / Наград, добычи, славы, привилегий» (2, 65), «Мажорный светофор, трехцветье, трио, / Палитро-партитура (2, 146)», «...В скрипе, стуке, скрежете и гуде» (2; 147), «Калигулу ли, Канта ли, Катулла, / Пикассо ли?!» (2, 158). И гипертрофия этого приема, полное его обнажение на манер, например, Квиринаса Кульмана (в стихотворении «Изменчивая сущность бытия человеческого»³: «Вот оно: мрак, чад, бой, хлад, юг, восток, запад, север, солнце, море, ветер, огонь...») — тоже есть: «Сколько рычащих, / Сколько ревущих, / Сколько пасущихся, / Сколько кишащих (анафора, кстати, — частое и естественное оформление барочного параллелизма. — С. III.), / Мечущих, рвущихся, / Живородящих, / Серых, обычных <...> И пресмыкающихся, / И парящих, / И подчиненных, / И руководящих, / Вещих и вящих». И так же, как у Кульмана первому ряду диалогически противопоставлен второй («свет, синь...»), у Высоцкого «звериному» ряду соответствует ряд «И сторожащих, / И стерегущих, / И загоняющих, / В меру азартных, / Плохо стреляющих» (1, 418-419) и т. д. При этом созвучие между тем и другим рядом как раз и обозначает единство и нераздельность бесконечного разнообразия и пестроты неутомонно кишащей жизни.

Вариативное представление жизни, столь свойственное поэзии Высоцкого, всегда сопровождается в ней этой результирующей перспективой; за калейдоскопом частных, за их хитросплетениями, комическими и трагическими коллизиями, — всегда маячит целое. И раз уж последний пример выводит нас на уровень поэтико-философских концепций, то неизбежно сравнение концепции человека у Высоцкого и в барокко. И там, и здесь он подчинен действию все того же семиотического механизма.

¹ Опиц М. Книга о немецкой поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М., 1980. С. 461.

² Приведенное «точности ради» написание слова из двухтомника, подготовленного А. Крыловым, все же кажется сомнительным. Не идет ли речь об «антилиристах» — в контексте известного «спора физиков и лириков»? В ту пору это воспринималось так. «Артиллерийское» же значение остается достаточно проявленным и усиленным предшествующим «бомбардируем».

³ Немецкая поэзия XVII века. (В переводах Л. Гинзбурга). С. 171.

О невероятном много- и разнообразии типажей и жизненных ситуаций, воплощенных нашим поэтом, сказано немало. В этом с ним вряд ли кто-нибудь сравнится. Но за уникальностью каждого случая, каждой судьбы стоит единое авторское представление о человеке («Мой, только мой, единственно мой взгляд»). И оно проговаривается в самые экстатические моменты, переживаемые человеком Высоцкого, – в присутствии смерти, в мысли о смерти, в переживании смерти, – когда он, как и человек барокко, обнаруживает несводимость собственной личности к себе: «кажется мне – / Это я не вернулся из боя» (1, 265), «дострелил меня, – / Убив того, который не стрелял» (1, 425). Наконец, уже не ролевое – авторское: «Растащили меня, но я счастлив, что львиную долю / Получили лишь те, кому я б ее отдал и так», то есть *отдал бы долю себя*. И даже: «я вырастаю в коня – тело в тело, – / Конь падет подо мной – я уже закусил удила!» (1, 433). И уже *понятен* хруст колосьев... Человеческое *я* неадекватно себе и своей частной судьбе, часть расширяется до беспредельности целого. «Я жив, но жив не я. (Это уже Пауль Флеминг, немецкий поэт XVII века. – С. Ш.) Нет, я в себе таю / Того, кто дал мне жизнь в обмен на смерть свою. / Он умер, я воскрес, присвоив жизнь живого. / Теперь ролями с ним меняемся мы снова. / Моей он смертью жив. Я отмираю в нем»¹.

Христианская диалектика жизни и смерти в Боге, выраженная Флемингом, по-своему присутствует и в ситуации Гамлета, которая, в интерпретации Пастернака, предстает как репрезентативный парафраз евангельского сюжета². Гамлет, явившийся «исполнить волю пославшего его», последовательно выходит из частных «ролей» лояльного царедворца и почтительного сына, успешного влюбленного и сумасшедшего, – для того, чтобы в финале этой истории восстановления целостного человека, выйдя и из исполненной уже роли мстителя, вернуть долг жизни ее подателю.

Однако между евангельским сюжетом и его шекспировским парафразом пролегает трагическая и неустраняемая граница: чистый подвиг самопожертвования и искупления, доступный Сыну Божьему, в исторической практике, в исполнении человека, – в «частичности», как обозначал это Бёме, – неизбежно оказывается связан с преступлением. «Не мир я вам принес, но меч», – звучит как сокрушительная рефлексия в минуту отчаянного сознания непреодолимости человеческой природы и природы истории. В стихотворении «Мой Гамлет» Высоцкий вышел из роли Гамлета, осознав эту главную, онтологическую его трагедию:

Я пролил кровь как все – и, как они,
Я не сумел от мести отказаться.
<...> я себя убийством уравнивал
С тем, с кем я лег в одну и ту же землю.
(2, 65-66)

¹ Там же. С. 85.

² Пастернак Б. Л. Собрание соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 416–417.

Это самоуравнение со «всеми» – в преступлении и отчуждении – прямая противоположность единству и тождеству (со всеми же!), к которому устремлена духовная природа Гамлета. Наш «каверзный ответ» состоит в убеждении, что главное – в правильном выборе между злым и добрым делом. Высоцкий же задает «нужный вопрос» о деянии как таковом. И трагедия Гамлета для него – это трагедия деяния.

Отсюда и тот ореол обаяния и катарсического облегчения, которым окружены его герои недеяния: «недострелённый» и нестрелявший, бегун, который вдруг «сбавил темп перед финишем, / Майку сбросил» (1, 454), и сам лирический герой, который «из дела ушел». В этом ряду понимается и обида метростроевца на деловую «тетю Марусю» и его абсурдный и, конечно, ирреальный поступок – «дом сломал». Семантика «дела» всегда сомнительна у Высоцкого. Ее инварианты – уголовное дело и история болезни («<...> что-то на меня завел, / Похожее на “дело”»), с неизбежным обобщением: «вся история страны – / История болезни» (1, 511). Недеяние выводит героя из событийно-исторической плоскости, превращая его в человека вообще, в воплощенную квинтэссенцию вневременно-духовно-человеческого, которое только и может быть основанием для сознания тождества с целым и через него – с другим человеком. Единственно достойным человека и самоценным «делом», а скорее – состоянием, является творчество, восходящее к житнетворчеству, основанному на сознании того, что «выбора, по счастью, не дано» (2, 174).

Впрочем, поэтическую и культурно-историческую значимость нетипичного для искусства двух последних веков обращения Высоцкого к мотиву недеяния вскрыл в одной из своих замечательных статей Ю. В. Шатин. Под углом зрения нашей проблематики к его анализу хочется добавить, кроме сказанного, лишь следующее примечание. «Сила недеяния», этот «скрытый резервуар истории, который обеспечивает в конечном счете победу добра над злом»¹, – эта сила вполне осознана и воспета поэтами и драматургами барокко. Например, Андреасом Грифиусом – и в лирике, и в трагедиях. И это еще одно закономерное следствие барочного переживания и видения мира и человека.

Типологический аспект проблемы «высоцкого» барокко далеко не исчерпан представленными здесь наблюдениями над семиотическим механизмом текстопорождения и концепцией человека. Но если и то, что сказано, обладает хотя бы некоторой долей убедительности, то неизбежен и другой – историко-генетический – вопрос: как «это» случилось в нашей литературе и в наше время? Исторически, как я пытался показать это во вводной части, наша литература была к этому готова, но ведь уже был XX век, и она была *советской*, пусть даже в применении к Высоцкому это спорная квалификация. Когда об этом думаешь (а неизбежно и воспомина-

¹ Шатин Ю. В. «Тот, который не стрелял»: Поэтика одного стихотворения // Указ. изд. С. 25–26.

ешь), всякий раз приходишь к выводу, что, на самом деле, и это время – «эпоха Высоцкого» – вполне типично в ряду предшествующих, и барокко в русской литературе – не случайность. Начиная с той поры, когда во встрече русского «плетения словес», польского барокко и немецкого, завезенного под видом классицизма, закладываются основания новой русской – национальной! – литературы, «гармоническая ясность» никогда не составляла в ней «эпохи». А вот барочная проблематичность бытия, озабоченность «последними» и «проклятыми» вопросами, разобщенностью между внешним и внутренним, видовым и родовым человеком, историческим и «всечеловеком» (Ф.М. Достоевский), – это всё, напротив, не покидало ее никогда. В этой литературе Высоцкий совсем не выглядит маргиналом. А эпоха, в которую он жил среди нас, в который уж раз не располагала к «гармонической ясности».

2

ЭМБЛЕМА И ЭМБЛЕМАТИЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

Описанный выше механизм текстопорождения обладает большим *эмблемогенным* потенциалом: смысл, полагающий себя невыразимым напрямую, охотнее всего *означивается* косвенно через конкретно зримый предметный образ, и чем этот образ определеннее, тем яснее, но – дальше (выше!) от него и... загадочнее смысл. Вопрос об эмблеме возникает тотчас, как только речь заходит о принадлежности к барокко того или иного художника¹. А есть ли у него *эмблема*? Эмблематичность – неизбежное и неотъемлемое свойство художественного и философского мышления человека эпохи барокко, *видящего* мир как *фигуру* Божественной самопрезентации. Именно этот момент *видения*, зримости важен для этой ментальной структуры. Поэтому, строго говоря, *собственно* эмблемы у Высоцкого быть не может, как её не может быть в вербальном тексте вообще, – это *изобразительно-письменный* жанр искусства, – конечно, не случайно переживающий расцвет в эпоху барокко, – где изобразительность, однако, далеко не всегда стремится к высотам художества или изяществу, – ее функция в этом синтетическом жанре иная: картинка должна быть узнаваема и *читае-*

¹ И наоборот: исследование теории, структуры и культурного значения эмблемы удобно начать, например, с рассмотрения «эмблематической природы поэзии Державина». См.: Григорьева Е.Г. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. – М.: Водолей Publishers, 2005. С. 25-42, 43.

ма, достоверна и умна: главный адресат эмблемы – интеллект. Впрочем, особенностей эмблемы коснемся по мере надобности¹.

Сейчас же нас интересует тот аспект эмблематики, о котором применительно к творчеству поэтов говорят А. А. Морозов и Л. А. Софронова: «Эмблематика участвует в формировании поэтического стиля. Многие поэты той эпохи создают эмблемы, „стихи на картину“, стеммы, их тропы эмблематичны. Структура эмблемы служит моделью для создания лирических, медитативных, дидактических стихотворений, что *легко* можно обнаружить на материале творчества таких выдающихся поэтов, как Семп-Шажиньский, все три Морштына в Польше, Ст. Яворский на Украине, Симеон Полоцкий в Москве»². В этом разделе нам предстоит рассмотреть эмблему в поэзии Высоцкого, чье имя вполне могло бы пополнить приведенный список, если бы авторы вели речь не только о «той эпохе» или, например, сменили синхронный дискурс рассмотрения славянского барокко на диахронно-топографический, что, допустим, с гораздо большей дистанции, звучало бы, как мне кажется, вполне естественно: «<...> Симеон Полоцкий, Владимир Высоцкий в Москве, Михаил Ломоносов (подобно Опицу в Германии, облагородивший эту поэзию европейским просодическим и поэтологическим опытом), Гавриил Державин в Санкт-Петербурге, <??>». Это ведь только на грани 2000 года звучит пока непривычно, а если это написано в 2617 году?

Посмотрим на самое, пожалуй, знаменитое, репрезентативное для автора, который с этой песни часто начинал свой концерт, опасаясь подражателей и имитаторов, «чтобы вы не подумали, что к вам пришел кто-то другой», – «Братские могилы»:

А в Вечном огне – *видишь* вспыхнувший танк,
Горящие русские хаты,
Горящий Смоленск и горящий рейхстаг,
Горящее сердце солдата.

(1, 80)

Заметим для начала, что *Вечный огонь* – не просто вещная реалья, то есть газовая горелка, соответствующим образом оборудованная и оформленная, – это *предметная эмблема* в знаковой системе одного из языков культуры – того, на котором мы изъясняемся посредством предметов и вещественных масс. Эмблема совсем не редкость в современной художественной и социокультурной практике. Для языка поэзии этот *знак иного языка – реалья*. Так же,

¹ См. также в: Литературный энциклопедический словарь. М.: Совет. энцикл. 1987. С. 509; Морозов А. М., Софронова Л. А. Эмблематика и её место в искусстве барокко // Славянское барокко. М.: Наука, 1979. С. 13–38; Григорьева Е. Г. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Учён. зап. Тартус. гос. ун-та. 1987. Вып. 754 (=Труды по знаковым системам. XXI). С. 78–88; Григорьева Е. Г. Эмблема: принцип и явление: (Теорет. и истор. аспекты) // Лотмановский сб. Т. 2. М., 1997. С. 424–448.

² Морозов А. А., Софронова Л. А. Указ соч. С. 32.

например, как лозунг «Родина-мать зовёт!» – *языковая единица* агитационно-политической культуры – реалия по отношению к волгоградскому колоссу Е. Вучетича – *слову на языке пластики*. Для каждого языка культуры реальностью является всё, что лежит вне его знаковой системы. В рамках же целостной семиосферы, с точки зрения общей семиотики, мы имеем здесь дело с переводом «*слова*» с одного языка культуры на другой. Такому переводу в приведённом четверостишии и служит вариативный ряд образов (заметим «в скобках»: очередной случай барочного параллелизма, о котором мы говорили выше) после глагола *видишь*.

В совокупности они являют собой довольно сложную риторическую структуру. Это анафорически построенная градация, в ходе которой от одного элемента к другому меняется принцип, лежащий в основе наращивания значения. Переход от *единичного танка* к *множественным русским хатам* одновременно переводит взгляд (*видишь*) от одного качества войны к другому: от ожесточения боя к бедствиям гражданского населения. К этой «плюрализации» и «переквалификации» присовокупляется ещё и смысл национальных истоков, пребывающих в смертельной опасности (горят *русские хаты*).

Смоленск обогащает этот – последний – смысл множеством ассоциаций: *город* (в противоположность *хатам*), «твердыня», «крепость по дороге на Москву» – к «сердцу Родины» (здесь произошло *первое* сражение, которое наша армия дала врагу). Но это и тяжкий, трагический момент войны, показавший, что она затянется на годы и потребует многих миллионов жертв. *Горящий Смоленск*, наконец, это – *эталон разрушения* города: о степени разрушенности Смоленска *говорили* в народе, как позже говорили о Сталинграде, Новороссийске и других городах. Но и это ещё не всё. *Смоленск* в народнопоэтическом сознании старинное знаковое понятие: защитник, жертвующий собой ради спасения русских земель. Вставая на пути то поляков, то французов, всякий раз он *горел*. За этим именем – огонь исторической национальной памяти, её эпическая глубина.

Горящий рейхстаг, понятно, означает миг возмездия, радости победы, торжества, отягощённого, однако, всей суммой смыслов, которые вобрало слово *горящий*, – четырьмя годами страданий, обрушенных теперь в катарсическом гневe на поверженного врага. Кроме того, *Смоленск* и *рейхстаг* выступают и в связке, которая как бы крайними точками помечает горящее пространство-время: от «нашей» почти-гибели – к «их» гибели (но и «мы» «их» теперешнее страдание можем и понять, и отчасти разделить: сами горели). Градация, таким образом, ведёт от *горящего танка* к *горящему миру*.

До этого момента, однако, все члены ряда объединены и общим структурно-риторическим принципом: каждый выступает как часть вместо целого, придавая смыслу *вечного огня* историко-географическую конкретность и сохраняя вживе прямую связь со значением предметности. Синек-

доха представляет нам целое именно в его части, доступной восприятию в некоторой (пусть и воображаемой) точке в определённый момент времени. Мы вправе понять *вспыхнувший танк* как реальный эпизод конкретного боя. Мы не ошибёмся, назвав деревни, где горели *русские хаты*. Той же степенью реальности наделены и *Смоленск*, и *рейхстаг*, особенно для смолян и берлинцев. Однако неодинакова степень изобразительности соположенных в ряд элементов. И здесь наблюдается интересная закономерность: *наглядность* убывает от *танка* к *Смоленску*, а в *рейхстаге* вновь полностью восстанавливается. Причины, думается, понятны (для не-очевидцев и потомков кино в гораздо большей степени опредметило именно *танк* и *рейхстаг*), но такая перефокусировка взгляда с первого элемента на последний, при том, что они-то и рифмуются, подчёркивает завершённость ряда и исчерпанность метонимического принципа, объединяющего его. И этот принцип далее преодолевается, как граница, которая стала тесной.

Мы, конечно, можем пытаться и даже неизбежно, по логике ряда, пытаемся представить себе (*увидеть*) и *горящее сердце индивидуально-конкретно* (то есть как *часть* исторической картины), и мы знаем, что *так бывало...* Например: «Он кричал напоследок, в самолете сгорая...» (1, 472), – не получается: здесь *всё* сгорало. Мы понимаем, что *горящее сердце* – не про это (попробуйте мысленно подставить в стих вместо



Рис. 1. Амур, льющий воду на пылающее сердце. *Ему никогда его не потушить*. Символ того, что истинную любовь ничем не погасить.

сердца что-нибудь не менее «горючее» и жизненно важное!). Что, может быть, не сразу бросается в глаза, – *сердце*, в отличие от всего горящего выше, воспламенено *не извне*, – оно горит своим, *внутренним* огнем. Ясно, что объём смысла у этого образа совершенно иной, сопоставимый с целым значением *вечного огня*, с *горящим миром*, он превышает любые конкретно-исторические опосредования и всё же сконцентрирован максимально узко: «Горящее сердце *солдата*».

«Горящее сердце» – эмблема старинная, понятная до ощущения банальности (см. рис. 1-4). Наделяемая в течение веков всеми смысловыми оттенками «сердечного огня» – веры, любви (нередко изображаются два сердца, горящие общим огнём), надежды, чистоты и высоты стремлений или религиозного одушевления¹, –

¹ См., например, «горящие сердца» в: Эмблемата // Кох Р. Книга символов. Эмблемата. – М.: Ассоц. Духов. Единения «Золотой Век», 1995. Табл. 16, 20, 32, 61. Издание, которым я здесь пользуюсь, не является ни научным, ни даже в библиографическом и издательском отношениях строго корректным. Но это одна из первых постперестроечных попыток возродить забытое эмблематическое наследие, с одной стороны, а с другой, – именно в таком, несколько профан-

она, казалось бы, должна была к нашему времени стереться до неразличимости (подобно какому-нибудь своему современнику – талеру, прошедшему все мыслимые торги и спецхраны времени от пиратских сундуков адмирала Дрейка до лифчика Анны Фирлинг). Ан нет! Среди мирового пожара XX века эта «разменная монета» вновь выполняет свою функцию: обозначает вечный и неразменный эквивалент исторического времени – «всегда как вечный образец. <...> Она построена на внутреннем представлении о морально-совершенном – идеальном – и здесь скрывает в себе концепцию исторического – как долженствующего, а потому неизменного. <...> Эмблема, следовательно, останавливает историю и представляет её в идеально-вечном как остановившийся аспект истории»¹. «Поэтому эмблема, с одной стороны, есть нечто просто мгновенное, а с другой, как вечное, есть выражение вечного в мимолётном, или мимолётное явление вечности»². В самом деле, *горящее сердце солдата* в ряду с *танком* и *хатами* выделяется этой экстазией мгновённости, отсутствием процессуальности и протяжённости. Её эпичность свёрнута в точку: она как бы рассказывает, но, неподвижная и неизменная, может лишь указать на смысл. Она максимально сфокусирована (*сердце солдата*) и, вместе с тем, наделена всеобщностью – абсолютностью – смысла, содержащегося в этой точке. Потому и «горение» сразу становится другим: не тот губительный огонь, которым горит всё в предыдущих стихах, но возвышающее, *созидающее* душу пламя духовного восстания, внутренней победы, сознания праведности и предназначенности подвигу...

Эмблема – это *идея, представленная в изображении*, в вербальном тексте – через название того, что могло бы быть изображено. Смысл эмблемы



Рис. 2. Два горящих сердца. Мы оба воспламенены одним желанием. Символ того, что истинная любовь друг к другу горит одним и тем же пламенем.

Два сердца, когда они соединились, становятся одним

И возгораются равным для обоих, общим пламенем.

ном, представлении ярче проступают черты некогда массового интеллектуально-практического владения эмблематикой. Поскольку истолкования изображений здесь даны отдельно, списком к каждой таблице, я, говоря об изображениях, буду ссылаться на номер таблицы, а цитируя тексты, – на страницу.

¹ Михайлов А. Время и безвременье в поэзии немецкого барокко // Рембрандт: Художеств. культура Зап. Европы XVII в. М., 1970. С. 205–206. В этой давней статье одного из самых внимательных и чутких исследователей барочной поэтики (на страницах 204–207 цитируемого издания) читатель найдёт впечатляющий своей концентрацией свод теории поэтической эмблемы.

² Там же. С. 206.

носит фиксированный характер и всё же, не сформулированный вербально, в принципе не может быть передан полностью, она ориентирована на создание *интеллектуального* образа, способного, несмотря на статику эмблемы, развиваться и домысливаться бесконечно¹. Это не противоречит её принципиальной и внятной уму *однозначности* в каждом конкретном акте употребления.

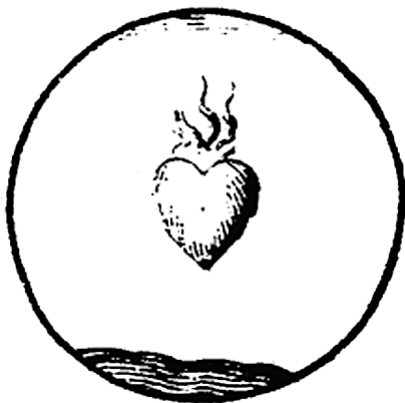


Рис. 3. Горящее сердце. Я должно гореть как внутри, так и снаружи. Символ означает, что только внешние проявления любви или религиозности ни о чем не говорят, так как истинное пламя пылает внутри так же сильно, как и снаружи.

За *горящим сердцем* «Братских могил» видишь тот самый, такой важный в трагическом мироощущении Высоцкого, на перехвате дыхания, катарсический миг, когда «выбора, по счастью, не дано». Так совершается перевод с одного языка культуры на другой – как истолкование реалии, а по сути, – эмблеме из одного языка подбирается эмблематический эквивалент в другом: *вечный огонь* = *горящее сердце*. И в том и другом случае, в конечном счёте, — «*видишь*»: предметно-наглядное, единичное и изобразительно-конкретное представление абстракции – вот прерогатива и смысл эмблемы. Ещё короче: *непредметное в виде предмета* (с которым происходит что-то, важное для определения представляемой абстракции). В этом смысле *горящее сердце*

даже несколько выпадает из ряда других «эмблематических предметов», поскольку изображается стилизованно («сердечко»), и тем не менее, заменить его ничем. Стилизация в изображении других предметов не так заметна, ибо в сравнении с сердцем они – внешние. Здесь лев должен быть похож на льва, пальма на пальму и т. д. Однако в вербальном назывании эта разница утрачивается.

Рассмотренный случай буквального соответствия словоупотребления Высоцкого старинной эмблеме, то есть названия предмета именно в его символическом значении, зафиксированном, в частности, указанной нами «Эмблематой», – не единичен. И хотя такие буквальные соответствия, взятые сами

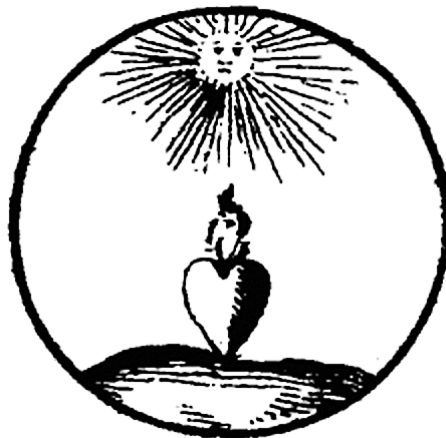


Рис. 4. Сердце, воспламененное солнцем. Я либо возвышусь, либо сгорю. Сердце, воспламененное небесным огнем, должно либо подняться на небеса, либо сгореть.

¹ Ср.: «Настоятельным требованием к эмблеме и в более позднее время было, чтобы ее смысл оставался завуалированным, понятным лишь светски образованному человеку» (Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С. 25).

по себе, мало что прибавляют к оценке интересующих нас сейчас особенностей художественного мышления поэта, я буду отмечать их по ходу изложения, чтобы не возникло впечатление исключительности *горящего сердца*. Ведь изначальная роль сборников эмблематики как раз и заключалась в снабжении художников и поэтов набором устоявшихся образов, —



Рис. 5.

«готовых слов», — своеобразный лексикон для говорящих на *этом* языке. Будем, однако, обращать внимание и на то, как и для чего используются эмблематичные возможности предметов, насколько создаваемые ими образы и мотивы структурно соприродны эмблеме как таковой.

Первая же эмблема в таблице первой (рис. 5): «Корабль, входящий в порт под всеми парусами. Символ радости и скорого обретения желаемого»¹. Не правда ли, что-то уж очень «по-высоцки» знакомое? Корабль —

предмет чрезвычайно эмблематичный и встречается не раз и в различных сочетаниях с морем (спокойным или бурным), берегом, ветром, другими кораблями и т. п.² Эта сюжетная сочетаемость и потенциальное разнообразие смысловых оттенков «корабля», который всегда, так или иначе, означает судьбу, ту или иную *качественную направленность* жизни, может объяснить пристрастие к нему Высоцкого, выстраивающего на тему «корабля» многочисленные параболы. Иногда даже возникает впечатление, что поэт полистывал нашу «Эмблемату» или что-то ей подобное, настолько близки его мотивы некоторым эмблемам. Например, в «Эмблемате» (см. рис. 6): «Барка, сопровождающая другие суда. *Я буду следовать за ними и присоединюсь к ним*»³. Ассоциация со строкой Высоцкого «Догоню я своих, догоню и прощу...» совершенно неизбежна. Но, повторюсь, не в этих совпадениях главное.



Рис. 6.

Г.Г. Хазагеров, совершенно справедливо усмотревший в качестве одной из двух фундаментальных черт поэтики Высоцкого *риторическое мыш-*

¹ Эмблемата. С. 109.

² См. там же табл. 17, 22, 30, 36, 43, 48.

³ Там же табл. 48, с. 309. Здесь и далее в этом источнике курсивом, судя по стилистике и смыслу, выделено то, что в дальнейшем мы будем называть подписью или subscriptio. — С. III.

ление¹ и отметивший далее тяготение его поэзии «именно к параболам»², связывает своеобразие его парабол с высокой ценностью их «прямого плана», обусловленной «выбором этого плана и психологической его проницаемостью»³, связанной с двойничеством. Естественно, речь и здесь идёт не просто о психологической особенности самоощущения поэта, но, в духе первой из цитируемых статей, о *двойничестве* как о фундаментальной черте его поэтики⁴, проявляющейся в глубочайшем диалогизме его мироощущения и его «языковой философии» (Г.Г. Хазагеров), особенностью которых становится, с одной стороны, *фигуративность* как вещи, так и называющего её слова, а с *обратной* стороны – чувство необходимости, потребности интерпретации, истолкования, осмысления (наделения смыслом) того, что уже названо и высказано. На стилистические следствия такой творческой ситуации мы уже обращали внимание, говоря о семиотике механизма барочного текстопорождения. Впрочем, здесь, кажется, начинается моё расхождение с Г.Г. Хазагеровым, о чём придётся сказать ниже.

В этом контексте обращает на себя внимание структурная близость, а скорее всего – риторико-генетическая родственность параболы Высоцкого эмблеме. Зачастую в параболическом рассказе нам предстаёт вербальная развёртка свёрнутой в эмблеме сюжетной повествовательности или, – без движения сюжета, – дополнительная *прорисовка* деталей образа («Вот дыра у ребра – это след от ядра, // Вот рубцы от тарана» и т. п.). Эмблема всегда чревата житейской историей и философской мудростью, которые могут выступить по отношению друг к другу то как парабола (первое по отношению ко второму), то как максима (второе – к первому). В тройственной структуре эмблемы они бывают обозначены в виде *надписи* (*inscriptio*) и *подписи* (*subscriptio*). Надпись зачастую выполняет роль заголовка, прямо называющего словами то, что изображено, – прямой план смысла. Подпись же – часто афоризм, сентенция – переключает сознание на скрытый в эмблеме абстрактный смысл. Собственно, подпись зачастую и направляет мысль зрителя в нужное русло, потому что нередко одно и то же изображение в разных эмблемах может приобретать неодинаковый смысл. В синтезе всех трёх элементов (надпись, изображение, подпись) и состояло *искусство* эмблемы. Что происходит с этим искусством, когда изображение переводится в вер-

¹ Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого. С. 82. Говоря о риторичности поэзии Высоцкого в начале этой, на мой взгляд, очень точной в наблюдениях и мыслях статьи, автор высказывает опасение, что это качество «может вызвать лишь недоверие» (С. 82). Хочется в знак солидарности с ним сказать, что – «может», конечно, но, будем надеяться, лишь у тех, чьё представление об исторической значимости риторики не выходит за рамки опыта литконсультанта по поэтическому самотёку в советских журналах 60–80-х годов.

² Хазагеров Г.Г. Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого, Окуджавы, Щербакова. С. 281–287.

³ Там же. С. 282.

⁴ Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого. С. 83–96.

бальный план, а проще говоря — *называется*? В вербальном тексте (стихотворении) соотношения между этими элементами, как и сами эти элементы, могут быть представлены и выражены сложно и в разной степени проявлено, роли *inscriptio* и *subscriptio* распределяются, подчас текуче, между различными элементами текста, внутри эмблемы, разворачивающейся в параболу, в прорисовке её лирического сюжета, вновь и вновь возникает *эмблематическое название* предмета, его своеобразное «новообращение» в эмблему.

Вот, например, заголовок, выступающий по отношению к следующему за ним тексту как *inscriptio* к изображению, — «Человек за бортом» (1, 282-283). И в первых двух четверостишиях начавшееся было повествование завершается стремительно, потому что не в рассказе дело, неважно даже, кого там спасают, а важно, *как* реагируют на сигнал «Человек за бортом!» По сути это и не рассказ, а картинка, мгновенный снимок этой реакции, на неё-то автору и надо *указать* как на отправной пункт *рассуждения*:

Был шторм – канаты рвали кожу с рук,
И якорная цепь визжала чёртом,
Пел ветер песню грубую, – и вдруг
Раздался голос: «Человек за бортом!»

И сразу – «Полный назад! Стоп машина!
На воду шлюпки, помочь –
Вытащить сукина сына
Или, там, сукину дочь!»

Я пожалел, что обречен шагать
По суше...

Это уже начинает строиться – в качестве антитезы к исходной – картина, изображающая «сухопутное» отношение к *человеку за бортом*. Выделенное нами *по суше* задаёт тот уровень, на который будет переноситься смысл всей последующей «морской» фразеологии. При этом *мой корабль от меня уйдёт* уже выступает эмблемой в чистом виде, одновременно развёрнутой как предшествующими, так и последующими стихами. Мимоходом возникает и смысл той эмблемы, которую мы отметили в первой таблице «Эмблематы» («Корабль, входящий в порт под всеми парусами»), только он дан с точки зрения (*Я вижу*) выпавшего за борт:

Никто меня не бросится спасать,
.....
А скажут: «Полный вперёд! Ветер в спину!
Будем в порту по часам. <...>»
.....
Я вижу — мимо суда проплывают,
Ждёт их приветливый порт.

Показательно, что вновь тот же глагол, что и в «Братских могилах», подчеркивает *визуальность* образа: здесь опыт переживания «сухопутного» равнодушия (абстракция, чувство, идея) *впечатывается в конкретный и зрительный образ*. Интересно подметить, что в этих же стихах как бы реализуется и позиция *зрителя* эмблемы, изображающей корабль, входящий в *приветливый порт*.

Если морской эпизод первых восьми строк ещё может быть воспринят как изображение (или – схема) собственно происшествия на море, то следующие четыре катрена – совершенно сознательно выстроенная эмблематическая конструкция, *импреса* мысли, как могли бы выразиться за два-три столетия до нас. Противопоставление этих двух картин завершается в двадцать четвёртом стихе парадоксальным столкновением-совмещением двух смысловых планов, которое оказывается стилистическим торжеством «чужого» – и этически чуждого! – слова:

Мало ли кто *выпадает*
С главной дороги за борт!

И это не что иное как *subscriptio*, выражающее общий и глубинный смысл «морской» эмблемы «сухопутного» отношения к человеку и выражающее этот смысл в образцах отечественной идеологической риторики, знакомых советскому человеку до тошноты. И вот здесь-то словосочетание *выпасть за борт* возвращает себе значение вполне «сухопутного», то есть общеупотребительного фразеологизма, и становится ясно, что повествовательность первых четверостиший – это, по сути, совсем не редкая в поэтико-стилистической практике Высоцкого *эквивокация* (восстановление прямого смысла фразеологизма), сопровождаемая демонстрацией *нормальной* реакции окружающих на человека, попавшего в беду. А всё стихотворение посвящено отнюдь не «морской теме», а проблеме маргинализации личности в советском обществе, где обязательно «дадут утонуть». Риторический механизм эквивокации аналогичен разворачиванию эмблемы в параболу. Поэтому так естественно в последних четверостишиях звучит пожелание «тонущего на суше» быть вынесенным в море, что в прямом смысле – совершенный абсурд.

Выбор же именно морского мотива, моряков – как носителей этической альтернативы «сухопутному» бездушию, та очевидная ценность, которой обладает в глазах автора его собственный опыт общения с ними, безусловная ценность «морского закона», – всё это, конечно, – прав Г. Г. Хазагеров, отмечая это применительно к параболе, – придаёт и эмблематической образности Высоцкого особую рельефность и фактурность (*канаты рвали кожу с рук; Они зацепят меня за одежду*), художественную самодостаточность. Границу между параболой и эмблемой провести не всегда просто. Прямой и переносный смыслы, предметный и абстрактный планы выражения могут сталкиваться и пересекаться. В концовке «Человека за бортом» их взаимопроницаемость резко возрастает, во-первых, потому что уже

вскрыт в *subscriptio* двадцать четвертого стиха эмблематический смысл всего предшествующего построения, и во-вторых, с «выносом в море» растёт сюжетная процессуальность высказывания (*вынесет, спустят, обрету, зацепят* и т. д.), то есть эмблема *параболизируется*. Теперь «шлюпочный борт» можно *сравнить* с «надеждой» (не наоборот!), в таком же *равенстве* с соседями по ряду – между *руками* и *папиросами* – могут теперь стоять *души*. (Этот приём, в основе которого эмблематическая логика, применяется уверенно и неоднократно: «Покатались колёса, мосты, – // И сердца...»). Ну а бросок *спасательного круга*, «если что-нибудь», вновь эмблематичен, ибо мыслится уже по окончании воображаемого сюжета и вбирает всю совокупность его абстрактного смысла. Другими словами, опять же, «останавливает историю и представляет её в идеально-вечном» (А. В. Михайлов), что и подчеркнуто очередным и заключительным *subscriptio*: «Человеку за бортом // Здесь не дадут утонуть!»

«А как быть с образами предметов?» – спрашивает М.В. Моклица, автор статьи о Высоцком-экспрессионисте¹, имея в виду, однако, в основном параболические роли лирического я. В этом аспекте, возможно, ей покажутся интересными статьи Г.Г. Хазагеров, упомянутые выше. А вопрос интересен в более широком смысле. В физически определённом и насыщенном художественном мире Высоцкого предмет возникает всякий раз отнюдь не случайно и редко – сам по себе, но, как правило, *знача* что-то ещё. Даже *графин*, разбитый *на кухне, нарочно, упавшим головой, у нашей двери* сыном ненавистного соседа, – этот *графин* как минимум вещественное доказательство (лучше – вещдок! Ибо речь о борьбе, принципиальной и беспощадной), а как максимум – уже почти эмблема, эмблема прочности и неколебимости (толстостенности-толстокожести) «нашего» убожества и духовного нищенства и «нашей» непреклонной решимости отстаивать этот «наш» уклад жизни перед «чуждым» соседством. Насколько же повышает *эмблемогенность* предметов, выстраивающихся в назывной ряд, словно бы вынашивающий эмблему, как мы видели это в «Братских могилах», где и *танк*, и *хаты* по-своему эмблематичны, но в них очень высока степень взаимопроницаемости прямого и переносного смыслов, что отмечено Г.Г. Хазагеровым и в параболах Высоцкого, то есть *танк* и *хаты* ещё слишком значимы сами по себе – для *временного* чувства истории. Собственно же эмблема, как мы видели, останавливает мгновение. Как *горящее сердце*.

Подобное же вызревание эмблемы можно наблюдать и в лирическом сюжете, построенном на игре со значениями слова, называющего предмет, заведомо тянущий за собой шлейф многовековой символической «службы» в поэзии. Такое, отмеченное, естественно, и в «Эмблемате», слово – «звезда»². «Две звезды, – сказано здесь о двух эмблемах, композиционно

¹ Моклица М. В. Высоцкий – экспрессионист. С. 49.

² Эмблемата. Табл. 12 (эмбл. 3, 7 и 12), 20, 61.

отличающихся друг от друга лишь “небесным” фоном. – Одна из них предвещает большую удачу или подвиг, другая – беду»¹. Очень сходное с этим чувство эмблематичности явлено в «Песне о звёздах» (1,75), где по падающей (!) звезде *загадывается* судьба. А заканчивается стихотворение вполне эмблематичной картиной: как в круглом поле эмблемы (рис. 7), –

В небе висит, пропадает звезда –
Некуда падать.



Рис. 7.

И эта картина итожит «воспоминание» мёртвого (!), отсутствующего в мире человека (потому и *некуда падать*), сразу переводя всё содержание текста в разряд имажинации, вызванной в сознании, по- *видимому*, *видом* этой последней звезды, единственно и действительно *видимой* в этом стихотворении. Иначе говоря, всё остальное – звездопад во время боя, *шальная звезда*, угодившая вместо погона *прямо под сердце*, так же как и Звезда Героя, не доставшаяся сыну², – всё в этой следней эмблеме предстаёт как свёрнутый

уже и остановленный идеальный исторический смысл. Эта «беспризорная звезда» – словно ответ вселенной «горящему сердцу».

В другом стихотворении можно проследить, как развитие лейтмотива достигает кульминации в эмблематической картинке, и вновь это поворотный момент и в сюжете стихотворения. Речь на этот раз о «Чёрных бушлатах» (1, 407-409), где каждая строфа заканчивается выражением желания *увидеть восход* после *грубой* ночной работы во вражеском тылу. В первой строфе в это *мне хочется верить*, во второй – *мне важно*, в третьей —

Я и
с перерезанным
горлом
Сегодня увижу
восход
до развязки
своей!
Но прежде, чем наступает эта *развязка*:
И вдруг я заметил,
.....
Ещё несмышлёный
зелёный,
но чуткий

¹ Там же. С. 154.

² Прямо-таки фантастические странствия звезды по тропам и смыслам в этом стихотворении ярко подтверждают мысль Г. Г. Хазагерово о «загруженности риторических позиций», «исчерпывании мыслительного поля» у Высоцкого (см.: Две черты... С. 97–106).

подсолнух

Уже повернулся

верхушкой
своей

на восход.

В «Эмблемате» подсолнечник (см. рис. 8 и 9) – символ благодарности за красоту, которой одаривает солнце¹. «Моральное значение этого символа заключается в том, что всем нам необходимо следовать примеру



Рис. 8. *Я не стремлюсь к тем вещам, которые ниже меня.*

подсолнечника, то есть быть гелиотропами, тянуться к солнцу праведности. Пусть наши страсти вздымаются и утихают [сравним: “Прошли по тылам мы, / держась, / чтоб не резать / их – сонных”. – С. III.], но нам надобно следовать тому курсу, который указывает нам Божье Слово, и направляться туда, куда ведёт нас его святой пример»². У Высоцкого субскрипционный смысл эмблемы начинает проступать в эпитете *чуткий*. Именно эта *чуткость* по отношению к ещё не взошедшему солнцу (грядущему рассвету,

утру, новой жизни) оказывается главным чувством смертного мига, наступающего в следующей строфе. В последней мысли и проявляется «гелиотропная» верность *восходу*, который в этом стихотворении выступает как поистине путеводный и сакральный миг. И вновь судьба героя стихотворения реализует переносный смысл эмблемы. И вновь слова

доносятся с того света:

Восхода не видел,
но понял:
вот-вот
и взойдёт!

Он уже один из тех, на кого *поредела рота*, ему вновь *хочется верить*, но уже в то, что у нас, читателей (слушателей), благодаря их *грубой работе* есть возможность *видеть восход*.

В пограничной ситуации, когда речь идёт о жизни и смерти, о переходе из первой во вторую, о состоянии остановившегося времени, эмблема



Рис. 9.

¹ Эмблемата. Табл. 14.

² Там же. С. 252.

кажется наиболее уместной и естественной в стихотворениях Высоцкого, настолько естественной, что современное читательское восприятие едва ли выделяет её как особую разновидность тропа (да и в школах нас всех учат различать в основном метафоры, сравнения и эпитеты). Иначе мы бы видели, как вновь и вновь, из текста в текст, в его стихах то и дело встречаются названия предметов в функции *опредмечивания абстракции*, напрямую соотнесённых с их старинными, эмблематически заданными значениями, а мы всё привычно маркируем как метафору. Но – присмотримся: метафору – чего? Сходство чего и с чем, и какое (?), например, реализуется в этих стихах из «Песни конченого человека» (1, 368-369):

Мой лук валяется со сгнившей тетивой,
Все стрелы сломаны – я ими печь топлю.

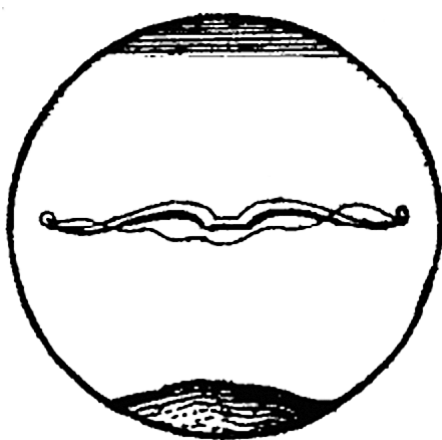


Рис. 10. Ум, никогда не прекращающий тяжело трудиться¹, как постоянно натянутый лук, никуда не годен.

А если это не метафора, тогда, может быть, это сказано в прямом смысле, и перед нами эпизод из жизни стрелка из лука? Он ведь и дальше говорит: «И не надеюсь поразить мишень»? Но тогда в предыдущей строфе он – гонщик: «Не холодеет кровь на виражах» (свернутая контрастная автоцитация «Горизонта»), а в следующей, похоже, мастер макраме: «И не хочу <...> // И ни вязать и ни развязывать узлы». Правда, всё – бывший, «только не, только ни» у него. Кстати, в этом рефрене он то ли бывший филолог (как *субстантивировует* частицы! В качестве *объектов* владения – единственных – они прямо-таки *предметны*), то ли жокей – «На коне – / толкани – / я с коня» (опять скрытая и вновь оборотная, – с точки зрения наездника, – автореминисценция с «Бегом иноходца»). И как понять это его лежание под петлёй – это действительно поза, в которой он поёт? Нет, конечно, все эти вопросы можно задать себе разве что в шутку: мы еще от Петрарки знаем, что поэзия, так он объяснял брату, подобно теологии, «сплетена вся» из того же «рода речи», «отчужденной от своего [прямого] смысла, или, одним словом, иносказания»¹. На этом стоит вся ренессансная поэзия, не говоря уж о барокко. И в случае с Высоцким, как мы не раз убеждались, прямое понимание ведет если не к абсурду, то к необходимости постоянно домысливать что-то вместо автора. Лучше посмотрим на этот лук в «Эмблемате» (рис. 10): «Разогнутый лук. Чтобы сохранять свою силу, я должен иногда ослаблять тетиву. Символ означает то, что наш ум иногда должен расслаб-

¹ Петрарка Франческо. Книга писем о делах повседневных, X 4: Брату Герардо о стиле отцов и о связи между теологией и поэзией,.. // Петрарка Франческо. Эстетические фрагменты / Пер., вступ. статья и примеч. В.В.Бибикина. – М.: Искусство, 1982. С. 107.

ляться от труда и учёбы»¹. Разве не является и *лук со сгнившей тетивой* эмблемой расслабленности, пусть и в иной, фатальной и почти летальной, степени? Не станем распространяться об эмблематических возможностях *стрел*: их многочисленные изображения легко найти там же. Заметим лишь, что эмблема Высоцкого в данном случае – антоним к изображению колчана или связки стрел (рис.11): «Пока мы вместе, нас не сломить»². У нас еще будет повод вспомнить об этой эмблеме в связи с проблемой интертекстуальности и культурного кода, вернемся пока к стихотворению в целом.

Не все его образы так идентифицируются с известными эмблематическими символами, но ясно, что оно представляет тот случай, когда «целое создаётся путём присоединения символов друг к другу. Смысловым камертоном служат либо *девиз*, либо *тема*, приводящие набор, казалось бы, произвольно взятых предметов в смысловое соответствие», как пишет об эмблеме Л. О. Зайонц³. Тема «кончености» человека объединяет этот текст, глубоко эмблематичный по природе. В его организации мы снова сталкиваемся с образцовой формой проления того семиотического механизма, о котором говорилось выше: практически каждый стих, каждая строфа, как и всё стихотворение, выражают один и тот же, изначально уже данный завершённым, смысл понурого, с сардонической насмешкой над собой, признания «конченным человеком» своего поражения, смысл его согласия на роль падающего в постулате «падающего – подтолкни!» (*толкани – я с коня*). Вместо развития этого смысла перед нами череда вполне равноправных, равнофункциональных и синтаксически параллельных высказываний, воплощающих его обособленно. Всё произведение читается как *лексикон* этой самой «кончености», своеобразная *парадигма* форм, способных её запечатлеть, обозначить, опредметить. Поэтому и количество позиций в этом перечне не имеет принципиального значения, их расположение – также. Этим объясняется возможность исполнения сокращённых (и подчас существенно!) вариантов песни⁴, с иным составом стихов в строфах.

Это уже та самая область, которую контролирует бдительное классицистическое чувство меры и вкуса с его звучащим как рефрен через всё «Поэтическое искусство» наставлением Никола Буало – «Не нужно лишнего!», «Бегите лишнего!». Барочному автору интересен этот процесс изобретения

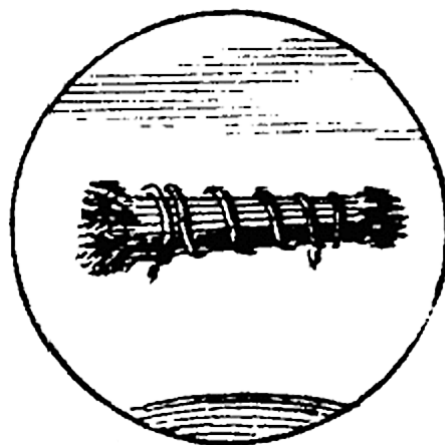


Рис. 11.

¹ Эмблемата. С. 208.

² Там же. С. 188.

³ Зайонц Л. О. От эмблемы к метафоре: феномен Семёна Боброва // Новые безделки: Сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацура. М.: Новое лит. обозрение. 1995–1996. С. 50.

⁴ См. примеч. к этому стихотворению (1, 614).

всё новых формул, которые он нанизывает на смысл и зарифмовывает, он играет мускулатурой ума и испытывает свои креативные возможности. И действительно, бусы, составленные из одних кривых жемчужин (*perola barosa*¹) – уникальное и поистине неповторимое произведение ювелирного искусства. А поэта критикуют за длинноты, за то, что нарушено чувство меры и пропорции, избыточность параллелизмов звучит выпренно и монотонно, образность чрезмерно экспрессивна или вычурна («Я весь прозрачный, как раскрытое окно», например), и вообще – он стремится не к гармонии, а – поразить читателя своей изобретательной искусностью, формалистическим изыском. И, главное, нет же никакой логики, посмотрите на эту пятисложную рифму – стихи стоят рядом из-за неё:

Свободный ли, тугой ли пояс – мне то что!
Я пули в лоб не удостоюсь – не за что.

Здесь, пожалуй, подходящий момент, чтобы возразить Г.Г. Хазагерову, строящему сравнение поэтов на принципиальном разграничении и противопоставлении параболы и парадигмы²: мир Высоцкого столь же парадигматичен, сколь и параболичен, это в не меньшей степени, чем мир Окуджавы, – «мир парадигмы, случаев»³. Сами параболы Высоцкого зачастую вырастают из частных случаев существования реальных, подобных реальным или фантастических предметов, зверей, насекомых, людей, живых и мёртвых, и т. д. Отличие в том, что «случаи» для Высоцкого – это не просто занимательные, забавные, достойные поэтического воплощения происшествия или факты, а – **знаки**, он изначально чувствует их *фигуративность*, *эмблемогенный потенциал*, что порой сказывается даже в композиции шуточных песенок.

«Вот вам авария», которая в «Веселой покойницей» (1, 292–293) играет роль примера, случая, доказывающего, что

Всех нас когда-нибудь кто-то задавит, –
За исключением тех, кто в гробу.

В эмлематической композиции стихотворения этой финальной сентенцией завершается *подпись* под *картинкой* – начинающейся с аварии в Замоскворечье историей о похоронах (2-я – 5-я строфы), в которой «смешались в кучу», совершенно абсурдную, увечья трех возниц и шофера, бесстыдство и фальшь всех остальных участников сюжета и гроза, от которой все разбежались, бросив покойника, выгодно выделяющегося на этом *живом* фоне своей неуязвимостью, честностью, искренностью, скромностью, смелостью и открытостью, непритязательностью, – одним словом, – *безжизненностью*, вследствие чего и – бездействием, то есть –

¹ Кривая жемчужина (*порт.*), выражение из лексикона португальских ловцов жемчуга, которым в учебниках часто поясняется происхождение термина.

² Хазагеров Г. Г. Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого, Окуджавы, Щербакowa.

³ См.: Там же. С. 284.

недеянием, безусловно, положительно характеризующим этот персонаж в свете того, что отмечалось нами выше в связи с *мотивом недеяния* у Высоцкого. Нельзя не отметить гротескной карнавальности всей этой истории, замешенной в последней своей глубине на отчаянии перед *естественной* и потому неустранимой низостью жизни. Вводное четверостишие выполняет роль *надписи*, а *подпись*, начавшись в 6-м катрене и растянувшись на 5 строф, разворачивается в танатологическое размышление, обнаруживающее серьезную «подкладку» юмористического произведения: безгрешен и может не опасаться за свою жизнь только мертвый. В стихотворении решается и еще одна риторическая, чтобы не сказать – формалистическая задача: каждое четверостишие должно представлять собой завершенную мысль и заканчиваться, если и не каждый раз упоминанием гроба (пять из одиннадцати), то непременно суждением о смерти и мертвых в выгодном сравнении с живыми. Надо сказать, эта точка в конце каждого из одиннадцати предложений, состоящих каждый раз из четырех стихов, как удар метронома, рубит текст на самостоятельные такты и придает ему даже своеобразную *хореографичность*.

Я выделил, рассматривая это стихотворение, «*вот вам*», чтобы ещё раз обратить внимание на характерное стремление к *визуальной проекции* содержания, в которой склонность к эмблематическому восприятию мира оборачивается тягой к эмблематическому выражению мысли. В этом стремлении – исток всех этих *видишь, я вижу, я заметил, вот вам* и т. п. Иногда это стремление к визуальности реализуется с чрезвычайным нажимом – как структурно-стилистический принцип произведения. Так, например, повествовательное прошедшее время песни о канатоходце четырежды, перед каждой «четвертью пути», прерывается настоящим:

Посмотрите – вот он
без страховки идёт.

Повествователя эпических строф, которому, по определению, известно, как всё *было* и чем *закончилось*, перебивает художник-визионер, для которого времени вообще не существует и картинка каждый раз – *стоит*. Даже и после финала. Просто теперь «другой без страховки идёт». Примечательно, что из вариантов названия – «Канатоходец», «Песня канатоходца» – в конце концов выбрано самое предметно-зримое: «Натянутый канат» (1, 404-405). Он и есть эмблема жизни в искусстве, а может быть, и искусства жизни. И вся парабола, которой, несомненно, является *рассказ* о канатоходце, то и дело замирает («Но замрите <...> !») в эмблематической экстаике, фиксирующей абсолютность и вневременность смысла.

Но та же тяга к эмблематической выразительности проявляется в других случаях при *лексически* не реализованной визуальности. В таких случаях, как правило, с этой задачей – на интонационном уровне – блестяще справляется *тире*, вводящее такой образ, картинку, которая глубже,

значимей повествуемого происшествия, вне его, над ним, проще и загадочней, чем оно:

А на нейтральной полосе – цветы
Необычайной красоты!

(1, 96-97)

После *такого* тире, порой прямо-таки пронзающего вакуум эллиптической конструкции, может, а нередко просто должна возникнуть и настоящая, номинальная, эмблема:

Что же – на одного?
На одного – колыбель и могила.

(1, 40)

Это – эмблема, потому что названы предметы, а подразумевается значение: рождение и смерть, начало и конец, в которых человек истинно одинок и предоставлен себе. Потому что в пространстве отдельного и исчерпываемого ими стиха антитеза *колыбели и могилы* обозначает и всю жизнь целиком, исчерпывая её значение своим банальным и, тем не менее, загадочно-оксюморонным смысловым уравниванием (сравним с излюбленным поэтами барокко концептом в «Моём Гамлете»: «В рожденье смерть проглядывает косо»).

Всё творчество Высоцкого – своего рода гигантская парадигма значащих случаев, эмблем, эмблематических историй, парабол о его и нашей жизни. И есть в его наследии тексты, в которых доминирует собственное авторское сознание этой эмблематичности и парадигматичности творчества. Песне «Парус», которая в своё время немало удивила слушателей своим «абстракционизмом», потребовался подзаголовок: «Песня беспокойства» (1, 160), – уже на этом уровне характерно сопоставились предмет и обозначенная им абстракция, — потому что она, песня, практически целиком состоит из эмблем и вызывает много вопросов к автору. В самом деле, о чем это? –

А у дельфина
Взрезано брюхо винтом!
.....
Парус! Порвали парус!

Дельфины для Высоцкого конца 60-х – представители и носители «всего разумного, что есть в океане», как сказано в «Жизни без сна», где изображено революционное вмешательство живой природы в дела человеческие, эмблематично представленные через призму актуальной психиатрической проблематики (созвучно всему «больничному» циклу и сходным с ним мотивам в поэзии Высоцкого) и явно наследуемой традиции гоголевских «Записок сумасшедшего». В те годы нового знакомства с дельфинами казалось, что вот-вот будет установлен контакт с «братьями по разуму», едва ли не более высокому, чем человеческий. Это была ходовая научно-популярная тема, — дельфин явно не без значения дан человеку в

соседи по планетарной коммуналке. Есть он, естественно, и в «Эмблемате»¹.

Песня (действительно одно из самых экспрессионистских произведений Высоцкого, не затронутое в статье М.В. Моклицы, а жаль!) – мгновенный эмблематический слепок внутреннего трагизма, проблематичности и сомнительности современного состояния цивилизации. Появляющийся во второй и третьей строфах модус возможности лишь усиливает звучание *subscriptio*:

Только всё это —
Не по мне!

И – рефреном через весь текст троекратное: «Каюсь!»

Потребность выразить тотальное несогласие с миром, его полное неприятие чаще, чем другие интенции, порождает сплошь эмблематический текст. При этом в тексте может появиться даже какая-то метасюжетность: носитель лирического сознания движется в эмблематическом пространстве, внутренняя логика этого движения проявляется последовательным переходом от одной эмблемы к другой. В «Моей цыганской» (1, 204-205) это выглядит, начиная со второй строфы, как движение внутри ребуса или сна, хотя это движение происходит уже «утром», когда, впрочем, всё равно, «Нет того веселья»:

В церкви – смрад и полумрак,
Дьяки курят ладан...
Нет, и в церкви всё не так,
Всё не так, как надо!

Я – на гору впопыхах,
Чтоб чего не вышло, –
На горе стоит ольха,
Под горою – вишня.
Хоть бы склон увить плющом –
Мне б и то отрада,
Хоть бы что-нибудь ещё...
Всё не так, как надо!

Кабак и церковь, по отдельности и вместе, эмблематически представляют своего рода социальную организацию жизни, причём – исчерпывающе полно (антитеза в своем роде): и её, условно говоря, мирской «низ»,



Рис. 12.

¹ Эмблемата. Табл. 17, эмбл. 3, 4, 6. Некоторое сходство мотивов можно усмотреть с эмбл. 4: «Дельфин, вышвырнутый морем на берег. Символ изгнания или опасности и непостоянства морей» (С. 174). Что, конечно, может аллегорически относиться и к другим — социальным — высшим силам.

и – сакральный «верх». Град земной, если воспользоваться антитезой Августина Блаженного, и *представительство* града небесного. Кроме *кабака* и *церкви* жизнь в её, так сказать, межчеловеческом, общественном качестве в стихотворении никак не обозначена. И – «Всё не так, как надо!»

Следующая строфа представляет своеобразный индивидуальный поиск в вертикальном культурном пространстве, все элементы которого значимы. Гора – всегда путь наверх, к небу, к знанию, в христианской идеографике – к вере. В свете этого интерес приобретает распределение растительности в этой эмблеме. Незначащих деревьев, наверное, не бывает, есть лишь такие, значения которых мы не знаем. У подножия горы у Высоцкого оказывается вишня, плоды которой в культурной традиции назывались райскими фруктами, символизировали небо¹. На вершине же горы, где, по традиции, место лавру или пальме², – ольха, дерево, как будто не отмеченное отчётливым символическим значением. Но из известных мне случаев поэтического словоупотребления³ складывается впечатление о дереве траурном, могильном, кладбищенском. Во-первых, совершенно зловеще выглядит немецкий фон – это столь популярный у русских переводчиков от Жуковского до Цветаевой «Лесной царь» Гёте – «Erlkönig» («Ольховый король»). А вот некоторые примеры из нашей поэзии.



Рис. 13. Крутая и скалистая гора, на которой произрастают лавр и пальма. Символ того, что путь к знанию и победе труден; из ветвей пальмы и лавра сплетались венки, которыми награждали ученых и победителей.

А. Блок:

В тёмном парке под ольхой
В час полуночи глухой
.....
В *т*енях траурной ольхи
Сладко дышат мне духи,
В листьях матовых шурша,
Шелестит ещё душа.
(«Через двенадцать лет»⁴)

А. Ахматова:

...И я закопала весёлую птицу
За круглым колодцем у старой ольхи⁵.

Серой белкой прыгну на ольху,
.....
Чтоб не страшно было жениху
В голубом кружащемся снегу
Мёртвую невесту поджидать.

(«Милому»⁶)

¹ См.: Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. С. 197.

² См.: Эмблемата. Табл. 2.

³ Благодарю Юлию Плаксину за помощь в поиске примеров.

⁴ Блок А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1955. С. 331–332.

⁵ Ахматова А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 79.

⁶ Там же. С. 118.

Чаще и нейтральнее всего *ольха* упоминается Б. Пастернаком, но и у него можно прочесть:

Кривые ветки ольшин –
Как реквием в стихах.
И это всё: и больше
Не скажешь впопыхах.
(«Безвременно умершему»¹)

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,
Нагой, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский.
(«Август»²)

Отсылка к ритмически близкой частушке («На горе стоит ольха, под горою вишня. // Полюбил девчонку я, она замуж вышла»), воспроизводящей ту же, что и у Высоцкого, картинку, по мнению П. Вайля и А. Гениса, «такую понятную и такую бессмысленную»³, едва ли что-то меняет как в эмоциональном модусе *ольхи* – чувство (пусть в частушке и наигранное, и несерьёзное!) безысходности ситуации, – так и в смысловой оправданности (или неоправданности) обозначения этой ситуации именно *ольхой*. К тому же, это тот случай, когда композиционная перестановка придаёт видимой бессмыслице – смысл. Частушка, действительно, составлена по абсурдному принципу «в огороде бузина, а в Киеве дядька», потому что картинка в *начале* её не предполагает никакого продолжения, как, по видимости, могла бы принять и любое другое. В строфе же из песни эта картинка сама – *продолжение* и *ответ* на предпринятое действие, в результате чего абсурд становится смысловой характеристикой мира, в котором действие предпринимается.

В устном исполнении Высоцкий обычно перед стихом про ольху вставлял долго тянувшийся противительный союз *а*: «А-а-а на горе...», и *ольха* появлялась как неожиданное, горестное открытие, опрокидывающее надежду, и в восхождении больше не было смысла. Следующий стих в свою очередь начинался с *А*; *вишня* пелась после этого так, словно в ней было в три раза больше слогов: пять – хореем внутри слога *виш-* и шестой – *ня*, несмотря ни на что – ударный. Так он тряс голосом эту *вишню*, словно хотел вытрясти из неё что-то обещанное. Что-то в этой строфе было слишком *не так*. «Хоть бы склон увить плющом» – символом бессмертия⁴, скрасить, может быть, однозначность и неумолимость открытия, – так и этого не дано, ничего не добавлялось в эту эмблему. Это кульминация песни: попытка вырваться из круга *церковь – кабак* в отчаянном рывке на гору

¹ Пастернак Б. Собрание соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1989. С. 13.

² Там же. Т. 3. М., 1990. С. 525.

³ Вайль П., Генис А. Шампанское и политура: О песне Владимира Высоцкого // Время и мы. Нью-Йорк, 1978. № 36. С. 135 (Цитирую в обратном переводе по: Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. München, 1993. S. 142).

⁴ Холл Дж. Указ. соч. С. 438.

наталкивалась то ли на мысль о смерти или факт смертности, то ли на химеричность «вишнёвой» надежды у подножия, то ли и на то, и на это сразу, то ли совсем не за что было уцепиться на этом склоне, но дальше оставался лишь (и он пел: «Я *тогда* – по полю») путь в покорности – по равнине, среди родных национальных эмблем, поэтических, сказочных, исторических и – смертельных.

Я – по полю вдоль реки:
Света – тьма, нет Бога!
В чистом поле – васильки,
Дальняя дорога.
Вдоль дороги – лес густой
С бабами-ягами,
А в конце дороги той –
Плаха с топорами.

Где-то кони пляшут в такт,
Нехотя и плавно.
Вдоль дороги всё не так,
А в конце – подавно.

Рассмотрение эмблем в поэзии Высоцкого, наверное, можно было построить и как-нибудь иначе. Но в любом случае за его рамками остались бы десятки примеров эмблематической образности. Я не проанализировал *вершину, покрытую вечным льдом и сломанные крылья; манежи и арены и птиц, летящих на север; левую грудь с профилем – то бишь время – и дом хрустальный на горе; сгоревшие мосты; углубившиеся броды; туннель по дну реки; рюмку водки на весле; отражение неба в лесу и, конечно, коней, несущих вдоль обрыва...* В этом разделе не преследовалась цель систематизации эмблематики. Хотя можно заметить, например, что есть в этой образности такая, которая свидетельствует о случившемся в творчестве Высоцкого соприкосновении с Петровским – барочным – временем. Это, в частности, зодиакальная эмблематика, яркая изобразительность которой нередко сдобрена столь же прямой и густой звукописью, внутренними рифмами, переключками зрительных, тактильных, вкусовых ощущений:

Горячий нектар в холода февралей –
Как сладкий елей вместо грога, –
Льёт звёздную воду чудак Водолей
В бездонную пасть Козерога.

(1, 467)

Поистине, отстоянная, рафинированная и крепко настоящая барочность! А вот ещё картинные аллегории в этом духе, включающие и судьбы людей:

На чаше звёздных — подлинных — Весов
Седой Нептун судьбу решает нашу,

И стая псов, голодных Гончих Псов,
Надсадно воя, гонит нас на Чашу.
(1, 528)

Показательная контаминация античного и христианского эмблематических смыслов (сравним выше: *нектар* <...> *Как* <...> *елей*), опирающаяся на *одинаковое название* предметов – *Чаша* здесь уже не только *чаша Весов*, но потенциально и та, про которую сказано:

...Если всё-таки чашу испить мне судьба...
(1, 551)

Но есть у него эмблемы как бы спонтанные, рождённые могучим напором пластической фантазии. Попробуйте, к примеру, передать смысл вот этой:

Двери наших мозгов
Посрывало с петель.
(1, 328)

Экспрессия Высоцкого *пластически созидательна*. Так ли у экспрессионистов? Я не готов ответить определённо. У кого-то, возможно, да. У Георга Гейма, скажем, или у Якоба ван Годдиса.

В связи с экспрессивностью и процессуальностью художественного мира Высоцкого интересен и другой вопрос: об эмблематичности некоторых сюжетных ситуаций и поступков героев в его стихотворениях. Например:

Но капитан вчерашнюю добычу
При всей команде выбросил за борт.
.....
Поверьте, что цена невысока!
(1, 284)

В этом, центральном, эпизоде «Пиратской» (...притчи, парабола) обращает на себя внимание знаковость жеста, в котором угадывается своеобразная статуарная театральность, потенциально готовая свернуться в самодостаточное мини-представление, способное одним движением, одним *действием* выразить абсолютное.

Стоит эллиптически обособить *такое* действие и *назвать* его в инфинитиве, – готова эмблема:

То ли – в избу и запеть,
Просто так, с морозу,
То ли взять да помереть
От туберкулезу.
(1, 236)

Инфинитив глагола в данном случае соответствует номинативу существительного, действие предстаёт как *идея действия*, что подчёркнуто и мотивом выбора, в момент которого *перечисляются возможные вари-*

анты не поступков даже, а самой жизни. Вновь обращающая на себя внимание парадигматичность в этом тексте вполне отрефлектирована:

Может, эта песня — без конца,
А может — без идеи...
А я строю печку в изразцах
Или просто сею.

(1, 236)

В самом деле, трудно говорить и о *постройке печки*, скорее всего, она — смысл — уже есть и теперь только выкладывается *изразцами* эмблематических знаков. Пространство смысла *заполняется*, как поле, засеваемое зернами. Не знаком ли этой рефлексии возникает в стихе и самое слово *эмблема*?

Назло всем — наовсем
Со звездою в лапах,
Без реклам, без эмблем,
В пимах косолапых...

(1, 237)

Мечта вырваться *со звездою в лапах* в некий настоящий, всамделишный мир из редуцированного (а следовательно, пересозданного) *рекламами* и *эмблемами*¹, говорит о степени осознанности плена именно в этом *мире эмблем*, где «ничего не моё», и о мучительности этого сознания. Парадоксально, но и эта жажда подлинности нашла выражение — *в пимах косолапых* — в очередном эмблематическом дубликате некоего северно-сибирско-уральского *естественного* существования среди снегов, натуральность которого должна быть подчеркнута *лапами* вместо рук (а может быть, *я* видит себя *без эмблем* совсем иным?!). Что же касается нашей знакомой *звезды*, то в неизбежной перекличке с посвящением («Марине») она приобретает специфический оттенок пикантной двусмысленности. Вот и мир *без эмблем* без эмблем непредставим.

Как показывает Е.Г. Григорьева, под знаком эмблемы проходит становление русской культуры, начиная с петровской эпохи. «XVIII век <...> характеризуется определенным панэмблематизмом». Но и позднее «никуда не исчезает специфическое „эмблематическое“ мышление, и его отголоски прослеживаются вплоть до настоящего времени»². И поэзия Высоцкого, думается, — из самых звучных «отголосков». Его эмблематика искусна и изобретательна, но не производит впечатления надуманности, нарочитости, а в стихотворениях, рассмотренных нами, она воспринимается как органичная и психологически глубоко укоренённая черта, свойство его поэ-

¹ Об эмблематичности рекламы и о том, насколько мир, в котором мы живём, создан именно «рекламами» и «эмблемами», см.: Григорьева Е. Г. Эмблема: принцип и явление. С. 432–433.

² Григорьева Е.Г. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. С. 83.

тики. Я далёк от желания приписать ей абсолютный и подавляющий характер, хотя и должен был заострить некоторые моменты. Её глубокое соответствие представленному выше семиотическому механизму текстопорождения позволяет заявить, что у Высоцкого не может не быть эмблемы. Как бы ни были подчас эффектны переключки с традиционной эмблематикой, дело, в конечном счете, не в том, листал ли Высоцкий какую-нибудь «Эмблемату» перед тем как сесть за письменный стол. Это ему могло и не требоваться.

3

ТЕЗАУРИЗАЦИЯ И ПЕСНЯ: «НАШИ ПОМЕХИ ЭПОХЕ ПОД СТАТЬ...»

Такова уж была «статья» эпохи, что, с одной стороны, в своем переживании она привела в действие тот механизм текстопорождения, о котором мы говорим, а с другой стороны, вытеснила поэта в сферу концертно-песенного бытования его лирики, где ему приходилось и сопротивляться эстраднему представлению о себе, но и искать понимания у публики, которой хотелось его слушать. Эти два обстоятельства, очевидно, не всегда могли сосуществовать бесконфликтно, в особенности, когда этот механизм, как это часто бывало в поэзии барокко, требовал многоаспектности и исчерпанности эстетического объекта, что выглядело как стремление к *тезауризации* поэтического высказывания. Как спеть «словарь»?

«Наши помехи эпохе под статью,..» (1, 517-519) сам поэт охарактеризовал как *несделанную* песню, напев семь первых строф из восемнадцати для В. И. Туманова, что и осталось ее единственной фонограммой. Что-то с этим текстом не задалось, он и присутствует как-то незаметно, не удостоившись отдельного внимания исследователей, между «Гербарием» и «Двумя судьбами», не в пример петыми-перепетыми и прославленными. Стихотворение – о собаках (?), а самым комментируемым местом в нем является упоминание *сюрреализма*. А. В. Кулагин именно в той и другой связи в переработанной редакции «Эволюции» поминает его дважды¹, и как будто о нем идет речь, когда автор возражает Е. Канчукову, упрекающему позднего Высоцкого в «многословии» и длиннотах.

Вот только аргументы защиты здесь кажутся слишком общими, взятыми несколько поспешно из того, что близко под рукой: попробуйте в этой «длиннющей цепочке строф» (Е. Канчуков), – а она у Высоцкого еще далеко не самая длинная, – увидеть «знак широкого охвата явлений совре-

¹ Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция – Изд. 3-е, переработ. – Воронеж: Эхо, 2013. С. 178, 208.

менной поэту действительности, подспудного тяготения к эпосу»¹. Тут уместнее, на мой взгляд, вспомнить о том, что ровно такой же критике – за избыточность многословия, «напыщенность», отсутствие чувства меры и нормы – подвергалась поэзия барокко ревнителями классицистической нормативности и просветителями XVIII века. А следом – о «языковой философии» нашего поэта, о *риторичности* его поэтики, которая проявляется в тяготении к «исчерпыванию мыслительного поля», к «предельной загруженности позиций», что давно отмечалось Г. Г. Хазагеровым в одной из его, как мне видится и сегодня, *фундаментальных работ*². Эти работы и сегодня остаются для нас важным концептуальным подспорьем, в них много и точно сказано, – и сказанное подкреплено тонкими наблюдениями, – о *типологии* художественного мышления Высоцкого, который, особенно в последние годы творчества, за что бы ни взялся, стремился к энциклопедической (*словарной* в пределе) исчерпанности дискурса, к его парадигматической *тезауризации*. С этой точки зрения видно, как стихотворение о бездомных собаках стремится вырасти до «энциклопедии» *собачьей жизни* рядом с человеком, и уж в этом качестве входит в «новую „энциклопедию русской жизни“»³.

Сегодня кажется очевидным, что этот поэт, с его пристрастным и пристальным вниманием к окружающему миру, текущему времени, быту и характерам современников и соотечественников, – вместе с тем глубочайшим образом литературен, буквально погружен в национальную и мировую поэтическую стихию, питается ее кодами и концептами, пребывает в актуальном диалоге с ними и, прежде всего, – через богатейший язык, который не просто *использует*, но поистине творит, оживляет и возвращает соплеменникам. Тем не менее, то и дело до сих пор приходится сталкиваться с тем, что в обыденном массовом сознании он продолжает оставаться преимущественно *певцом, исполнителем, звездой*, возможно, первой (по времени и величине) в ряду сопровождавших его эпоху и последующих звезд рок-музыки, а даже и попсы.

Речь сейчас не о том, насколько это представление оправдано и чем обязаны Высоцкому эти пласты культуры или – он им, – это отдельная и не вполне изученная тема. Речь – об инерции бытующего поверхностного восприятия *звучащего* явления, в котором (восприятии и явлении) и внимательный реципиент не всегда успевает пережить в полной мере уникальность слова, изысканность рифмы, тонкую дву-и-более!-смысленность высказывания, ведь риторические позиции не всегда следуют в очереди одна за другой, – уплотняются до совмещения. А пел поэт, который очень хотел, чтобы его еще и читали, конечно, *еще и*, – невозможно представить себе Высоцкого, который перестал бы петь потому, что смог собрать и издать

¹ Там же, с. 213.

² Хазагеров Г. Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого, с. 82.

³ Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция, с. 213.

сборник стихов. Да и так ли он необходим, если тебя и без того повсеместно слышат и заигрывают ленты до дыр (компенсация отсутствующего чтения)! В том-то и дело, что *читатель* имеет возможность задержаться на слове, оглянуться на текст целиком, с карандашом в руке проследить за тем, как поэт *вынашивает* текст, отчасти и сопережить этот процесс.

Слушатель оказывается свидетелем *иного*: как актер *выносит* и *доносит* текст до ушей публики. Между поэтом и актером лежит пространство *внутреннего* диалога: *приноравливания* друг к другу этих двух процессов – *вынашивания* и *вынесения*, – сфера, которой мы здесь подробно не будем касаться, обозначив ее, для краткости, словосочетанием Гофмана – *музыкальные страдания*, о которых впечатляющее представление дает нам свидетельство Константина Казански¹. Страдания неизбежны, потому что поэт и актер здесь в одном лице, и оно двунаправлено, как лица Януса: одно смотрит в бездну языка с потаенными в ней культурными, ментальными и психологическими кодами, комплексами, архетипами, – в вечность, одним словом, а другое – в зрительный зал, который пришел за *впечатлением*, – сегодняшним, сиюминутным. В *деле* актера имплицитно наличествует момент одиночества и покинутости поэта. Высоцкий *говорит* до пения, говорит между песнями, декламирует свои стихи, и не свои, – публике интересно *и это*, но она пришла ради него *поющего*, и песня *должна быть* спета, а значит, – *сделана*. Здесь есть симптомы как минимум внутреннего противоречия, в котором удивительным образом – в творческой ситуации конкретного автора-актера – воспроизведена и переживается эстетическая коллизия «Пролога на театре» к «Фаусту», особенно, если речь идет и о концерте, который также должен быть выстроен и представлен (забота *директора*).

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

¹ См.: Казански К. Некоторые размышления о подходах Владимира Высоцкого к музыкальному творческому процессу и исполнению // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2014–2015. – Воронеж : ЭХО, 2015. С. 3-45.

ческого, песня – произведение (*моей*) природы, в просветительском понимании которой Бог выведен за скобки. Ф. И. Тютчев, переводя это место, Бога возвращает, как привычно русскому поэтическому слуху¹: «По Божьей воле я пою, / Как птичка в поднебесье» (*курсив мой*. – С.Ш.).

В стихах Высоцкого многое совершается героями *так*, без объяснения причины и «ни для чего, ни для кого», просто потому, что таковы они по природе, которую ни за что не променяют на почести и награды, дутую репутацию, положение в обществе и т.п. «Лучшему, но опальному стрелку», живущему «в бесшабашной тоске и гусарстве» (безусловно позитивная характеристика!), не нужна принцесса, ему бы «выкатить портвейну бадью», хотя побеждает он «чуду-юду» «и так». Кстати, это требование сближает его с героем баллады Гёте, который, отказываясь от вознаграждения, просит подать ему в золотом кубке вина и в финале пьет и восхваляет напиток. Мы не знаем, как и когда получил и выпил ли стрелок Высоцкого свой портвейн, потому что после подвига он «убег», важно, что «портвейн он отспорил» и «принцессу с королем опозорил», скорее всего, в отместку за опалу. «Таков и ты, поэт», – мог бы сказать на это А. С. Пушкин: таковы, *отприродны*, у Высоцкого и те герои, поведение или род занятий которых можно прочитать как *иносказание* о поэтическом творчестве: гонщик на спор, парашютист, прыгающий «за свободным паденьем», канатоходец, иноходец и др. Но с годами сквозь эту *отприродность*, в особенности, в авторефлексивных лирических медитациях, как, впрочем, и сквозь самоё природу, проступает «Тот, кому служу» – Бог национальной традиции. И совершалось это по логике само- и мироощущения и, – о чем речь еще пойдет впереди, – по внутренней логике национальной поэтической традиции, «по счастью», выбора не дававшей.

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

¹ Прямым аналогом отказа героя Гёте от королевских даров является ответ волхва на обещание князя Олега у Пушкина, но мотивировка – отличается. Ср.: «Волхвы не боятся могучих владык, / И княжеский дар им не нужен; / Правдив и свободен их вещий язык / И с волей небесною дружен».

Высоцкого и христостремительности его антропологической концепции («Упрямо я стремлюсь ко дну...», 1977), – мы еще поговорим особо и подробно.

«Наши помехи эпохе под стать...» (1976) лежит как бы «на сгибе бытия» – песенного и медитативно-философского, в нем как будто всё для песни сделано, а песня оказалась «несделанной». Это стихотворение несет нескрываемые, можно сказать, демонстративные следы языковой работы уже на поверхности – в целом каскаде виртуозно изобретательных рифм. Трехсложная составная: *без бредней – безвредней*; двусложная, но с изящной заменой одного согласного (безударный гласный нерелевантен): *не все – на псе*; не менее изящное *изъятие* одного согласного из звукоряда – и вновь интересная рифма: (л)язгни – (водобо)язни; четырехсложная (!) составная: *узок у вас – музыку вальс* и другие не менее интересные далее по тексту, среди которых рифма в пять слогов, но на этот раз в четных стихах с трехстопным дактилем, в которых всего-то по восемь слогов:

Даже хватают медали, –

...

Но награждают – беда ли?

(1, 518)

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

Обращает на себя внимание отсутствие в стихотворении «строфы Высоцкого», то есть – *повторяющегося сочетания* (обычно, двух-трех) *разноразмерных* строк (часто с рефреном), позволяющего разнообразить мелодический рисунок¹. Этот текст весь выдержан в классическом дакти-

¹ Сейчас уже нелегко вспомнить, кто (мне кажется, В. И. Новиков) впервые предложил называть такую ритмическую новацию «строфой Высоцкого» (по аналогии с онегинской строфой), но само по себе такое обозначение представляется глубоко верным и оправданным не только тем, что это одно из уникальных изобретений поэта, но и потому, что такое тяготение к гиперстрофике, внутренне структурированной различными

ле, в нечетных стихах – четырехстопном, усеченном в последней стопе на два безударных слога, а в четных – трехстопном с усечением в третьей стопе лишь одного безударного слога:

Наши помехи эпохе под стать,
Все наши страхи причинны.
(1, 517)

И хотя и это не является непреодолимым препятствием к пению (дактиль неоднократно встречается в его песнях¹), всё же на протяжении восемнадцати (!) одноразмерных строф некоторая монотонность, наверное, неизбежна. А при чтении этого впечатления не возникает, потому что буквально с первых слов читатель сталкивается со смысловыми проблемами, которые занимают его внимание, требуют то и дело уточнения и корректировки речевой ситуации, образа носителя речи и авторской позиции.

В самом деле, начиная читать, мы вдруг наталкиваемся на слово *помехи*, странное в *эпохальном* контексте. Были бы это *проблемы*, *заботы*, *задачи* и т.п. *под стать эпохе*, – соседство таких слов привычно и легко воспринималось бы в обобщенно-публицистическом тоне первого стиха. Но *помехи* это что-то (что? где? вовне или в себе?), что мешает (препятствует) чему-то (чему?), например, слушать «Голос Америки» – эфирные помехи и глушилки или опасение быть застуканным (?), строительству коммунизма – человеческая природа, школьной успеваемости – влияние улицы и т.д. О какой эпохальной проблеме зашла речь? Второй стих не вносит ясности: речь – о *страхах* и их *причинности*, то есть о внутренних эпохальных помехах? Конечно, прав А. В. Скобелев, указывая в комментарии на связь этого стиха с фрейдизмом и заодно объясняя нам, что «в тексте песни В. Высоцкого изображается страх несвободного общества перед бездомными „неприрученными“ собаками, которые „бродят свободно по свету“; несвобода человеческого общества – и есть причина страха»². Но читатель второго стиха этого еще не знает, а усмотреть связь *причинности страха* с непечатным после 20-х годов Фрейдом и с замалчиваемым в

строфическими формами, конечно, тесно связано с особенностями художественного мышления поэта.

¹ Сам по себе дактиль очень даже напевен и мог бы составить предмет специального исследования, напр., «Дактили Высоцкого», в котором были бы рассмотрены вариации и трансформации дактилической (в узком смысле) просодии и их протосемантика в его поэзии. Наиболее прямым прецедентным просодическим соответствием к рассматриваемому нами тексту представляется «Есть на земле предостаточно рас –...» (1965), где такой же ритмический рисунок, однако, нарушается то затактовым зачином первого стиха в четвертой и пятой строфах, то пропуском двух слогов в третьем стихе той же четвертой строфы, а в седьмой (финальной!) – затактовый зачин уже в двух первых стихах и такое же усечение двух слогов также в третьем стихе. И это на том же странстве семи строф, которое спелось на единственной фонограмме «Наших помех».

² Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» III. Материалы к комментированию избранных произведений В.С. Высоцкого. – Воронеж: «Эхо», 2012. С. 275.

СССР психоанализом в 1976 году может далеко не каждый¹. Рядовой читатель, пожалуй, сбит этим стихом с толку, а следующий стих добивает его неожиданным поворотом в конкретную тему, которая в оптике зачина практически не видна и кажется настолько мелкой, что с ним как будто и не связана. Вот она, «статья эпохи»:

Очень собаки нам стали мешать –

Правда, в этом третьем стихе провоцируются вопросы, ведущие к пониманию того, что *носитель речи отслоился от автора*: кому – нам? Нам всем – современникам? Собаки? А больше ничего не мешает? – И слово становится *чужим*. А уже последний стих в этом катрене, до предела насыщенном подтекстом, не просто подтверждает эту догадку, а читается как *симптом*: его эмфатика («Эти бездомные псины»!) явственно выдает болезненно повышенную озабоченность темой, в подоснове чего и угадывается та самая болезнь, которая в советском быту и не воспринималась как таковая, и не лечилась по-настоящему², но которую Фрейд на заре прошлого века осознал как грядущую «болезнь века» – *невроз*. По сути, его психоанализ и родился как терапевтическая стратегия против этой болезни. Собственно, подсознание говорящего и становится главным героем стихотворения, которое, на самом деле, на уровне мотивов гораздо теснее и разнообразнее связано с фрейдизмом, не только в смысле чувства общественной несвободы человека.

После всего сказанного в первом четверостишии первое слово во втором – «Бред». Оно обозначает реакцию слушателя, к которому обращается носитель речи, и стихотворение становится полудиалогом, то есть таким монологическим высказыванием, которое имплицитно содержит в себе информацию о ситуации, в которой оно совершается, и о присутствующем в ней втором персонаже, – жанр очень живой и часто встречающийся в песнях Высоцкого. Необходимостью опровержения бредовости начавшегося разговора («Это не бредни, не басни»!) мотивирована парадигматич-

¹ Идеи З. Фрейда, распространившиеся в 20 годы и в Советской России, дали материалистическую и атеистическую почву как эстетике сюрреализма, так и его политическим изводам в части понимания революции как массового высвобождения подавленной сексуальной энергии (сюрреалистическая революция). Сообщество художников и поэтов, объединенное идеями С. Дали и А. Бретона, мыслило себя, кроме всего прочего, и как политическая партия. Ни эстетическая практика сюрреалистов, ни их политические устремления, ни, тем более, их фрейдистская трактовка революции советскую идеологию устроить не могли, третировались ею как буржуазные, вытеснялись и замалчивались, начиная с 30-х годов. Однако в психотерапевтической практике этот опыт невозможно было игнорировать, и пациенты практикующих психиатров могли быть, что называется, в теме. Это как раз случай Высоцкого, который, кроме того, конечно, мог в этой теме многое почерпнуть и из круга общения. Публикации же З. Фрейда, К. Г. Юнга и их последователей возобновились у нас в эпоху перестройки.

² Впрочем, едва ли было бы справедливо сказать, что в этом отношении что-то изменилось с тех пор.

ность дальнейшей композиции: она выстраивается как перечисление аргументов, заполняющих те самые риторические позиции, которые в сумме и превращают стихотворение в «энциклопедию» собачьей жизни. Вообще, надо заметить, что в нем воспроизведен случай своеобразного «шендизма», если воспользоваться термином, идущим от Стерна: у отца Тристрама Шенди – Вальтера был этот «конек»: по разным, пусть и незначительным, поводам выстраивать и произносить риторически безупречные резонерские речи. Первая позиция – аргумент в пользу лишения собак свободы ради самих же собак. Тут не поспоришь:

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

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

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

И вдруг – на обочине речи – опять появляется внимательный, с прищуром, чуть искоса, взгляд старика Фрейда: ну кто же при виде раздавленной на дороге собаки интересуется ее полом? Станный, право, интерес, особенно, если расслышать двусмысленность в последнем стихе: *суки* ведь может относиться и не к собакам¹:

А под колеса снуют кобели
И попадают суки.
(четвертый катрен)

Эта, вторая, позиция (опасность, которой собаки подвергаются на дороге) дает повод поговорить об *антиэстетизме* собачьей свободы, которая заканчивается сюрреалистическими натюрмортами на дорожном полотне. Речь о сюрреализме ведется в отчетливо фельетонно-клишированном тоне, пародирующем аналогичные материалы советских газет, которые герой стихотворения, конечно, почитывает не меньше самого автора². Сюрреализм хорошо и подробно прокомментирован¹, нам же

¹ Двусмысленность один из излюбленных стилистических приемов Высоцкого. Ср.: «На полу лежали люди и шкуры».

² Прав Павел Фокин, усматривая в стихотворении параллели с пересказываемым им фельетоном о проблеме бездомных собак (Фокин П. [Комментарии] // Высоцкий В. Больно мне за наш СССР ...: [стихотворения] / Владимир Высоцкий; [сост. и коммент. П. Фокина; подгот. текста С. Жильцова].- СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2012. С. 82),

важно увидеть, что носитель речи вспоминает об этом направлении, в основу эстетики полагавшем *высвобождение* подсознания, как раз в момент своей фрейдистской проговорки и тотчас как будто стремится дезавуировать случившееся, прибегая к официозным критическим формулировкам и проникаясь пафосом советской художественно-идеологической критики *буржуазного искусства*:

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

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

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

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

сомнение вызывает лишь датировка стихотворения, по-видимому, привязанная к дате публикации в «Правде»: во-первых, проблема-то реально существовала всегда и до сих пор существует и то там, то здесь обостряется, и не уследишь, пожалуй, всех публикаций на эту тему, благо, допускавшую и критику местных властей (за бездействие), а во-вторых, любой фельетонист, взявшийся за эту тему, по неволе обречен на те же мыслительные ходы.

¹ Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» III. С. 275; Фокин П. [Комментарии], 83.

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

Не напасутся и тоненьких свеч
За упокой

наши дьяки ...
(восьмой катрен)

Эта мысль тоже из-под сознания: там есть и это глубоко спрятанное подозрение, что «всё не так». Она у этого героя где-то еще глубже ненависти к свободе, которая выговаривается как беспокойство о собаках и людях. Она мелькнула и прошла как бытовое междометие, а автор сделал стих *лесенкой*, чтобы *читатель* заметил¹. А спетые на единственной фонограмме семь строф между тем перед лесенкой и закончились. Как спеть *лесенку*, указывающую направление вглубь, – непонятно.

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

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

(десятый катрен)

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

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

(тринадцатый катрен)

¹ Мы опираемся на комментарий А. Е. Крылова, согласно которому стихотворение «печ[атется] по правленому м[ашино]/п[исному] списку, восходящему к беловому автографу» (1, 627).

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

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

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

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

Значит, к чему это я говорю, –
Что мне, седому, неймется?

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

это я говорю [о том], – / что мне <...> нейдет? [не владею собой]», – то это вопрос об истинном (внутреннем) предмете речи.

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

Слава же собаколовам, качать!..

Боже! Прости меня, боже!..

(семнадцатый катрен)

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

Некуда деться бездомному псу?

Места не хватит собакам?..

Это – при том, что мы строим вовсю,

С невероятным размахом?!

Почему же все это не спелось? Мне кажется, – из-за *другой* эстетической природы текста. Не *песенный* он. Написана, по сути, как нам это прочиталось, *драматическая* роль, причем – комическая, но по глубине проникновения в психологию персонажа и по остроте его внутреннего переживания, она в барочно-классицистической табели жанров соответствовала бы *высокой* комедии мольеровского типа, в которой существование на сцене советского пенсионера могло бы сопровождаться кордебалетом «собачек» и их хозяев. При этом, конечно, нельзя выпустить из виду характерологический сдвиг, обусловленный литературно-исторически и аналогичный тому, как сюжетно-образная структура мольеровского же «Мизантропа» с его моралистической проблематикой века превращается под пером А. С. Грибоедова в реалистическую картину фамусовской Москвы.

Выстроена эта роль всё по той же текстопорождающей логике – как реестр следующих друг за другом параллельных и относительно самостоятельных риторических дискурсов, так или иначе тяготеющих к единому внутреннему заблокированному сознанием центру напряжения, которое, подобно атмосферному электричеству через громоотвод, разряжается на «собаках». Так что возникающее в последнем катрене ощущение *ремиссии* происходит из спрятанной в подтекст (и, конечно, *утопической*!) готовности поделиться с ними, бездомными, плодами строительства, естественно, социалистического. Полная иронии апелляция к *эпохе* предъясняет ей, как вексель к оплате, созданное ею же представление о себе.

II

ОБРАЗНОСТЬ И ТОПИКА БАРОККО В РУССКОЙ ЛИРИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

1

«БЕЛОЕ БЕЗМОЛВИЕ»: БАРОЧНО-ГЕРМЕТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ

Песни Высоцкого для кинофильмов и спектаклей часто несут смысловую нагрузку, не соизмеримую с сюжетом, который призваны иллюстрировать. Более того, они бывают, что называется, просто *не про то* и не попадают в фильм не по идеологическим или цензурным причинам, а потому, что оказываются значительнее и в художественном смысле масштабнее, чем то, что задумал и осуществил режиссер. И это не оттого, что поэт не смог подстроиться, – он воспользовался фильмом как поводом сказать *свое* слово. А оно у него, как можно было уже заметить, зачастую не просто с *двойным дном*, но «упрямо стремится» ко *второму* (и последнему!) *дну*, но и – столь же упрямо – означает его лишь опосредованно и замаскировано. «Белое безмолвие» (1, 380-381) – особенно показательна в этом отношении. Непосредственную связь с проблематикой романа В.А. Обручева «Земля Санникова», для экранизации которого она сочинена¹, 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.

¹ Написанная в 1972 году для фильма «Земля Санникова» песня в него не вошла, а прозвучала в малозаметном кинофильме «72 градуса ниже нуля». – См. прим. (1, 614).

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 героев американского писателя¹, 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* пространство². А в ценностных категориях стихотворения: «мы» уходим от «вранья» и «воронья» – к «сиянию» и «снегу без грязи». То, что прежняя жизнь путешественников, очевидно, в материковой обыденности кроме «вранья», без которого она не обходится, «воронья», склонного выклевать глаза, да, как можно понять, грязного снега не прояснена больше никакими конкретными обстоятельствами, не мешает формированию романтического по видимости двоемирия: фактическая *беспространственность* этой жизни и предстает как *внутреннее* пространство, в котором «не жилось» и «не спалось». Противопоставленный ему Север в функции экзотического воплощения идеальной «страны без границ» оказывается и единственным косвенным объяснением того, что же «нас выгнало в путь»: потому образ этого полюса двоемирия стоит рассмотреть поближе.

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 соотносенный с северо-западом империи – с пейзажами Прибалтики, Финляндии и Карелии³. Указание на следы (руины) мифологизированного историче-

¹ Героев лондоновского «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, постой... надо копать выше. Я намывал там каждый раз центов на сорок» (там же, с. 314).

² Свиридов С.В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого. Дисс. ... канд. филол. н. – М., 2003. С. 65.

³ См. об этом: Толстогузов П. «Ливонское» стихотворение Тютчева и поэзия Севера // Вопросы литературы, 2003, ноябрь – декабрь. С.182-185.

ского 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 загробного существования при жизни, с отчетливым политическим подтекстом»¹, и мыслился, в отличие от северо-западного ландшафта, лишенным исторической памяти.

Тема несвободы чрезвычайно естественна в эпоху *Высоцкого*, важна для него и отозвалась во множестве его произведений, в том числе и в этом сравнительно-метафорическом представлении «загробного существования при жизни», естественно, однако, сниженном до уровня советской процессуально-уголовной реальности, например, как в «Песне про стукача» (1964):

Потом – барак, холодный как могила, –
<...>
Он думает – отсюда нет возврата,
Он слишком рано нас похоронил, –
Ошибся он <...>

(1, 73)

Нам еще предстоит встреча с этим тюремным мотивом, но рассматриваемому здесь стихотворению он совершенно чужд, 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 этом стихотворении Высоцкого и никакого политического подтекста в нем нет. Что же касается собственно «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 пейзаж², – у Высоцкого на поверку оказывает-

¹ Там же. С. 183.

² Сравним, к примеру: «Как все вокруг меня пленяет чудно взор! / Там необъятными водами / Слилось 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).

ся 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 полосы земли», «страна без границ», «снег без грязи», «в снег не лег». 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 полосе 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. Баратынский¹). 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»². 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 менее, 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, безмолвие³, вынесенное и в заголовок. В этом совпадении, на наш взгляд, проявляется присутствие в подтексте стихотворений своего рода общего источ-

¹ «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 <...>».

² Глинка Ф.Н. Сочинения. С. 133.

³ Ср.: «Пуста в Кареле сторона, / Безмолвны Севера поляны; / В тиши ночной <...>» (там же). См. также: Толстогоз П. Указ. соч. С. 185.

ника, 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.

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-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»), «одиночество».

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 всё 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 прямо – как мысль о море подо льдом, – то придется попытаться представить себе и высокую волну подо льдом, и... питательную ценность пустоты как 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 морская¹. Лишенная топографической, сюжетно-ситуативной и физической конкретности, эта «высокая волна» будит мысль не о приливе или шторме как обстоятельстве начала путешествия, а о 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»². Знакомое по многим произведениям Высоцкого катарсическое 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 подтексте:

«День клонился к вечеру, и, подавленные величием 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 прозрачной 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

¹ К барочным символическим подтекстам морской темы у Высоцкого мы обратимся в следующей главе: «“Теперь я – капля в море”: Барочная топика в поэтике Высоцкого».

² 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.

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»¹.

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 бессмертию», – 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 *парадигму 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 помянутым, 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

¹ Лондон Дж. Повести и рассказы. С. 310.

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 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 внутриконтекстуальные 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* воронья¹».

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, чув-

¹ Вспомним еще раз об образе смерти в посюстороннем мире, где действует другой, но столь же функционально-значимый представитель фауны: «Тебя отпоет шакал».

ственно воспринимаемый мир осознается как *завеса для глаз* («темно от такой белизны»¹), 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*»²). 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 – Якоба Бёме, у которого мы встречаем и мотив «слепоты» человека, стоящего «перед дверью неба»³.

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

¹ 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.

² *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.

³ «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.

Der thue sich dann umb, ob er Gott irgends find¹.
(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 спокойно живется-спится «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 барокко². Поэтому путь пролегает «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!»

¹ «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». Ср. с переводом Н.О. Гучинской: «В слабости кроется Бог // Тот, кто расслаблен, хвор да и глазами плох, / Гляди вокруг себя – не здесь ли скрылся Бог».

² 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).

Встреча во «внешнем» пространстве с «собеседником», по модели, выявленной С. В. Свиридовым, служит в поэзии Высоцкого *определению* героя¹, 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 и истории, мы встречаемся уже в «Герметическом корпусе», переведенном на латинский язык, – напомним, – в 1471 году Марсилио Фичино и оказавшем значительное воздействие на дальнейшее развитие мистической философии, с которым внутренне тесно связано становление барочного художественного мирозерцания.

В трактате XIII «Сокровенное слово [на горе] о палингенесии² [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»³. 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 für⁴.
(5, 330)

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

¹ Свиридов С.В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого. С. 88-89.

² 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).

³ Высокий герметизм. – СПб.: Азбука; Петербургское Востоковедение, 2001. С. 148.

⁴ «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».

Das seelige Stilleschweigen

Wie seelig ist der Mensch, der weder wil noch weiß!
Der Gott (versteh mich recht) nicht gibet Lob noch Preiß¹.

(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 молчания», 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 –
Пусть 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!²

Этот «целый мир <...> таинственно-волшебных дум», чье «пенье» слышно лишь в ночном³ молчании, и представляет здесь голос Бога, который и сам в одном из двестишестидесятишести Ангелуса Силезиуса 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 спутников («мы») трудно упрекнуть в блаженстве, разве

¹ «Блаженное молчание // Сколь блажен человек, который не желает и не знает! / Который Богу (пойми меня правильно) не воздает ни хвалы, ни цены».

² Тютчев Ф.И. Лирика. Т. 1. – М.: «Наука», 1965. С.46.

³ Эволюции сакрального образа «ночи» от барокко к романтизму в немецкой поэзии (с традицией которой связана и поэзия Тютчева) посвящена моя 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.

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 неколебимой 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 неугомонная 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 стихов¹ 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?

¹ См.: *Высоцкий В.С.* Собр. соч. в 5 тт. Т. 2: Стихи и песни 1968-1972 гг. – Тула: Тулица, 1994. С. 501.

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 дезавуировало 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 «ключях», которыми «питается» «мир в душе твоей». И в герметикобарочной 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 Кузанского¹, – 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»². И Ангелус Силезиус, воплощая и всю предшествующую традицию, пишет:

¹ 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.

² *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 показательным названием: «Как все немо и безрассудно, что говорится о Боге без познания Сигнатуры: и в человеческом нраве (*Gemüt*) лежит печать (*Signatura*) по сути всех существей» (*Ebenda*. S. 514).

Daß unaußsprechliche

Denkst du den Namen Gottes zu sprechen *in der Zeit*,
Man spricht ihn auch nicht auß in einer Ewigkeit¹.

(2, 51)

Das stillschweigende Gebete

Gott ist so überall daß man *nichts sprechen kan*:
Drum bettest du Ihn auch mit schweigen besser an².

(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»³, 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 лондонского «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 твоя душа»), и, конечно, прямо в этот ряд попадает «*снег без грязи* – как долгая жизнь *без вранья*». «Слепота» и «тьма»⁴ «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:

¹ «Непроизносимое // Ты полагаешь сказать имя Бога во времени, / Его нельзя произнести и в вечности».

² «Молчаливая молитва // Бог так вездесущ, что ничего невозможно сказать: / Потому и молчанием ты лучше молишься ему».

³ Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. – Репринтное изд. 1914 г. – М.: Политиздат, 1990. С.42.

⁴ 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.

Beschauligkeit

Sey rein, schweig, weich' und *steig auf in die Tunkelheit*
So kommstu über alls zur Gotts beschauligkeit¹.

(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.

2

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

Неоднократно обращая внимание на примечательные совпадения риторических структур (на это, напомню, обращал внимание и Г. Г. Хазагеров в уже упоминавшихся статьях), мыслительных ходов и стилистических приемов, дословное повторение барочных поэтических формул, мы, пожалуй, достигаем лишь того, что, как признает оппонент, имея в виду поэтическую эмблему, — «теперь мы знаем, что соответствующие образы у ВВ есть»². 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 пока еще стоят перед нами.

Один из таких вопросов, который мы выше затронули в теоретическом аспекте, — о *природе* интертекстуальности в произведениях Высоцкого. Мы знаем, что его поэзия интертекстуальна (можно даже сказать — *внутрилитературна*) в высокой степени, кроме того и сама по себе она пронизана многочисленными переключками отдельных стихотворений, которые цитируют одно другое, *перепевают*, поясняют друг друга и т. д.³.

¹ «Созерцательность // Будь чист, молчи, уступай и поднимайся во тьму, / Так через всё ты придешь к созерцанию Бога».

² Томенчук Л.Я. «И повинуюсь притяжению земли...» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI. — М., 2002. С. 187.

³ На это мы обращали внимание еще в первой нашей книге. См.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд. С. 36. Склонность поэта к циклизации стихотворений вполне может быть обусловлена общетипологической предрасположенностью к парадигматическому варьированию, присущей искусству барокко. Общетеоретическое обоснование этой особенности см.: Чернов И.А. Из лекций по теоре-

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. Смысл, воплощаемый в концепте в таком случае, является как бы всеобщим, растворенным в семиосфере, окружающей поэта, и актуализируется в силу гомологической родственности художественного настроения эпохи и индивидуального мироощущения той художественной системе, которая его уже концептуализировала. Этот смысл может вновь выговариваться через поэтику, воплощающую лирический сюжет, как в рассмотренном выше «Белом безмолвии», но может выразиться и в форме, *буквально* повторяющей прецедентную формулировку (как затронутый выше концепт двойственности человека у Высоцкого и Ангелуса Силезиуса), и функционировать как маркантный признак, вызывать у читателя неожиданные ассоциации, и тем самым отправлять к возможным более глубоким или латентным уровням смысла. Слово и, тем более, словосочетание, достается поэту не в голом 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 произведений – *всей художественной системы автора*, которая под таким углом зрения предстает как *индивидуальное проявление* гомологически близких систем, ряд которых мы выстраивали во введении. Такая постановка вопроса позволяет рассмотреть во внутритворческом контексте степень естественности и органичности присутствия древних кодифицированных топосов в современной поэтике. Так в одном из последних стихотворений Высоцкого, проникнутых предчувствием смерти и стремлением итожить 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, 184)

тическому литературоведению. I: Барокко. Литература. Литературоведение. Спец. курс. – Тарту, 1976. С. 28-29.

В русском языке этот фразеологизм («капля в море») имеет одно значение: «ничтожно малое количество по сравнению с чем-либо»¹. 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 «старается 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)

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», где связанные с нею смыслы представлены в общей сложности в пяти двустишиях:

Die Seele ausser ihrem Ursprung

Ein fünkeln ausserm Feur, ein *tropffen aussrem Meer*:
Was bistu doch o Mensch ohn deinen wiederkehr?²

(5, 369)

Im Meer werden alle tropffen Meer

Das *Tröpflein* wird das Meer, wenn es ins Meer gekommen:
Die Seele Gott, wenn sie in Gott ist aufgenommen³.

(6, 171)

Im Meer kan man kein tröpflein unterscheiden

Wenn du das *Tröpflein* wirst im grossen Meere nennen,
Denn wirstu *meine Seel* im grossen Gott erkennen⁴.

(6, 172)

¹ 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.

² «**Душа вне ее истока** // Искорка вне огня, капля вне моря: / Что же есть ты, человек, без возврата к себе?». Сложность перевода «твоего возвращения» (ср. пер. Н.О. Гучинской: «Таков и человек в бездомности своей») 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».

³ «**В море все капли становятся морем** // Капелька становится морем, когда приходит в море: / Душа – Богом, когда ее принимает Бог».

⁴ «**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 sein¹.
(6, 173)

Im Meer seind viel eins

Viel Körnlein seind ein Brodt, ein Meer viel *tröpflein*:
So seind auch unser viel in Gott ein einges ein².
(6, 174)

«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 двустиший 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* вод³.

¹ «В море и капелька море // В море всё море, и мельчайшая капелька: / Скажи, какая святая душа не станет в Боге Богом».

² «В море многие суть одно // Много зернышек суть один хлеб, одно море – много капелек: / Так и мы, многие, в Боге суть одно единственное».

³ Державин Г.Р. Сочинения. – СПб.: Академический проект, 2002 (Новая Библиотека поэта). С. 57.

Отсюда вполне возможно наметить *контактно-генетическую* линию ассимиляции барочно-поэтических топосов в русской поэзии – 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, но – сродни пограничному «белому безмолвию», рассмотренному нами выше. Смысловой подтекст, своеобразный призыв этой тишине и на ее фоне – смеху лирического Я придает внутренняя соотнесенность понятия *моря* с его употреблениями в других стихотворениях поэта. Неакцентируемая 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 чувством¹. Именно в отношении к морю это чувство в поэзии Высоцкого наиболее отрефлектировано.

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 четверостишии «Gott kan allein vergnügen» (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 ein².

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

¹ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. С. 3.

² «Я не хочу вас: я брошусь только / В несотворенное море чистой божественности».

Wenn du dein Schiffelein aufs *Meer der Gottheit* bringst:
Glückselig bistu dann, so du darinn Ertrinkst¹.

«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)

Перед нами, в ином контексте и в несколько измененном виде, – тот же мотив слепоты, что и в «Белом безмолвии», который мы выше сопоставили с размышлением Якоба Бёме о человеке, стоящем «перед дверью неба»². Этот вынужденный повтор в нашем изложении, как мне кажется, лучше всего свидетельствует о том, насколько органично этот мотив *свой* в поэтике Высоцкого.

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

¹ «Если ты направишь свой кораблик в *море божества*: / То будешь блажен, если в нем утонешь».

² См. выше: «<...> 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». Цит. по: Ланда Е.В. Хрестоматия по немецкой литературе XVII века (на нем. яз.). С. 102-103.

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 этом стихотворении поэтическое перетолкование библейской истории Сотворения 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 Творение¹. Именно таким сотворением мира «из самого себя», «иностановлением» (позднейший термин Гегеля) Бога объясняется его непосредственное и *ближайшее* присутствие во всем, в человеке в том числе². 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,
 Менял свой облик остров, отшельник и бродяга,
 Но *сохранял природу и дух* материка.
 Сначала было Слово, но кончились слова,
 Уже матросы Землю населяли, –

¹ 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*. 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»).

² 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*. С. 42.

И ринулись они по сходням вверх на острова,
Для красоты назвав их кораблями.

Миф Творения создается здесь широкими свободными жестами и интонациями, видно, что автор увлечен картиной, которую набрасывает. И – очевидно, что *поэтическая версия этого процесса избрана совершенно сознательно*. Всё здесь сказано не из прямого чувственного переживания, а от знания, почерпнуто из чтения. 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»¹) 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»²), либо практиковалось (в 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»³.

В поэзии Высоцкого мы встречаем отголоски того и другого также в отношении к морю. В стихотворении «Упрямо я стремлюсь ко дну», – о котором подробный и специальный разговор у нас еще впереди, но кое-что необходимо сказать уже здесь в связи с «морской» темой, – выговаривает-

¹ Державин Г.Р. Сочинения. С. 57.

² Там же. С. 58

³ Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 475.

ся 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 проделывается 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 вы были, где Я»¹. 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 *чашу 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*»². 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 де-

¹ Иоанн, 14, 3.

² Матф., 26, 39.

ло 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 «капель в море», среди последних стихотворений, стоят «Две просьбы» – потрясающей лирической силы «моление о Чаше» Высоцкого:

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*»¹, – как продолжающегося, уже по *индивидуальной* воле, дробления мира, – перейти из исторического состояния в первичную креативную субстанцию, «добраться 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 в качестве конечной цели всякой частной воли – «первую мать»: «Собственная воля должна снова войти в первую мать, которая породила ее»². 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 всё, что так или иначе отмечено принадлежностью к «морю». И, прежде всего, – «моряк» –

¹ См.: «Мой Гамлет», 2, 65. Это стихотворение представляет отнюдь не только и не столько «актерское понимание» роли Гамлета, но, прежде всего, – внутреннюю фигуру самосознания поэта.

² «Der eigne Wille muß wieder in die erste Mutter die ihn gebohren hat / <...> eingehen». – Böhme J. Werke. S. 662.

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*л*оге наград и возмездий» («О знаках зодиака», 1, 467), в которых «тайна доступною стала» (1, 468). Просторечное ударение в слове «ката*л*ог» уже не воспринимается как ритмическая оговорка, но входит в ряд жаргонных словоформ «шторма*а*» и «ветра*а*» (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 языке¹, 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 которой неожиданно (в который раз!) напоминает появление в стихотворении одного из трех (сера, ртуть, соль²) 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 Бога³.

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 всё же

¹ Ср.: Каланов Н.А. Словарь морского жаргона. – М., 2002. С. 415.

² 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.

³ См.: Там 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 соотнесенностью 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 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, слясь 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 прямоты 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».

**«ВЕСЬ МИР – ТЮРЬМА»:
ДИАЛОГ С АНДРЕАСОМ ГРИФИУСОМ**

Обнаружением, пожалуй, самой яркой и неожиданной переклички между стихотворением Высоцкого и немецкой поэзией XVII века я обязан известному поэту и переводчику Алёше Прокопьеву. Благодаря ему мне посчастливилось соучаствовать в появлении на свет первого на русском языке полного издания двух (из четырех) книг сонетов Андреаса Грифиуса¹ (1616–1664), и в этой работе пришлось, не скрою, впервые столь подробно с ними ознакомиться: прежде мне бывало достаточно отдельных, зачастую хрестоматийных, примеров из них, а тут – пришлось читать подряд. Сам по себе, этот случай, возможно, не много добавляет к тому, что уже сказано о «высоцком барокко». Но и утаить его, не попытавшись осмыслить, коль скоро он теперь обнаружился, было бы, по меньшей мере, странно. Вот – первый стих одиннадцатого сонета второй книги:

DEr Mutter enger Leib hilt erstlich dich gefangen²...

И, как понял уже, конечно, читатель, знающий творчество Высоцкого (и немецкий язык), речь идет об известном и всегда памятном стихе из «Баллады о детстве» (1975):

Первый срок отбывал я в утробе...
(1, 475)

Главное различие, если эти стихи поставить рядом, – в местоимениях «я» и «тебя». Остальное – одна, общая на двух поэтов, мысль, выраженная с интервалом в три с лишним века теми же словами с несущественной разницей, во многом объяснимой разностью просодий, заполняемых, естественно, разноразличным лексическим материалом. Самое впечатляющее совпадение здесь, пожалуй, «первый» – «erstlich», это звучит как прямой перевод. Там и здесь речь идет о *первом сроке заключения*, который отбывается в *материнской утробе* (точности ради: у Грифиуса – в *тесном теле матери, которое держало в заключении/плени*). Только Высоцкий говорит – *я* (отбывал срок), а Грифиус, обращаясь к своему вполне конкретному

¹ Грифиус А. Сонеты. Книги первая и вторая / Пер. с нем. А. Прокопьева. – М.: libra, 2016.

² Gryphius, Andreas. Andreae Gryphii Freuden und Trauer-Spiele auch Oden und Sonette. – Breßlau, 1663. S. 697. Орфография оригинала.

современнику¹, – *тебя* (утроба – *тело матери* – держала в заключении), – как словно бы он отвечал Высоцкому.

Таков очередной случай прямого – *по видимости!* – цитирования мотива, который *процитирован быть не мог*, – упомянутая книга с очевидностью и слишком запоздала, сонет переведен Алешей Прокопьевым впервые. Установить факт знакомства с текстом оригинала через какого-то посредника (например, преподавателя в пору учебы?) сейчас не представляется возможным, да и «цитата» в «Балладе о детстве» включена в дискурс, совершенно отличный от прецедентного текста. Остается предположить, что высказанное три века назад представление о пренатальном периоде как о тюремном заключении было каким-то образом угадано или открыто заново. И можно было бы отнестись к этому казусу как к случайному совпадению, если бы не представленные уже читателю (а может быть, и еще не попавшие в поле зрения) похожие случаи, в совокупности способные составить своего рода краткий глоссарий параллельных мест в поэзии Высоцкого и поэтов немецкого барокко. Что и побуждает задумываться вновь над более глубокими и общими основаниями таких «цитат», лежащими, видимо, на более глубоких уровнях поэтических систем.

Как редактора меня всё устраивало в переводе мастера: живое интеллектуально-лирическое переживание человека XVII века воспроизведено и сопережито близко к тексту, поэтично и внятно сегодняшнему русскоязычному слуху. Этому нисколько не мешало, что в переводе мотив *первого заключения* перешел во второй стих и слегка как будто микшировался: вместо *первый/erstlich*, предполагающего *второй, третий* и т.д. срок, – *уже*. Но в нём вполне чувствуется начальная интенция автора: *временная протяженность* одевания души плотью, то есть – внутриутробного становления человека – от зачатия, которое у Грифиуса – фигура умолчания и с попытки *вспомнить* которое начинается баллада Высоцкого, до рождения – появления на свет:

Лишь собралась душа одеться в плоть, как в путы,
В утробе матери уже ты, как в плену:

Мысль – та же, но поменялись местами компоненты предложения: на первое место вышел процесс *впутывания души в плоть* (у Грифиуса – и *в кость*: Als deine Seele ward in *Fleisch und Bein* verstrickt), а затем только говорится о состоянии плена (схваченности, ареста – *gefangen*²) в утробе матери.

¹ Георг фон Шёнборн (Georg Schönborner, 1579-1637), имперский советник и пфальцграф, государственный казначей Нижней Силезии и Нидерлаузица, покровитель и близкий друг поэта, бывшего в 1636-1638 гг. домашним учителем его детей. – Прим. А. Прокопьева // *Грифиус А. Сонеты*, с. 32.

² Это причастие (от гл. *fangen*), которое современным языковым слухом воспринимается почти исключительно в смысле сочетания *gefangen nehmen* (арестовать, взять под стражу), в мистическом сознании XVII века часто используется для описания челове-

Но моему внутреннему *препаратору*, который уже ухватился за нерв грозного созвучия времён и понимал, что об этом придется писать и сравнивать, хотелось дословности в этом первом стихе и жесткости всей конструкции, пусть даже для этого пришлось бы пожертвовать какими-то мелодраматическими нюансами вроде «совсем поблекших щек» (*die ganz erblaßten Wangen*) и т.п.; хотелось прочесть этот сонет не просто с целью *понять человека того века*, а – глазами человека, пережившего *этом*, XX век, едва ли уступающий XVII-му в трагизме и бесчеловечности. Более того, как некая сверхзадача забрезжило искушение приблизить перевод интонационно и лексически к поэтике Высоцкого. Ведь как-то же они сказали эту мысль практически как реплики в диалоге! Возможность или невозможность такого сближения, испытанные тщанием переводчика, могли бы дать дополнительные поводы к размышлениям. Позволим себе в своем роде литературоведческий эксперимент, подумалось мне, и посмотрим, что из этого получится.

И вот – оригинал и первоначальный, склонный к такой модернизации, перевод первого катрена:

DEr Mutter enger Leib hilt erstlich dich gefangen /
 Als deine Seele ward in Fleisch und Bein verstrickt :
 So bald du dieses Licht / das süße Licht erblickt /
 Bist du in neue Band und Kercker eingegangen.

Темницу твоей сперва была утроба.
 Когда ж душа, во плоть и кость облачена,
 Рванулась к свету, вновь осталась пленена,
 И одиночки той уже покруче проба.

Пренебрегая *длительностью процесса воплощения* души («*Als deine Seele ward [...] verstrickt*» ≈ *когда/пока твою душу [...] увязывали/вплетали*) – «Девять месяцев – это не лет!», – этот перевод от констатации первого заключения в утробе сразу переходит к моменту рождения – *явления на свет* – этой, уже воплощенной, души. Эта лакуна в движении мысли между зачатием и рождением возникла интуитивно, возможно – из-

ской ситуации в мире как таковой, в смысле схваченности, пойманности человека миром (или Антихристом!). Ср. у Бёме: «Und wer an das Ziel nicht mag, der ist vom Antichrist gefangen, und gehöret endlich in diesen Pfuhl, daraus er gewachsen ist» (*Böhme J. Psychologia vera, oder Vierzig Fragen von der Seelen // Jacob Böhm's sämtliche Werke in sieben Bänden. / Hrsg. v. K. W. Schiebler. Bd. 6. Unveränderter Wiederabdruck der ersten Auflage. – Leipzig, 1922. S. 20.* – «И кому не по нутру цель, тот пойман Антихристом и тому место в этом болоте, из которого он вырос». – Пер. мой. – С. III.). Или: «Sprichstu nun / ich kan nicht / ich bin zu sehr gefangen / so sage ich: ich kan auch nicht <...>» (*Böhme J. De Signatura Rerum: Das ist / Bezeichnung aller dingen / wie das Innere vom Eusseren bezeichnet wird. Caput II, III // Böhme J. Werke. S. 638.* – «Если ты говоришь „я не могу, я слишком крепко схвачен“, то я говорю: я тоже не могу <...>». Ср. с надписью на могиле Григория Сковороды: «Мир ловил меня, но не поймал». Собственно, с *захвата* души утробой и облачения её в плоть и начинается её земное пленение (*Gefangenschaft*).

за недостаточно глубокого проникновения в текст оригинала. Но, может быть, бессознательно был учтен и прецедент: вот так она, эта лакуна, выглядит в «Балладе» Высоцкого:

Но зачат я был ночью, порочно
И явился на свет не до срока.
(1, 475)

Девять месяцев («не лет!») бесследно исчезают посреди предложения в цезуре между стихами. Правда, дальше он еще вспомнит об этой длительности («Знать бы мне, кто так долго мурыжил,..»), но в этом воспоминании отсутствует *процессуальность* становления, как если бы говорящий пребывал этот срок в утробе в готовом от зачатия виде, в каком по истечении *срока* и «получил <...> свободу / По указу от тридцать восьмого»¹. У этой латентной абсурдности мысли есть, как мне кажется, своя важная функция в балладе, но об этом – позже.

Понятно, что начало третьего стиха в моем переводе выскочило из стихотворения «Весна еще в начале...» (1962), где «...уж душа рвалась из груди», но, очевидно, не только из желания сблизить текст Грифиуса с поэтикой Высоцкого, где столь многое «рвётся» и часто – на границе жизни и смерти, в невозможности существовать в прежнем качестве, в побеге (*на рывок*, например) и т.п. Если присмотримся, то и здесь душа *рвётся* из той самой «плоти и кости» («из груди»), куда попала в утробе-тюрьме. Совершенно аналогично, с тем же смыслом и столь же естественно и часто этот глагол – *reissen* – встречается и в поэзии Грифиуса, когда речь идет о смене сфер существования или онтологических состояний, земного и небесного мира, в общем, – о перемещении через *границы*. Варианты этого движения – в тех же двух книгах сонетов. Вот – призыв духа в себя:

Kom reiner Geist / entzünde meine Kält!
Zureiß das Band / das meine Seel' umgiebet²...
(Приди, чистый дух, разожги мой холод!
Разорви путы, охватившие мою душу...)

А это из вечерней молитвы³:

Und wenn der letzte Tag wird mit mir abend machen /

¹ Насколько я знаю, комментаторы не смогли определить, о каком именно «указе» могла бы идти речь в этом контексте.

² *Gryphius, Andreas. Andrae Gryphii Freuden und Trauer-Spiele auch Oden und Sonette. S. 664.*

³ В лирике немецкого барокко – особая жанровая разновидность вечерней поэтической молитвы, обычно – «Вечерняя песнь» (*Abendlied*), здесь – «Вечер» (*Abend*), – в которой наступающая ночь предстает как сакральное время Божественного откровения, а грядущий сон осознается как фигура смерти, которая и становится предметом финальной медитации. См. об этом: *Шаулов С. М. «Вечерняя песнь» в немецкой лирике: от барокко к романтизму // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 14. – Воронеж: Воронежский университет, 2000. [часть 1]. С. 120-131. То же, часть 2. – Там же, вып 15, 2001. С. 118-129.*

So reiß mich auß dem thal der Finsternüß zu Dir¹.
(И когда последний день свершит надо мною вечер²,
Тогда вырви меня из долины тьмы – к Тебе.)

Прощаясь перед дальним опасным путешествием:

O Vater gute Nacht! der mich itzt von Euch reißt
Und durch die wilde See in ferne Grentzen weißt³,..
(О Отче, доброй ночи! Тот, кто меня теперь отрывает от Вас
И шлёт через дикое море к далеким рубежам,...)

«К Евгении», расставаясь *со своей душой*⁴:

Wenn meine Seel in euch / mein Licht wie kan ich leben?
Nun das verhängnüs mich so ferne von euch reißt?⁵
(Когда моя душа в Вас, мой свет, как я могу жить?
Когда злая судьба так далеко отрывает меня от Вас?)

«К великоллепному философу и математику Петру Крюгеру. О смерти его сына»:

<...> Der Todt schon länger nicht.
Er folgt der Blutt-Trommet und reißt auß diesem licht /
Die Kinder⁶...

(<...> Смерть давно не щадит.
Она идет за кровавой трубой и вырывает из этого света
Детей...)

Пожалуй, достаточно, чтобы увидеть, сколь привычен в барочной поэзии этот мотив *разрыва* (отрыва, вырывания, прорыва и т. п.), в особенности, для обозначения движения от жизни во времени – к вечности, души – из тела, сосуществование которых вообще весьма относительно и проблематично⁷. Так что вставка этого мотива из стихотворения Высоцкого в перевод Грифиуса совсем не выглядит инородной, и в этом мне видится знак близости поэтического мировосприятия. Тем более, что у Высоцкого, так же, как у Грифиуса, за этим порывом души «из груди» следует тюремное заключение, потому что «вдруг приходят двое / С конвоем, с конвоем», и герой отправляется в тюрьму и на зону. Конечно, советская зона – весьма

¹ Gryphius, Andreas. Andreae Gryphii Freuden und Trauer-Spiele auch Oden und Sonette. S. 692.

² Ср. с рефреном в песне Высоцкого, ставшим крылатым выражением: «Еще не вечер!».

³ Ebenda, S. 694.

⁴ Распространенная в лирике этого века концепция любви как переселения души в душу (тело) возлюбленной, расставание с которой, соответственно, предстает как *разрыв* со своей душой, то есть смерть. См. об этом: Шаулов С.М. Мистицизм поэзии и поэзия мистики: Якоб Бёме и рождение немецкой поэзии (концепция человека и мира). – Уфа: Изд-во БГПУ, 2007. С. 25-32.

⁵ Gryphius, Andreas. Andreae Gryphii Freuden und Trauer-Spiele auch Oden und Sonette. S. 695.

⁶ Ebenda, S. 711.

⁷ Ср.: «Плоть, склеп моей души,...» – Флеминг, Пауль. Озарение // Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга. – М.: «Худож. лит.», 1976 (sic!). С. 85.

специфическое и исторически предельно конкретное воплощение тех «новых уз» и той тюрьмы (Kerker), которые имеет в виду Грифиус, говоря о приходе души в мир. Криминальное снижение философского мотива у Высоцкого здесь вполне в духе известного и уже не раз отмеченного его исследователями обращения с унаследованными культурными кодами¹. Оно не упраздняет сходства диалогической логики встречи мотивов, которую, возможно, не стоит переоценивать, но и нельзя проигнорировать: *рвешься к свету – попадаешь в тюрьму*.

И тем не менее. из-за этого сближения текстов пришлось пожертвовать *сладостью* света, которую вкушает адресат Грифиуса, а это совсем не мелодраматический нюанс. Увиденный с рождения, *этот свет* эмфатически назван Грифиусом дважды, и *сладок* (dieses Licht, das süße Licht [!]) он, потому что в барочном поэтическом двоемирии являет человеку *иной* – Божественный свет, антитезу горечи земной несвободы. В том-то и неизбежность (и надрывность!) внутренней драмы человеческого бытия, что едва увидев *этот свет*, тыходишь «в новые узы и темницу». Пришлось вернуть тексту Грифиуса этот принципиальный мотив, но и в этом действии вдруг проступает нечто близкое Высоцкому: в его столь же антитетичном мире – в том же стихотворении – практически в аналогичной функции выступает *ощущение сладости начинающейся весны*, не преходящее «до мая» и через рефрен мотивирующее и организующее сюжет песни. То, что это ощущение конципируется как предчувствие весеннего *загула* («Еще не загуляли, / А уж душа...»), – такое же снижение мотива, и оно ничего не меняет в эмоциональной логике. А возведение «Весны» в абсолютный экзистенциальный символ («без Весны я не могу») делает ее выражением главной, да и единственной ценности в жизни; так что финальное возвращение в зону после неудачного побега («как *падаль* по грязи *поволокли*») воспринимается как смерть: «Совсем меня убрали из Весны...».

Стоит только под определенным углом зрения осмотреться во внутритворческом контексте Высоцкого, как обнаруживается сходная с барочной контроверза, приоткрывающая, возможно, основание, на котором возникают заинтересовавшие нас откровенные повторы. Поэтому, возвращая третьему стиху присущий оригиналу мотив, я заодно и слегка архаизировал текст (все же давно написан!), положившись не на поверхностное (цитирующее!), а – на заглубленное в подтекст созвучие поэтических систем. Итог таков:

Темницею твоей сперва была утроба.
Едва ж душа, во плоть и кость воплетена,

¹ См., напр., вывод о «сквозном для Высоцкого приеме травестии классического текста», сделанный из анализа его диалога с национальным классическим наследием: *Шаулов С.С. В.С. Высоцкий: контексты и интертексты*. – Уфа: Издательство БГПУ, 2014. С. 118.

Вняла, коль сладок свет, – осталась пленена,
И одиночки той уже покруче проба.

И что есть мир широк? – Тюрьма, где гнев и злоба
Гнетут, нужда и страх – тяжёлы бремена!¹
Когда ж к нам смерть идет, свободна и вольна
Всяк час прийти, – кладет уже в темницу гроба.

Так что ж свобода есть?! Ее посулы лживы.
И до того, как жить, и потому, что живой,
Ты сам себе – что цепь из страхов и забот.

Но тот, чей быстрый дух над облаками мчится,
Утрат, надежд – вдали, что Божья колесница, –
Хоть на алмазной, пусть, цепи, – свободен тот!²

Мне кажется, эта косметическая операция старения совсем не устраняет своеобразной актуальности текста, в чём, однако, надо признать, немалую долю «вины» несет четвертый стих, про «одиночку». Он кажется наиболее независимым от оригинала и целиком пришедшим из русскоязычного XX века, из блатного фольклора («Я сижу в одиночке, Вижу неба кусочек...»), из, как можно было бы предположить, классических блатных стилизаций Высоцкого. Что ж, запишем это на счет субъективности слуха переводчика. В конце концов, этот перевод понадобился нам здесь только как инструмент анализа важного мотива. Так вот, как ни странно, само слово «одиночка» в значении *камеры одиночного заключения* у Высоцкого практически не встречается, если не считать финала в споре «трех великих глупцов», где это редкое слово взято в кавычки: «В „одиночку“ отправлен мудрец. / Хорошо ли ему в „одиночке“?» («Про глупцов», 1977; 1, 534-535). И этот вопрос звучит грустно-иронической перифразой к высказанному выше по тексту расхожему убеждению, что «Мудрецам хорошо в одиночку». Так на лексическом уровне проявляется тот барочный механизм текстопорождения, о котором уже неоднократно приходилось говорить: появление здесь этого слова в значении *камеры*, да и весь неожиданный финальный поворот сюжета, когда вдруг оказывается, что обиженные

¹ Не могу не выразить здесь мою признательность Алеше Прокопьеву, подсказавшему, как лучше скомпоновать этот шестой стих. Спасибо!

² Оригинал стихов с 5-го по 14-й:

Was ist die grosse Welt? ein Blockhauß / da verlangen /
Und Angst und schwere noth mit strängen fesseln drückt.
Wenn uns der freye Todt / auß diesen Ketten rückt /
Denn nimbt die grufft in Hafft / die gantz erblaßten wangen.
Waß ist die Freyheit doch / die nirgend wird gefunden /
Du bist eh' als du bist / und weil du bist gebunden /
Du bindest dich selb=selbst in Furcht und Sorgen eyen.
Doch ! wer mit schnellem geist kan durch die Wolcken rennen /
Und stricke / die verlust und hoffnung / würckt zutrennen ;
Kan / ob ihn Diamant gleich bünde / freye seyn.

непочтительностью мудреца глупцы «состояли при власти», – продиктованы, по видимости, стремлением извлечь из слова второй смысл, заполнить риторическую нишу, и тем самым противопоставить свободное одиночество мудреца (не зря же *бочка* рифмуется с *одиночкой*) одиночеству по принуждению. Употребить, да и зарифмовать одно и то же слово в антонимичных смыслах – одна из самых привлекательных забав в барочных играх словами, сколь бы серьезным ни было содержание.

Впрочем, иногда одиночное заключение, – и неназванное, – наиболее предпочтительно в толковании ситуации, представленной в тексте Высоцкого. Например, в написанной годом позже песне «За меня невеста отрыдает честно...» (1963; 1, 49), где нет упоминания о сокамерниках, а тотальная ограниченность героя, подчеркнутая в многочисленных параллелях («нельзя... нельзя... нельзя...» и т.д. – очередной, стилистический, след действия упомянутого механизма!), противостоит лаконичному перечню дозволенного с его внутренней антитетикой: «Можно только неба кусок, можно только сны». Так в данном случае преобразуется вечная формула сопряженности двух кантовских «вещей», – «звездного неба надо мной» и «нравственного закона во мне», – всегда и непременно открытая человеку и неотъемлемая в любом его состоянии, породившая со времени, когда была сформулирована, бессчетное количество философских и поэтических перевоплощений, но и до формулировки уже присутствующая в образной антитетике, выражающей ситуацию человека в мире, в частности, и в том сонете Грифиуса, о котором мы говорим. В контексте же творчества Высоцкого здесь можно видеть зерно того «груза тяжких дум», который позже «наверх тянул» в стихотворении «Мой Гамлет». Недостижимости «сладкого света», нисходящего из «куска неба»¹, противопоставлена погруженность в себя, в *свои* сны о свободе. Финал стихотворения, представляющий содержательную сферу «снов» («Сны про то, как выйду, <...> как меня обнимут»), уже подводит к мысли о свободе, *заключенной*, прежде всего, в самом человеке, – это и есть его главная экзистенциальная «одиночка».

Попытаемся прикоснуться к тому общечеловеческому, чем, кстати, обусловлена и экспансия барокко в искусство XX века. Ведь и у Грифиуса изначально речь идет о рождении во «плоти и кости» как вхождении (*eingegangen*), то есть, по сути, переходе из тюрьмы-утробы в «новую» тюрьму, в которой каждый естественно, неизбежно и фатально одинок («Ты сам себе – что цепь из страхов и забот» – «*Du bindest dich selbst in Furcht und Sorgen ein*»). Тексты классического барокко, кроме прочего, то и дело приводят к мысли о том, насколько на самом деле глубоки корни у экзистенциализма XX века. «Страх и трепет» С. Кьеркегора не придуманы в

¹ Ср. с другим тюремным ощущением – заключенного в «бараке, холодном как могила»: «Казалось мне – кругом сплошная ночь» («Песня про стукача», 1964).

позапрошлом веке, но составляют существеннейший мотив лирико-философского миропереживания двумя веками ранее – у Грифиуса, Ангелуса Силезиуса и других их современников, в особенности же, у Якоба Бёме (1575-1624) с его глубочайшим изводом страха из муки *самозачинающейся* в судороге «шракка» материи, утрачивающей изначальную Божественную свободу в результате *самопостижения* Божьей воли, которая, в сути своей, не что иное, как *вожделение* Бога, – а до природы Он – *Ничто*, – стать *Нечто*: ни в чем не находя себе отражения (ещё ничего нет!) и, тем самым, бытийного подтверждения, эта воля втягивается/вжимается в себя самоё (*zeucht sich in sich / impresset sich*), производя в себе уплотнение/затемнение, и, доходя до «шракка», с тоской и ужасом наталкивается, уже изнутри возникшей *формы*, на неведомую прежде *ограниченность*. Отчего и возникает *вторая* воля, прямо противоположная первой, – наружу, через границы – к утраченной в материальном бытии свободе.

Это онтологическое противоречие-противоволие, заложенное в первостать (Urstand) природы, проявляется далее в каждом частном существовании природной множественности как индивидуальная воля *самости*, уже не совпадающая с первоначальной Божественной, и в противоволии Ей и подобным себе порождает «Турбу» – бесконечно бушующее в природе смятение. Таков и человек, схваченный (*gefangen*) «Турбой» и усиливающий её своими стремлениями и борьбой за себя, с его частным самосознанием, в котором неистребимая память о *заключенном* в нём Универсуме (термин Бёме, воспринятый романтиками) и изначальной предназначенности к *свободе* терзается под нескончаемой *цепью* желаний и страхов, ибо он знает, что со всем этим стремительно и бесповоротно приближается к своей, всегда неожиданной, смерти. В этом и состоит внутренний экзистенциальный конфликт человеческой жизни, что и осмысливается в сонете эпохи Тридцатилетней войны. Здесь еще нет лирического переживания одиночества отдельным конкретным характером, – это позже станет интересно поэзии, во времена секуляризации и автономизации человека. Пока же господствует всеобщий закон, – частные изводы (индивидуальные судьбы, конкретные сюжетные ситуации и жизненные траектории...) интересны лишь как его проявления. В сонетах Грифиуса запечатлелось многое и многие из его реального жизненного окружения, часто под своими же именами, порой поэтически обыгранными, но всё это, так или иначе, выражает брэнность и скоротечность жизни, горькую неизбежность ее трагической перспективы, ее непрерывную утрату, – *общую логику жизни онтологически понятого человека во времени*: всеобщность и беспредельность, помещенная в ограниченную и смертную частность, как в тюрьму, каковой и является весь мир.

С этим постулатом Высоцкий, как все понимают, неизбежно встречается в «Гамлете» и, скорее всего, – задолго до того, как ему приходится играть роль принца. В этой встрече, значение которой непросто оценить во

всей полноте, стоит обратить внимание на некоторые аспекты. Ситуация Шекспира в истории литературы своеобразна: с одной стороны, он аккумулирует в поэзии опыт гуманизма ренессансного типа, а с другой, – уже вполне переживает его трагическое крушение, обозначает и формулирует многое, чем поэзия барокко будет жить еще добрую сотню лет. Это можно наблюдать даже на небольшом пространстве разговора Гамлета с друзьями, вызванными, чтобы шпионить за ним, где и произносится это «весь мир – тюрьма». Нам интересен в нём, прежде всего, мотив *дружества*, его ценности, желанности, необходимости, – глубоко экзистенциально важный для Высоцкого и во многом обусловивший и определивший характер его творчества.

Этот мотив задает внутреннюю драматургию шекспировской сценки. В конце второго акта Гамлет уже порядком измучен сомнениями, необходимостью таиться, притворяться, противоборствовать окружению, словом, всеми прелестями внутренней тюрьмы, удвоенными внешним *режимом*, – как нужен ему сейчас кто-то, кого можно впустить к себе или к кому – *выйти*! «Кто меня там встретит»? Друзья, естественно, те «ребята», которые «за меня... раздадут долги». Тут-то его противник и вводит в действие свежие силы: Розенкранц и Гильденстерн сменяют Полония, времени на разговор-схватку совсем немного, – они только что встретили актеров, которые появятся на сцене с минуты на минуту. И Б. Пастернак, и М. Лозинский употребили именно это слово – «ребята» (в оригинале: Good lads, яндекс перевел как «хлопцы», то есть сегодня было бы актуально – пацаны! Мужики!) – в приветствии, с которым Гамлет встречает друзей, это может быть и воспринято, и сыграно в диапазоне от искренней радости до непрогницаемого лицемерия в целях самозащиты (друзья-шпионы говорят потом, отчитываясь перед королем, что принял он их как «человек воспитанный»). Но в любом случае, это – напоминание о некогда близких отношениях, и, по сравнению с друзьями, именно в Гамлете чувствуется неподдельное волнение: с какой (*болезненной*!) настойчивостью он заставляет их сознаться (*ради дружбы*! «Если вы меня любите»!) в том, что за ними «посылали», и разочарование разговором нескрываяемо, и плохо скрытая угроза в конце встречи, когда надо *сохранить лицо*: «В понятия радушия входят такт и светские условности. Обменяемся их знаками, чтобы после моей встречи с актерами вы не подумали, что с ними я более любезен» (Б. Пастернак). Теперь, осознав их *роль* в этой *игре*, когда будет нужно, он беспрепятственно пошлет обоих на эшафот вместо себя.

Орудием этого взлома обороны «друзей» служит ряд тематических мотивов, по поводу которых идет внешне непринужденная и вполне безобидная пикировка: Шекспир уже в полной мере владеет драматургической техникой внешнего и внутреннего действия, и под окрашенным легким юмором остроумием *дружеской беседы* едва ли можно не почувствовать напряжения неравного поединка, проходящего с переменным успе-

хом. От фривольности, если не скабрёзности студенческих шуточек про Фортуна, которые Гамлет навязывает им не без намека, друзья устранились целомудренно, если не сказать – ханжески манерно, стараясь держаться в рамках приличия. В ответ же делятся единственной, но весьма странной «новостью» о том, что «мир стал честен», – откровенно провокационной: в самом деле, почему бы *и* ему не поговорить с ними *откровенно*?!. Тогда-то – провокацией за провокацию – и следует вопрос о тюрьме: за что Фортуна шлет их в тюрьму? – «В тюрьму, принц?» – «Дания – тюрьма». – «Тогда весь мир – тюрьма», – Розенкранцу удастся, после мгновенного замешательства Гильденстерна, смягчить этот выпад, отправив Гамлета в область философских обобщений (она-то и будет обстоятельно *лирически обследована* поэтами барокко!), но тот, согласившись, быстро возвращается: Дания, все равно, – «одна из худших». «Мы этого не думаем», – ответ, если не царедворца, то всякого *верноподданного*, избегающего компрометации разговором на эту тему. Но Гамлет улавливает и другое: всё дело в том, *как* думать. Розенкранц говорит: «We think not so» – «Мы думаем не так» или: «Мы не думаем так» (обращает на себя внимание немецкое построение фразы, без глагола *do*). Он, Гамлет, думает *так*, а они – *не так*. И следующую реплику он говорит уже вовнутрь своего одиночества и причину своего *заклочения* видит в себе. Отвлечемся еще раз от имеющихся переводов в пользу дословности, потому что Гамлет говорит очень просто и в философском смысле предельно точно: «<...> for there is nothing either good or bad but thinking makes it so» – «<...> для себя ничто ни хорошо, ни плохо, но мышление делает это таким». И – совершенно замечательный вывод, в котором «*it*» (*это*) может подразумевать не только Данию, но и мышление: «to me it is a prison» (*для меня это – тюрьма*).

Тут-то и проговаривается та барочная антиномия, с которой в ее чистом медитативном виде мы встречаемся в заключительных стихах сонета Грифиуса, – и до прихода смерти, единственно свободной в этом мире, человек может быть свободен – духом. Это противопоставление духа – жизни в реплике Розенкранца мы отчетливее всего слышим в переводах А. Кроненберга и М. Лозинского, которые переводят «*tis too narrow for your mind*» как «она [Дания] слишком тесна для вашего духа». Но у Розенкранца это замечание отнюдь не комплементарно и, по меньшей мере, двусмысленно, как почти всё в этом диалоге: «*mind*» так широко в значении, что лишь благодаря обобщенно-абстрагирующей логике высказывания сближается с позднеренессансным антропологическим контекстом эпохи, чем, пожалуй, оправдан выбор переводчиков, разделенных столетием. А в реплике Розенкранца смысл восходит к этому обобщению от «*ambition*», что А. Кроненберг облагораживает (сближая с «духом») как «любовь к славе», а М. Лозинский переводит как «честолюбие», с чем соглашается и Б. Пастернак, считая затем необходимым, в свою очередь, разжало-вать «дух» до «требований» («Вашим требованиям тесно в ней»). Впро-

чем, можно заметить, что переводческая стратегия последнего как раз старательно избегает именно той барочно-риторической шаблонности, в которой обнажается связь Шекспира с наступающей эпохой и которая по своему должна быть близка и постромантическому А. Кроненбергу, и вышедшему из серебряного века М. Лозинскому. О чем же всё-таки говорит Розенкранц? Поскольку в их разговоре превалирует, так или иначе, политический дискурс, а в подтексте еще и семейный, очевидно, он говорит о гамлетовском *завышенном притязании*, которому нет удовлетворения в Дании. Это очень хорошо почувствовал Высоцкий:

Но в их глазах – за трон я глотку рвал
И убивал соперника по трону.
(2, 68)

На самом же деле он «наплевал на датскую корону», он возражает Розенкранцу, что мог бы «замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем (king – королем) бесконечного пространства». «Ореховая скорлупа», по сути, та же «бочка» мудреца, выходящего из-под власти внешнего мира, – образ предельно ограниченного пространства в «долине тьмы» (Грифиус), которое не может препятствовать духу «над облаками мчаться» и, тем самым, выйти из-под власти «Турбы» – в терминологии Бёме, – презрев волю *самости*, схваченную (gefangen) множеством уз и привязанностей – «цепью сердечных мук и тысячью лишений, присущих телу» (Б. Пастернак). Пока человек бьется в тисках «Турбы», его одиночество обращено в мир и тюремно по сути:

Сколько их бьется,
Людей одиноких,
В душных колодцах
Улиц глубоких!
(2, 99)

В самоотвержении, в отказе от притязания в мире, в *духовном* вознесении над ним, *бранным*, – выход в пространство Божьей воли, к свободе ее приятия и следования ей, какой бы она ни была. Но это всегда – готовность уйти из мира (в чём «нет беды», – «Упрямо я стремлюсь ко дну...»), и встать на этот путь («со смертью перейти на ты») человек может лишь сознательно и одиноко.

С этим поэтическим кодом мы снова попадаем в то своеобразное семантическое гнездо барочной поэтики, отдельные мотивы и изводы которого уже рассматривались выше и еще будут предметом рассмотрения: мотив недеяния («Но был один, который не стрелял»), ряд особенностей антропологии («Во мне два Я» и «...дострелил меня, / Убив того, который не стрелял»), танатологии («Мы лучше верной смертью оживем» – как решение гамлетовского вопроса) и *Imitatio Christi* («Но я приду по ваши души»). В XVII веке всё это входило в привычный поэтико-философский арсенал средств, составлявших общий абрис картины мира и человека, которая до-

рисовывалась событиями Тридцатилетней войны и прорисовывалась приватными подробностями. Новые войны и иные реалии социально-исторического быта разнообразят и расширяют представление и осмысление самостояния человека в лирике Высоцкого, но отнюдь не исчерпывают его, – сквозь актуальные социально-психологические коллизии всегда просвечивает «второе дно» (на котором поэт настаивал) человеческой «тойжесамости» («А я – тот же самый», – 1, 196-197), онтологический родовой человек – сквозь исторически-видового человека. Это концептуально отрефлексированное («Я этот закон на себе испытал», – 1, 196) знание неизменности человеческой природы и относительности к ней любого исторического состояния человека проступает во многих стихотворениях, а прямо высказывается в *шуточной* песенке «О вкусах не спорят» (1966; 1, 196-197), написанной для практически, кажется, забытого сегодня кинофильма «Последний жулик». При этом речь как будто идет о *театральном* лицедействе:

Оденусь как рыцарь я после турнира –
Знакомые вряд ли узнают меня, –
И крикну, как Ричард я в драме Шекспира:
«Коня мне! Полцарства даю за коня!»
Но вот усмехнется и скажет сквозь смех
Ценитель упрямый:
«Да это же просто другой человек!»
А я – тот же самый.

И всё же, – в духе звучавшего рефреном через весь XX век призыва «Люди! Будьте бдительны!», –

Будьте же бдительны:
Все относительно, –
Все-все, все!

(1, 197)

И несмотря на шуточную, веселую интонацию песенки это «все» надо понимать буквально и всерьез как *всё*, которое, как мы помним, «все не так», ведь даже физическая реальность под взглядом Эйнштейна выявила в XX веке свою относительность, с чего и начинается песенка (1, 196).

И если мы теперь под углом зрения этой «бдительности» посмотрим на «Балладу о детстве», в которой с предельной возможной очевидностью прочитываем конкретные исторические реалии отдельного (авторского!) военного и послевоенного детства и в которой (так неожиданно!) встречаемся с «цитатой» из Грифиуса, – мы и здесь обнаружим тот же метафизический подтекст. Он проглядывает в первом же стихе, на который я обращал внимание как на пример действия барочного механизма текстопорождения на фонетическом уровне и *смысловую* интенцию которого мы обычно пропускаем мимо сознания, воспринимая его лишь риторически – как

сильный (смачный!) зачин, – «Час зачатия я помню неточно». Уже здесь мы наталкиваемся на странность, которая должна была бы озадачить, ведь на обыденном уровне сознания – это бессмыслица: никто не помнит и не может помнить этого «часа», а он *как-то*, хотя и «неточно», – помнит (*как? чем?*). Однако фигура речи подтверждена в своем значении вторым стихом – об *однбокости* памяти, способной помнить только то, что по *эту* сторону от момента, когда «святители» «плюнули да дунули». Но именно эта *однбокость* как раз и указывает на наличие в мире и «*той* стороны земли», неясной памяти о которой и *ощущения* которой оказывается достаточно, чтобы образовался специфический, с чертами *духовной* альтернативы угол зрения на картины, сохраненные памятью. Оттуда, из *той* точки зрения, где, по Грифиусу, «быстрый дух над облаками мчится», разгоняется энергия мысли, окрыляющей и воплощающей память в слова:

Ходу, думушки резвые, ходу!
Слова, строченьки милые, слова!

(1, 475)

Это обращение выполняет здесь роль традиционной поэтической молитвы зачина, начинающейся в европейской литературе с Гомеровского «Гнев, богиня, воспой...». Оно проговаривается после первого взгляда «в те времена укромные», явно враждебные появлению на свет лирического героя и его «честной компании»: они рождаются *вопреки* тюремным порядкам «времён», «теперь – почти былинных», с их «сроками огромными» и «этапами длинными», когда «их брали в ночь зачатия» и т. п.: «*А вот живет же* братия – / *Моя честна компания!*»; «*Но* родился, и жил я, и выжил...». Не случайно мысль после этого обращения к «думушкам» и «строченькам» возвращается к началу («В первый раз получил я свободу»): дальше воспоминание о времени фокусируется на «доме на Первой Мещанской», который и был *миром детства* поэта, а тем самым предстает как репрезентация мира в целом. Собственно, он и есть пример той «новой тюрьмы»¹, куда попадает новорожденный, едва увидев свет, что следует из представления пренатального бытия как *первого* срока заключения: никакого другого, *второго*, в жизни автора и его лирического героя не было.

В этом конкретном отдельно взятом доме «на Первой Мещанской», где живут внешне (!) свободные люди, не «безвинно севшие», как дети Гисы Моисеевны, – нескрываемы тюремные черты. Солнце, бьющее «в три луча» «сквозь дыры крыш», напоминает «неба кусок», разрешенный тому, за кого «ребята раздадут долги»; «стены-стеночки», за которыми идет невидимая скрываемая жизнь; «подвалы и полуподвалы», но прежде всего, конечно, сквозной образ «Баллады» – «система коридорная», единая с

¹ О негативной в целом маркировке *образа дома* в поэтической системе Высоцкого см.: Скобелев А.В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. С. 106-119.

«тюремным коридором», ведущим к «стенке». Бытовые реалии истории, нанизанные на стержень этой «системы», не все могут прочитываться как «тюремные», но зато богато и красочно явлена жизненная «Турба» – «толковища», от ножей с наборными рукоятками до кофточек «с драконами да змеями» и миллионов «тёти Маруси» с ее злой и некрасивой смертью.

Исподволь пробивается мотив возможных выходов из этой «системы коридорной». Наверное, самый надежный, хотя и самый трудный, выбирает «отец Витькин с Генкой» – рыть метро. Потому что

Коридоры кончаются стенкой,
А тоннели – выводят на свет!
(1, 477)

Этот, ставший крылатым, афоризм вновь напоминает о пути через тьму к свету, о котором говорит Ангелус Силезиус, а с другой стороны, вызывает ассоциацию с традиционным романтическим сюжетом побега из тюрьмы с помощью подкопа. «Но у отцов – свои умы», а дети «уже самостоятельно» выбирают способы побега. Романтика войны («Ребятишкам хотелось под танки»; 1, 478), которой с лихвой хлебнули старшие, младшим уже недоступна, – остается скучная и нудная «ремеслуха», но именно здесь можно «из напильников делать ножи» с наборными рукоятками из цветного плексигласа¹. Так от детских игр в «фантики»² и «пристенки»³, матеря в толковище, это поколение «романтиков» уходило «из подворотен ворами». И когда в финале «Баллады» взгляд вновь поднимается к общей картине («Было время...»), общий итог состоит в том, что во времени было всякое, но «из тех коридоров» детям бывших солдат «казалось сподручнее – вниз». «Сподручнее» оказывается своеобразным аналогом «крыльев плоти», которые «вниз влекли, в могилу».

¹ Кстати, такие ножи изготавливались и использовались не только как оружие, а и в качестве кухонной утвари в рабочей среде, и в этом виделся своеобразный шик.

² Мы играли в эту игру так. Игроки *ставили* поровну собранные в собственную коллекцию этикетки от спичечных коробок в общую стопку на асфальте, затем по очереди камушком били сверху по стопке. Перевернувшиеся от удара «фантики» забирали.

³ Логика игры – приблизительно та же, но вместо «фантиков» – сплюснутые жестяные крышки от пивных бутылок – «бабки». Первый игрок бросает свою «бабку» об стену, второй повторяет это за ним, стараясь попасть отскакивающей от стены крышкой в крышку соперника. Если это удастся или расстояние между упавшими крышками покрывается одной пядью, – крышка забирается. Здесь уже можно играть и на деньги – монеты вместо «бабок».

III

ПОЭТИЧЕСКАЯ АНТРОПО-, ИСТОРИО- И ТЕОСОФИЯ

1

ВЫСОЦКИЙ И ДОСТОЕВСКИЙ

В целом очень литературная, интертекстуально глубоко вписанная в контекст отечественной и, по меньшей мере, общеевропейской художественной традиции, – что со времени пионерского исследования Хайнриха Пфандля многократно и плодотворно подтверждено многочисленными трудами ученых, – поэзия Высоцкого, разумеется, дает достаточно оснований сопоставлять происходящие в ней процессы и явления не только с текстами немецкой и русской лирики барокко. В этом разделе читателю предлагается рассмотреть связи и соответствия в творчестве нашего барда с такими литературными явлениями, которые традиционной наукой прямо и очевидно не связываются с комплексом барокко и уж, конечно, к нему не сводятся, но несут в себе тот потенциал двумерности и двумирности человека, который ставит их в отношения когерентности с традицией барокко и позволяет говорить об их роли в ее трансляции в послебарочный литературный процесс. Нас это будет интересовать в контексте обозначенной в заголовке раздела проблематики. В отличие от немецкой лирики XVII века речь пойдет теперь, главным образом, о таких явлениях, знакомство Высоцкого с которыми не вызывает сомнения. И первым в ряду таких явлений как раз и должно быть названо наследие Ф. М. Достоевского, неоднократно на протяжении XX века становившееся объектом таких сопоставительных исследований¹.

¹ См., например: *Лапшин И.* Достоевский и Паскаль // Научные труды русского народного университета в Праге. 1928. Т.1; *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. С. 198-203; *Чичерин А.В.* Достоевский и барокко // *Чичерин А.В.* Ритм образа.

Лирика Высоцкого не богата *прямыми* переключками с творческим наследием Достоевского. Её связь с его образным миром, скорее, внутренняя, органичная, но оттого особенно глубокая и экзистенциально значимая. Более того, эта связь порой видится в каком-то мистическом ореоле, – это ощущение возникло у нас уже в процессе работы над «Миром и словом», когда «естественно» всплывший из «Пушкинской речи» эпиграф к первой главе (*«И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем»*) обернулся в заключение книги едва ли не историсофскими размышлениями о совпадении времени смерти поэта со столетием этой речи Достоевского и о её мотивах, кажется, через образ Пушкина подразумевающих и Высоцкого.

Это ощущение усиливается и своеобразным *достоевским обрамлением* актерской судьбы поэта. Его первой работой на подмостках стала роль Порфирия Петровича в спектакле «Преступление и наказание», выросшем из постановки сцены последнего визита следователя к Раскольникову, которая была подготовлена для экзамена за третий курс (1959) в школе-студии МХАТ. Спектакль шёл потом некоторое время в Московском доме учителя. А последней им была сыграна роль Свидригайлова в инсценировке того же романа в театре на Таганке. При этом, разумеется, огромного смысла исполнено то обстоятельство, что центральным событием этой судьбы стала роль Гамлета – образа, чрезвычайно важного для национально-культурной рефлексии, так напряженно и мучительно протекающей в русской литературе через и вокруг Достоевского.

В 60-е годы реминисценциям из его романного мира в поэзии Высоцкого присущи комизм и пародийная сниженность, порой ёрническое передразнивание классика. За этой специфической интонацией, тем не менее, угадываются, – воспринятые, в том числе, и через Достоевского, – и сознание серьезности проблем национального бытия, и чувство их фатальной неразрешимости. Поэзия Высоцкого с самого начала в актуальных исторических и бытовых обстоятельствах многообразно – как авторское лирическое переживание и многообразно – в форме ролевой лирики воспроизводит самосознание личности, без остатка погруженной в «бесовский хаос» повседневности и несущей его в себе, но и не лишенной ощущения идеальной перспективы и предназначенности высшему, что воплощается и в теме двойничества¹ и позволяет говорить о «подпольном человеке» Высоцкого². Не говоря о ролевых героях, едва ли не всякое высказывание по-

– М., 1980. С. 181-192; *Борисова В.В., Шаулов С.М.* Достоевский и барокко: Типологический аспект проблемы мира и человека // Концепции человека в русской литературе. – Воронеж, 1982. С. 77-88; *Шаулов С.М.* Барокко // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. – Челябинск, 1997. С.73.

¹ См.: *Хаззагеров Г.Г.* Две черты поэтики Владимира Высоцкого. С. 83-96.

² См.: *Иванова Л.В.* Высоцкий. Прямо сквозь тьму... // В_ Высоцкий_ Прямо сквозь тьму___ (Людмила Иванова) – литературоведение – Проза_ру – национальный сервер современной прозы.htm.

эта «о себе», даже из-под маски или – сквозь нее, таит противоречие или прямо говорит о двойственности. Формы осознания и поэтического воплощения исторических и психических проблем общенациональной и отдельной человеческой жизни, как и общий тон поэзии Высоцкого, заметно меняются (особенно явно в последнее десятилетие жизни) от настроения, в котором он «врун, болтун и хохотун», до трагедийно-катарсического и поистине гамлетовского сознания, что «выбора по счастью не дано».

Как лирическое переживание, так и изображение этой внутренней диалогичности сознания и его нерасторжимой слитности с общим ходом вещей, где «всё не так», часто соотнесено в поэзии Высоцкого не с одним каким-нибудь интертекстуальным адресом, а с национальной поэтической традицией, означаемой вариативно и множественно. Так, стихотворение «Слева бесы, справа бесы...» (1979) ритмически воспроизводит пушкинских «Бесов» и читается как метатекстуальный комментарий к классическому образцу. В этом ответе «поэту поэтов», одновременно с полемическим откликом поэме Твардовского «За далью – даль!», представлена поистине «бесовская» дурная бесконечность, в которую ведет «нас» материализовавшаяся и социализировавшаяся нечисть, предсказанная Достоевским в «Бесах»:

Слева бесы, справа бесы,
Нет! По новой мне налей!
Эти – с нар, а те – из кресел:
Не поймешь, какие злей.

И куда, в какие дали,
На какой еще маршрут
Нас с тобою эти вразли
По этапу поведут!

(2, 161)

Полемический момент этого диалога с традицией проистекает из исторического опыта, в течение XX века осуществившего многое из того, о чем с тревогой предупреждали и от чего предостерегали классики. Метафизическое зло получило исторически определенный облик и плоть. «Подполье» человеческого существования опредметилось как «подполье» советского человека в «Песне автозавистника» (1971): «...я к старой тактике пришел: / Ушел в подполье...». Герой этого стихотворения, «подпольный» борец с частной собственностью, который «гиб и мерз в семнадцатом году», меняется, становясь владельцем «Жигулей», и переключает свою ненависть на собственников «москвичей».

Непосредственно Достоевский и «Записки из подполья» (наряду с Гоголем, чьи «Записки сумасшедшего» отозвались в повести Высоцкого «Жизнь без сна») упоминаются им в «Песне о сумасшедшем доме» (1965–1966), в которой трагикомическая картина жизни лечебного учреждения, позже вырастающая в творчестве Высоцкого в эмблематический образ со-

ветской действительности, представляется превосходящей самую смелую фантазию классиков.

Куда там Достоевскому
с «Записками» известными, –
Увидел бы, покойничек, как бьют об двери лбы!
И рассказать бы Гоголю
про нашу жизнь убогую, –
Ей-богу, этот Гоголь бы нам не поверил бы.
(1, 118)

Как снижено-пародийная параллель к эпизоду из «Братьев Карамазовых» читается написанная в то же время песня «Про чёрта» (1965–1966). Общение с инфернальным гостем складывается в ней в соответствии с ограниченным интеллектуальным горизонтом алкоголика-одиночки, который теряет грань между явью и сном и себя самого способен принять за бесовское наваждение:

Я уснул, к вокзалам черт мой съездил сам...
Просыпаюсь – снова черт, – боюсь:
Или он по новой мне пригрезился,
Или это я ему кажусь.
(1, 120)

Это релятивистское отождествление себя с чертом – дальний отзвук мучительной борьбы Ивана Карамазова за восстановление целостного сознания в диалоге с чертом, который ему лишь *кажется*, но не дает решительно никаких оснований признать себя несуществующим. Герой Высоцкого не борется и, кажется, не страдает, а с радостью принимает чёрта, который, кривляясь и паясничая, словно кривое зеркало, копирует примитивные, но по-человечески понятные стереотипы общения и поведения ролевого героя, – потому что «лучше – с чертом, чем с самим собой».

«С самим собой» герою Высоцкого, в том числе и лирическому, – трудно: он «экзотичен, мягко говоря», порой неуловим в своем истинном существовании, и слова про «непрочный сплав», в который его «спаяли дни» и который, «едва застыв», «начал расползаться», могли быть сказаны и не только от имени Гамлета. Но и в «Моем Гамлете», кажется, предельно обнажающем экзистенциально-психологический уровень непрерывно ведущегося в лирическом самосознании внутреннего диалога, можно заметить те же топосы из наследия Достоевского, к которым поэт по началу прибегает в трагикомическом разбирательстве «с собой». Этот ингредиент авторефлексивного «сплава» возможно и не так отчетливо сформулирован интертекстуально, но культурно-генетически глубоко укоренен в национально-психологической житейской стихии как «мир чувств русского человека, где есть и „цыганщина“, и „достоевщина“, и аввакумовская исто-вость»¹. Оттого и Гамлет получался «свой».

¹ Хазагеров Г.Г. Указ. соч.. С. 103.

Уже название стихотворения «Мой Гамлет» (2, 64-66) противопоставляет его Гамлету Шекспира. Причем речь в нем идет не только и не столько о трактовке вечного образа как такового или об индивидуальном его понимании актером Высоцким, – скорее о «своем» Гамлете поэта Высоцкого, своеобразной внутренней фигуре самосознания, чья история напоминает, но и существенно противоречит, если не прямо шекспировскому прототипу, то, по крайней мере, традиционному, столетиями бытовавшему его восприятию. Прежде всего тому, согласно которому гамлетизм – это слабохарактерность, нерешительность, разъедающая рефлексия, сомнения, обрекающие героя на мучительное и долгое бездействие. Гамлет актера Высоцкого и сыгран в полемике с этой традицией. «Мой» Гамлет поэта Высоцкого уже в первой строфе своего монолога подчеркивает (настойчивой звукописью) греховное, низовое в самом своем происхождении:

Я был зачат *как нужно*, во грехе –
В поту и в нервах первой брачной ночи.
(2, 64)

Звуки передают почти физическое ощущение прорыва, преодоления преграды, «пота и нервов первой брачной ночи». Мы не раз уже по другим поводам и под разными углами зрения рассматривали эту особенность поэтической речи Высоцкого, сейчас для нас важно, что так изъясняется «его Гамлет», – здесь его исток, нутряное единство с жизнью, понятой в ее изначальной, биологической даже сущности. Мотив естественной низости, смачности жизни, ее телесности, плотскости и плотности проходит через все стихотворение («спал на кожах, мясо ел с ножа», «отмывался от <...> свинства», «крылья *плоти* вниз *влекли*, в могилу», – 2, 64-65) и завершается убийством из мести, «уравнивающим» Гамлета со «всеми». Противоборствующий этому мотиву в стихотворении мотив духовного восхождения опредмечивается понятием книги («Но отказался я <...>», «Я позабыл <...>», «Я видел <...>», «Я прозревал <...>», «Не нравился мне век, и люди в нем // Не нравились, – и я зарылся в книги». – 2, 65). Этот мотив и в целом более понятен как из собственной ренессансной проблематики трагедии Шекспира и ее образной топики («бедняга Йорик!..»), так и в связи с академической традицией ее интерпретации. А вот витальная контроверза к нему нуждается в прояснении. У Шекспира она характеризует скорее образ Клавдия, спешащего к ложу кровосмешения, едва похоронив собственноручно убитого брата. У Высоцкого витальность не только становится значимой характеристикой фигуры поэтического самосознания, но и существенно меняет природу переживаемой трагедии: его Гамлет сознает, что он родился, прожил, а главное, и умирает – «как все», «как они», особенно «в их глазах». Он ничего не доказал, даже себе! Потому что

<...> гениальный всплеск похож на бред,
В рождение смерть проглядывает косо.

А мы все ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса.
(2, 66)

Какого же «нужного вопроса» «мы» «не находим»? Какой «каверзный», то есть всегда, до вопроса, готовый «ответ» мешает «нам» задаться этим «нужным вопросом»? Сыгранный Высоцким Гамлет, насколько можно было судить по текущей критике, многими был воспринят так, будто вопрос, «быть или не быть», решен для него заведомо и однозначно: быть! Только быть! Решение в пользу бытия, то есть жизни, воспринималось как безусловная и неоспоримая ценность. А уж если «быть», значит – бороться! А борьба нам понятнее всего – классовая! Так легче было «уравнять» *этого* Гамлета со «всеми», с их советским, комсомольским, партийным менталитетом: «Гамлет Высоцкого не безвольный мечтатель, раздвоенный между велениями совести и долга (?! – С. Ш.), <...> а человек нашей эпохи и <...> нашего советского времени, <...> открыто вступающий в бой за гуманистические идеалы, попираемые <...> современной капиталистической цивилизацией»¹. Но и без такой жуткой аберрации, – разве не «гуманнее» выбор в пользу жизни?

Только вот Гамлет у Шекспира спрашивал иначе и про другое. Его сознание захвачено зловещей игрой смыслов-оборотней: «быть», т.е. остаться в живых, означает отказаться от бытия в *своем качестве* (т.е. «я» мог бы быть/жить, но не как «я», что равно моему небытию), но и сохранение самоидентичности ведет к тому же итогу... Так «быть» и «не быть» оказываются синонимами, из которых каждый нагружен сразу двумя взаимоисключающими смыслами, «выбора» действительно «не дано». Потому-то и жизнь, и смерть – одинаково – «зло», одно «знакомое», другое «незнакомое». Эта незнакомость («что будет там?») и делает вопрос неразрешимым. Потому он и сводится к проблеме самостояния личности в мире или – смысла, который она сама способна придать факту своей экзистенции. Гамлет Высоцкого идет к пониманию амбивалентного смысла своей трагедии через изживание-обуздание внутреннего витального напора.

Как фигура культуры Высоцкий *весь* кажется исполненным этого витализма, излучает жизненную силу, в каждом поступке являет жадность к жизни. Кроме того, фигура эта отмечена известной склонностью к опрощению. Для массы людей он был «своим», и «жил» (с нажимом!), как и пел, – им, за них и от их имени: «Я до *рвоты* [та же «нервно-потная» звукопись!], ребята, за вас хлопочу!» (1, 551). И характер этого житья, конечно, тоже просился обозначиться, как-то «офигуриться» и интертекстуально сориентироваться в культурно-историческом пространстве.

Вся эта эмоциональность до экзальтации, энергия чувства, бьющего через грани приличия и за пределы возможного, демонстрация силы в без-

¹ Юткевич С. Гамлет с Таганской площади // Шекспировские чтения. 1978. / Под ред. А.Аникста. – М.: «Наука», 1981. С. 84-85.

надежности¹, поза угрозы в момент отчаяния, вообще, – крик как отклик миру и знак внутренне избыточного переживания жизни – всё выстраивается в некую модель не только поведения, но – чувствования мира и себя в нем. И эта-то модель, которая в абстрактно-типологической перспективе действительно вполне соотносима с экспрессионизмом², воспринимается большинством слушателей как очень близкая, «своя», «родная», конечно, национальная. Она включает и глубоко интимное чувство земли («Ведь Земля – это наша душа»³, – 1, 266; в том числе и фольклорно стилизованное), любовь к «клеяким листочкам»⁴, и – хтонический размах застольных и ресторанных сцен, способных воистину «доистребить» в их участниках «все хорошее». Не случайно это стихотворение («Смотрины». – 1, 438-440) дало повод литературоведу указать на сходство в построении сцены у Высоцкого с массовыми сценами в романах Достоевского⁵.

Однако постановка проблемы «Высоцкий и Достоевский» оправдана не только такими структурно-композиционными параллелями, которые еще наверняка найдутся. Проблема глубже и в теоретическом отношении – шире. В свете названной выше абстрактно-типологической перспективы такое сопоставление добавляет к экспрессионизму (да и собственно к Шекспиру⁶) еще один, на этот раз – национальный, – *канал семантического переноса*⁷ в современность идейно-образного комплекса барокко⁸. И весь обозначенный нами выше комплекс миропереживания, взятый во всей контрастности его эмоциональных проявлений, живо и въяве воспроизводит атмосферу *карамазовского безудержа*. Именно карамазовское начало, как представляется, становилось, – вопрос: в какой степени осознанным? – ориентиром авторефлексии.

Обратимся (в который раз!) к написанному тремя годами ранее (1969) стихотворению «И вкусы и запросы мои – странны...» (1, 263-264):

¹ См. об этом: Хазагеров Г.Г. Указ. соч., с. 102-104.

² См.: Моклиця М.В. Высоцкий — экспрессионист. С. 43-52.

³ Заметим попутно, что большая буква в этом стихотворении отнюдь не делает слово «Земля» названием планеты, скорее это знак преклонения перед Землей как порождающим, материнским началом (Мать сыра земля), которое неуничтожимо и которое есть объект веры («Кто поверил, что Землю сожгли?!» – 1, 266).

⁴ См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 14. – Л.: «Наука», 1976. С. 210.

⁵ Королькова Г.Л. Поэтические традиции Н. Некрасова в творчестве В.Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. С. 317.

⁶ См.: Аникст А.А. Шекспир и художественные направления его времени. С. 61, 65.

⁷ О семантическом переносе как универсальном механизме развития ментально-смысловой сферы см.: Мегентесов С.А. Семантический перенос в когнитивно-функциональной парадигме. – Краснодар, 1993.

⁸ См. об этом указ. выше: Борисова В.В., Шаулов С.М. Достоевский и барокко: Типологический аспект проблемы мира и человека; Шаулов С.М. Барокко // Достоевский: эстетика и поэтика.

прозвучавшее как «невинная шутка»¹, оно, однако, оказалось одним из таких произведений, в которых, как в капле росы, высветилось многое из многообразия окружающего его кон- и интертекстуального мира поэзии Высоцкого. Недаром в нем обнаруживаются следы кропотливой и глубокой работы над текстом. Оно уже давало нам повод прямого сопоставления с Ангелусом Солезиусом. На этот раз нам интересно, что в нем предвосхищается «гамлетовская» оппозиция самопроизвольной витальности и книги (как символа культуры).

Уже в первой строфе – несколько неожиданно для шуточного стихотворения – обнаруживается скрытая реминисценция, обращенная к образу Дмитрия Карамазова, который в ключевом для идейного смысла романа разговоре² с братом Алексеем обнаруживает знакомство «без словаря», хоть и не с самой одой Шиллера, – в знании языка герой Достоевского уступает герою Высоцкого, – но все же с названием «An die Freude» («К радости»)³.

Эта ассоциация могла бы показаться случайной, но в «экзотической» способности «одновременно грызть стаканы – // И Шиллера читать без словаря» (1, 263) герой Высоцкого напрямую персонифицирует двойственность, обозначенную такой же оппозицией в обвинительной речи прокурора Ипполита Кирилловича, увидевшего в характере подсудимого Карамазова *общенациональную* черту: «<...> мы любители просвещения и Шиллера и в то же время мы бушуем по трактирам <...>»⁴. И у Высоцкого «грызня стаканов» – эмблематическое выражение пьяного куража и буйства.

Попробуем оценить степень преднамеренности этой реминисценции. В первой редакции стихотворения «столовая» («Я так люблю в столовых грызть стаканы»⁵) выглядит современным топографическим аналогом «трактира», но и явно зауживает границы «буйства». Убрав ее, автор придал «поеданию стаканов/бокалов» более обобщенный и потому более глубокий смысл. Точно такое же расширение и углубление смысла происходит в описании смены «лица» с первого на второе. В первичном «И вдруг во мне проявится печально / *Разгульный нрав московского купца*»⁶ крайне интересна сама попытка типизировать образ, используя усвоенную в школе парадигму типов из русской реалистической классики. Здесь уже неда-

¹ Так оно и воспринималось в течение десятилетий. См.: Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs.

² В том самом разговоре, где он сетует на «широту» человека и говорит, что он бы «сузил». – Достоевский Ф.М. Указ. изд., с. 100.

³ «An die Freude! Но я по-немецки не знаю, знаю только, что an die Freude». – Там же. С. 98.

⁴ Достоевский Ф.М. Указ. изд., т. 15, с. 128.

⁵ Высоцкий В.С. Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 2: Стихи и песни 1968-1972 гг. – Тула: «Тулица», 1994. С. 440.

⁶ Там же.

леко и до Достоевского. Но этот классик мало озабочен *социальной* детерминированностью характеров, его интересует «широта человека». Таков Митя: «Пусть я проклят, пусть я низок и подл, <...>»¹. Вообще, чрезвычайно примечателен в «Братьях Карамазовых» мотив подлости карамазовской витальности. Именно в этом направлении Высоцкий редактирует это место:

Но часто вырывается на волю
Второе Я в обличье подлеца.
(1, 263)

В пользу предположения о сознательном учете возникшей реминисценции говорит и появление во второй редакции стихотворения сцены суда. От всей его процедуры взято лишь заключительное выступление обвиняемого, и оно уже своим зачином, кажется, перефразирует начало последнего слова Дмитрия Карамазова: «Что мне сказать, *господа присяжные!* Суд мой пришел, слышу десницу божью на себе»². Герой Высоцкого не может обратиться к присяжным – их нет, а вместо «десницы божией» чувствует взгляды всего зала в спину:

... А суд идет, весь зал мне смотрит в спину.
Вы, прокурор, вы гражданин судья,
<...>
(1, 263)

И Карамазов, обращаясь по отдельности к присяжным, прокурору, защитнику, повторяет: «<...> как богу исповедуясь, и вам говорю: „В крови отца моего – нет, не виновен!“», «Не я убил»³. «Поверьте мне: не я разбил витрину», – вторит ему герой Высоцкого (1, 263). И просит снисхождения и обещает исправиться:

<...>
И я прошу вас: строго не судите, –
<...>
Я больше не намерен бить витрины
И лица граждан <...>
Я воссоединю две половины
Моей больной раздвоенной души!
<...>
Очищусь,
<...>
(1, 263-264)

В речи Дмитрия те же мотивы в трагической, естественно, огласовке: «А докторам не верьте, я в полном уме, только душе моей тяжело. Коли пощадите, коль отпустите – помолюсь за вас. Лучшим стану, слово даю,

¹ Достоевский Ф.М. Указ. изд., т. 14. С. 99.

² Достоевский Ф.М. Указ. изд., т. 15. С. 175.

³ Там же.

<...> Но пощадите, не лишите меня бога моего, <...> Тяжело душе моей, господа... пощадите!»¹.

Даже при том, что параллели отчасти объяснимы процедурно и психологически (о чем же и говорить подсудимому напоследок?), трудно избавиться от впечатления пародийного снижения в стихотворении Высоцкого трагического финального аккорда романа Достоевского. Последнему «раздирающему воплю» Мити Карамазова соответствует финальное же иступленное, почти истерическое отдираание от себя «второго Я» носителем речи в стихотворении. У Достоевского: «В это мгновение вдруг поднялся Митя и каким-то раздирающим воплем прокричал, простирая пред собой руки:

– Клянусь богом и Страшным судом его, в крови отца моего не виновен! <...>

Он не договорил и зарыдал на всю залу, в голос, страшно, каким-то не своим, а новым, неожиданным каким-то голосом, который бог знает откуда вдруг у него явился»². И – герой Высоцкого:

Искореню, похороню, зарюю, –
Очищусь, ничего не скрою я!
Мне чуждо это ё мое второе, –
Нет, это не мое второе **Я!**
(1, 264)

Что у Достоевского страшно, у Высоцкого смешно. Вместо рокового ошибочного обвинения в отцеубийстве – разбитая витрина «и лица граждан», которые невозможно отрицать, а можно только объяснять раздвоением личности, что делает неизбежной клоунаду. Но даже и в шутовской борьбе с неуловимым «вторым Я» («может оказаться, // Что я давлю не то второе Я», – 1, 263) бесится и кривляется, если воспользоваться словами отца Паисия, «земляная карамазовская сила», «земляная и неистовая, необделанная», – как добавляет Алеша, – «Даже носится ли дух божий вверху этой силы – и того не знаю»³. Именно углублением этого серьезного подтекста отличается окончательная редакция шуточного стихотворения.

Потому-то и «Шиллер», здесь вполне серьезно играет ту же роль, что и в романе Достоевского! Как читаемый «без словаря», так и забрасываемый «под стол», он уже в ранней редакции стихотворения, так же как для героев Достоевского⁴, обозначает «идеалы», противостоящие хамству, гру-

¹ Там же. С. 175-176.

² Там же. С. 178.

³ Там же, т. 14. С. 201.

⁴ «<...> пусть я иду в то же самое время (ср. с «одновременно» у Высоцкого ! – С.Ш.) вслед за чертом, но я все-таки и твой сын, господи, и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть.
Душу божьего творенья

бости, злобе, жадности (первоначально: «жадно ем бокалы») и тупости (окончательно – «тупо») поедателя стекла. И в судебном процессе над Дмитрием, и в суде над героем Высоцкого пристрастие к «Шиллеру» призвано свидетельствовать в пользу обвиняемых, указывая на светлое, духовное начало в них, несовместное с преступлением, («гений и злодейство»). Как раз проблеме совмещения этих начал и способности русского человека «одновременно» быть тем и другим и посвящена в значительной части речь прокурора в романе (подобно речи героя произведения Высоцкого!).

Она-то, эта речь, и возвращает нас к Гамлету, обозначающему в ней культурно-цивилизационную субстанцию, недоступную «карамазовщине»: «<...> думал ли в ту минуту Карамазов, „что будет там“, и может ли Карамазов по-гамлетовски думать о том, что там будет? Нет, господа присяжные, у тех Гамлеты, а у нас еще пока Карамазовы!»¹. Эта оппозиция, внутри которой оказывается и поэтическое сознание Высоцкого, и впрямь посерьезнее тургеневской (Гамлет – Дон-Кихот). Речь идет о неспособности возвыситься в рефлексии над стихией жизни, над ее неуправляемым напором. «Еще пока» – это уже приговор, даже диагноз, научное заключение, исходящее из признания несовместимости эволюционных фаз, словно Карамазовы Гамлетам – как неандертальцы римским патрициям, если только это единая линия развития. Да вот, в какую сторону оно идет в России, и одна ли и та же это линия или их множество, – авторское понимание выстроенной оппозиции парадоксальнее, чем прокурорское.

А Ипполит Кириллович не допустил возможности такого совмещения и ошибся, обвинив Митю в отцеубийстве и убедив в том присяжных. Гамлет, убивающий отца (!) по низменным мотивам, – нонсенс. Но в романном мире Достоевского развенчивается и Гамлет, убивающий из «высоких» соображений: гамлетический миф в его постромантической фазе воплотился в образе Раскольников². И для Высоцкого Гамлет убивающий, все равно, кого и почему, – тоже фигура спорная, требующая и не находящая оправдания, ибо, убивая, он продолжает жить отприродно, «как все».

Для шекспировского Гамлета, – ренессансного героя, каким мы привыкли его воспринимать, – месть была попыткой вправить вывихнутое время, восстановить рухнувший миропорядок. Он должен был на нее решиться, хотя и без надежды как на успех, так и на жизнь. Достоевский (не обязательный и не программный для советской школы автор) дезавуировал

Радость вечная поит», –

он вновь восторженно декламирует Шиллера. – Там же. С. 99.

¹ Там же, т. 15. С. 144–145. Курсив Достоевского.

² См. об этом: Назиров Р.Г. Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского (сравнительно-исторический подход) // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6 / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко . – М.; Тверь, 2000. С. 53.

героическую сторону этого мифа, показав его историческое вырождение, обусловленное его окончательной секуляризацией¹. Гамлет Высоцкого – «последостоевский» (и на фоне Достоевского), – пронизанный рефлексией, он является себе в сознании некоей собственной недостаточности, неполноты, несовершенства. Он должен был «от мести отказаться» и, «как они», «не сумел» (2, 65).

Говоря об этой трагедии участия, трагедии обреченности действовать в сюжете, который разыгрывают с тобой другие, мы сталкиваемся с важнейшим аспектом характеристики героя Высоцкого и... вновь переходим, по сути, к разговору о типологической специфике поэзии Высоцкого. Таков уж наш предмет, где все взаимопроникнуто и взаимовыражено, он и диктует нам сейчас очередной аргумент в пользу причастности поэтического мышления Высоцкого к барокко. Напомню: первым на почти уникальный в поэзии XX века мотив недеяния у него и на выраженную этим мотивом этику обратил внимание Ю.В. Шатин². В постановке вопроса об этическом оправдании деяния как такового Высоцкий парадоксальным образом возвращает Гамлету всю шекспировскую глубину трагедии, которая и превратила этот образ на века в фигуру высокую, притягательную и одновременно мерцательно зыбкую и спорную. Уже младшие современники и последователи Шекспира – драматурги барокко в наиболее концептуальных образцах направления (напр., «Жизнь есть сон» Кальдерона или «Умиравший Папиниан» Грифиуса) строго разделили право и деяние: первое обречено страдать и бездействовать, второе есть прерогатива и инструмент активного зла³. Тем самым публике были представлены поэтические воплощения ситуации человека, означенной в современной им мистической философии (Якоб Бёме). Под духовно-практическим углом зрения всякое деяние есть ответ *внешнего* человека на вызов *Турбы* – вечного и непрерывного движения во внешнем – распавшемся и от Бога отпавшем – мире и, тем самым – подчинение ей и усиление её. В *недеянии* же человек прекращает быть *субъектом* собственной (единичной, то есть – «частичной») воли и, тем самым, – *агентом* Турбы, её *действующим* лицом. Отказываясь от действия и оставаясь *объектом* внешнего мира, а в драме – мучеником и жертвой действующего зла, – он прекращает жить по законам этого мира, как Иисус на кресте, *вверяет* свою душу воле Бога, выходит из событийно-исторической плоскости и становится человеком вообще, *собственно* человеком. Именно эта цель подчас и требует от него истинного самоотречения и героизма⁴.

¹ См. там же.

² Шатин Ю.В. «Тот, который не стрелял»: Поэтика одного стихотворения. С. 25-26.

³ См. об этом, напр., в: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. B. 5: 1600-1700. – Berlin: Volk und Wissen, 1963. S. 305.

⁴ В исторической перспективе идея недеяния как способа устраниваться из обыденного хода вещей в мире остается «скрытым резервуаром истории, который обеспечивает в

Пока Гамлет бездействует и страдает, он единственный среди всех безусловный носитель добра и истины, которому все окружение настолько враждебно противопоставлено, что ему, единственному, необходима маска сумасшедшего: барочный герой на грани гибели, и, чтобы погибнуть, ему в определенных обстоятельствах достаточно произнести слово (к чему его, собственно, постоянно провоцируют, и именно декламация выпадает на долю протагониста в барочной трагедии в отличие от его действующих антагонистов¹) или даже промолчать. В деянии же, вызывающем цепную реакцию смертей и убийств, он не выглядит столь безупречным, да и противники (партнеры в игре!) принимают его теперь уже вполне за «своего». Пограничный характер, – как в культурно-историческом, так и в психологическом смысле, – делает Гамлета фигурой «на все времена». Но сама мотивировка поступка, – обязательность мести, – не будем забывать, остается здесь вполне средневековой.

В мире же Достоевского неизбежность поступка во многом определена истовым проживанием как владеющей героем идеи (гамлетовская функция), так и самой жизни. Поступок здесь зачастую совершается прежде помышления, по наитию, в силу карамазовской витальности, как проявление всеобщей, неуправляемой, необузданной жизненной силы. Даже когда поступок предстает результатом долго вынашиваемой и обдумываемой «идеи», она все же захватывает героя изнутри, подчиняет его себе, подобно Турбе, превращает его в инструмент своего осуществления через поступок. Она – сродни безудержной карамазовской страстности, у них общий источник. И для Гамлета Высоцкого месть – знак карамазовской массовидности жизни, жажды жизни, не требующей ни объяснения, ни оправдания, «исступленной и неприличной, может быть, жажды жизни», даже если эта жизнь – «беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос». Так говорит о ней Иван Карамазов и замечает: «Эту жажду жизни

конечном счете победу добра над злом» (*Шатин Ю.В.* Указ. соч. С. 26). У романтиков она проступает в эстетически преобразованном виде в ценностном противопоставлении одухотворенного бездействия (например, странничества) деятельному филистерскому практицизму. В экспрессионизме она в особенности оказывается близка ценностно-эстетическим основаниям драмы в ее стремлении воплотить на сцене образ человека вообще, в очищенном от социальной функциональности виде. Мотива недеяния в поэзии XVII века мне приходилось касаться и по поводу драматургического опыта вышедшего из экспрессионизма И.Р. Бехера (см.: *Шаулов С.М.* Национальные и классические традиции в трагедии И.Р. Бехера «Зимняя битва» // *Образ. Время. Стил*. (Проблемы поэтики). – Павлодар, 1996. С. 183-201), и в этом случае неизбежно затрагивалась проблема гамлетизма. В чрезвычайно симптоматичном самом по себе опыте создания образа «немецкого Гамлета», единственным и принципиальным действием, ведущим героя трагедии к гибели, становится молчание.

¹ Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. B. 5. S. 305.

иные чахоточные сопляки-моралисты называют часто подлою, *особенно поэты*¹.

Жизнь как подлость – это не просто подспудное ощущение в поэзии Высоцкого, а устойчивый мотив. Именно как поэт задается он вновь и вновь вопросом, стоит ли жить, если это стоит измены себе. Так – в «Песне Солодова», написанной вскоре (1973) после «Моего Гамлета» и еще насквозь пронизанной его настроением: «Но стоит ли и жизнь такой цены?!» (2, 263). Здесь же нас вновь встречает мотив «уравнения», а «всем» из «Моего Гамлета» соответствует «болотная слизь». Предельно обнажена и шекспировская синонимия антиномий, и скрытая в ней этика отказа от «бытья» любой ценой:

И рано нас равнять с болотной слизью –
Мы гнезд себе на гнили не сошьем!
Мы не умрем мучительною жизнью –
Мы *лучше* верной смертью оживем!
(2, 263)

Красноречивая эмфатика отношения к жизни мотивирована в этом случае сюжетно-исторически. Но нечто подобное прорывается и в написанном позже «Моего Гамлета»² условно-умозрительном «Часов, минут, секунд – нули...», особенно богатом переключками с мотивами Достоевского³: «<...> *жил, подлец*, не умирал» (2, 151).

В этом стихотворении парадоксально оборачивается идея Ивана Карамазова о невозможности нравственности без веры в бессмертие души: к разгулу страстей и бесчинствам ведет отмена смерти в земной жизни («Твори что хочешь – смерти нет!» – 2, 150). Смерть оказывается гарантом человеческого в человеке. Она же «от любви» – высшее проявление жизни и – чисто по-высоцки! – выход из установленных рамок (через запрет умирать!), поступок «на взлете», «на верхней ноте» (2, 152). Земное же бессмертие – сродни неверию в бессмертие души, когда тоже «все дозволено». Примечательна и в этом стихотворении автоцитация из «Моего Гамлета», а возможно, и аллюзия на восприятие некоторыми критиками Гамлета из спектакля, – там, где возникает фигура этакого, по слову Ивана Карамазова, «сопляка-моралиста», а может быть, судя по следующим строчкам, и поэта, из тех, однако, кто стал орудовать пером как штыком:

И тот, кто никогда не знал
Ни драк, ни ссор, ни споров, –

¹ Достоевский Ф.М. Указ. изд., т. 14. С. 209.

² По датировке А.Е.Крылова, «до 1978» (2, 152); по С. Жильцову, «конец 1974» (*Высоцкий В. С. Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 3: Песни и стихи. 1973-1975. – Тула: «Тулица», 1997. С. 218).*

³ Об ассоциациях с теорией Ивана Карамазова и об аллюзии на «Записки из подполья» в этом стихотворении см.: *Чернышева Е.Г. Судьба и текст Высоцкого: мифологизм и мифопоэтика // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. С. 98-99.*

Тот поднимать *свой голос* стал,
Как колья от заборов.

(2, 151)

Ассоциация с незавершенной поэмой Маяковского («Во весь голос») выглядит далековатой, но идея орудийной действенности «голоса» (то есть *слова*), пусть и опущенная до уровня штакетника – традиционно-народного инструмента разрешения социальных противоречий, – во-первых, оживляет советский клишированный фразеологизм (поднять / высить голос «за» или «против» чего-либо), а во-вторых, попадает далее в контекст пластического сюжета И.Д. Шадра (знаменитый «Булыжник – оружие пролетариата»), чем и завершается создание смыслового поля, которое читатель, учившийся в советской школе, ни с чем не спутает: в разряд бесчинств, обеспеченных бессмертием, попадает и по-большевистски ангажированное утилитарно-агрессивное обращение со словом. Тем более, что противопоставляется ему, – опять-таки знакомое по школе, – «заблуждение» Л. Н. Толстого, проповедовавшего христианское «непротивление злу *насилием*». Автоцитата не оставляет выбора для трактовки авторской позиции:

Он торопливо вынимал
Из мокрых мостовых булыжник, –
А прежде он был тихий *книжник*
И зло с *насилием* презирал.

(2, 151)

Конечно, автор помнил, что не так давно через фигуру Гамлета относил ту же характеристику к себе: «Я Гамлет, я *насилие* презирал» (2, 66). Гамлет поэта Высоцкого – «книжник» и исповедующийся поэт («Я только малость объясню в стихе», – 2, 64), чья личность и сама себе предстает как некое градуированное качество, в абсолютном пределе которого («Я *тленья* не приемлю», – 2, 66) – идеальная цель творческого усилия – «цель творчества – самоотдача»¹, и цель эта так высока, что можно не только отказать «от дележа // Наград, добычи, славы, привилегий» (2, 65), но и «наплевать на датскую корону» (2, 66). Истинному Гамлету на самом деле не нужно все то, за что «глотку рвут» окружающие его люди. Но этот, «*мой*», – он в чем-то еще и Карамазов, а карамазовское – это еще и умение «отлично обделявать свои имущественные делишки»². А это умение в усугубившемся стократ за сто лет после Достоевского «бесовском хаосе» русской жизни превратилось в «мохнатое злобное жлобство». Осознать *это* в себе и сохранить, тем не менее, любовь к этой жизни и сознание своей неотделимости от нее, – вот, по логике Ивана Карамазова, высшая подлость в глазах поэта. С какой болью самообнажения прорывается в поздних стихах

¹ Пастернак Б. Собр. соч. в 5 тт. Т.2. – М.: «Худ. лит.», 1989. С. 74.

² Достоевский Ф. М. Указ. изд., с. 7.

Высоцкого сознание подлой неистребимости гонимого и искореняемого внутреннего «жлоба»:

Я в глотку, в вены яд себе вгоняю –
Пусть жрет, пусть сдохнет, – я перехитрил!
(2, 168)

Круг замкнулся. Изгнание «второго Я» подошло к пределу, на котором гамлетовская досада от сознания, что жил и умер он, «как все», выросла во внутреннюю трагедию признания, что не только «существующая общественная система» таила под масками социального театра жлобское «всеобщее лицо», но и, что гораздо важнее, фатально важно, – свое, «первое» Я. В этом «театре» Гамлету не дано героической, возвышенной смерти. В национально-культурологической перспективе всё выглядит гораздо серьезнее: борьба с собой отчетливо приобретает характер суицидного синдрома. Впору говорить о роли Свидригайлова (в обоих смыслах) в последний год жизни и творчества Высоцкого¹. С какой настойчивостью «гамлетовской мыслью» наделяются самые «широкие» герои Достоевского, зачерпнувшие жизни из самой бездны ее! С какой фатальной точностью выпадают роли поэту Высоцкому! Эта роль словно венчает многолетнюю внутреннюю коллизию. Происходит окончательное прободение артистического (шутовского!), и сквозь роль поэт смотрит в это самое «там» и соглашается «не быть», хотя выбор, по-прежнему, не за ним.

То, что было смешно, десять лет спустя становится страшно, страшнее, чем у Достоевского. Таков итог своеобразного *межродового* «семантического переноса»: витальный и характерологический комплекс, гениально угаданный и *изображенный* в эпосе, попутно *инсценированный*, оказался *выражен* в лирике. Но в последнем случае он явился как самовыражение реально *живого* сознания, которое на катастрофическом пределе сопрягает полярные точки национально-психологической парадигмы и, зная «непрочность» такого «сплава», не хочет или уже не может отказаться от своей миссии. Это было сознание нашего современника, говорившее под конец, кажется, тем самым «страшным, новым, неожиданным» голосом Дмитрия Карамазова, уносящего с собой на каторгу знание некой, одному ему пока внятной, метафизической вины.

¹ И многое существенное, созвучное нашим сегодняшним размышлениям, в частности, и о «гамлетовской мысли» в этой роли, мысли о том, «что будет там», – уже сказано в давней проникновенной статье: *Кречетова Р.* Свидригайлов // Высоцкий на Таганке: Сб. / Сост. С. Никулин. М., 1988. С. 73-77.

ЧЕЛОВЕК ВО ВРЕМЕНИ БЫТОВОМ, ИСТОРИЧЕСКОМ И САКРАЛЬНОМ

Мы уже достаточно долго *читаем* Высоцкого, чтобы понять, что в его текстах всё не совсем *так* (просто и понятно), как воспринималось на слух: устное исполнение не оставляет реципиенту времени заметить скрытые пружины смысла, которые работают с его сознанием. Когда же текст перед глазами, они становятся доступны герменевтическому анализу. Вот и в этом случае, в комическом «Случае на таможне» (1975; 1, 484-487), перед нами стихотворение, от начала до конца построенное как *игра* с рецептивными ожиданиями, которые сам же текст формирует, обманывает, перенастраивает и ведет. Оказываясь объектом и участником такой игры, исследователь, как всякий читатель, вынужден корректировать как целеположение, так и угол зрения, под которым рассматривается произведение.

Изначально я намеревался проанализировать структуру художественного времени в отдельно взятом стихотворении. Однако герменевтическая ограниченность такой постановки цели обнаруживается сразу, как только мы наталкиваемся на *концептуальные* схождения рассматриваемых топосов и мотивов с предшествующими и последующими произведениями поэта. Эти переключки во внутритворческом контексте микшируют комическую интенцию стихотворения и выводят нас на вопросы антропологии и временной структуры мира в его лирическом сознании, открывая тем самым, далее, важнейшую, как мне представляется, перспективу *христоцентричности* поэзии Высоцкого, а под углом зрения эволюции его поэтической системы – её *христоремительности*: эволюция видится как процесс освоения (присвоения!) христианского культурного кода. Что является существенным дополнением рассмотренных нами выше структурно-семиотических параллелей в его художественном мышлении с духовно-эстетическим опытом поэзии барокко. Ибо не в последнюю очередь именно этот присущий барокко спиритуализм делал его в глазах советского марксистского литературоведения *реакционным* направлением со всеми вытекающими из этого следствиями. На этом фоне случайным, возможно, покажется разве только выбор в качестве отправного пункта одного из комических произведений, в подоснове которого всё, на самом деле, оказывается не совсем или совсем не смешным. О чём и пойдет речь.

Начнём с того, что первые строки песни, называя место («Над Шереметьево») и точную дату («в ноябре третьего»), придают тексту эпическое направление, то есть обещают слушателю/читателю рассказ о некотором происшествии, случившемся в этот день, очевидно, в аэропорту или, так или иначе, в связи с авиаперевозками (мы ведь не думаем в этот мо-

мент о боярско-графской династии Шереметьевых). Для абсолютного большинства слушателей Шереметьево – аэропорт. И дата самая заурядная, даром что точная, мало ли когда бывает нужно лететь. Похоже на правду. Упоминание о «метеоусловиях» поощряет это ожидание, опирающееся еще и на *очень* возможное знакомство слушателя с внутритворческим контекстом: сейчас *опять* что-нибудь про «надежный Аэрофлот» или про то, как «не пускают»... А какие «метеоусловия»? Что значит «не те»? Как выясняется несколькими стихами ниже, самолеты все же летают, почему же «не те»? Не то чтобы нам так важно было знать конкретно, что *там* – туман, гроза, оледенение? – нам интересно другое: что же там случилось, автору как будто тоже, – «Я стою...». Переход в настоящее время превращает *рассказ* в *разговор*, то есть вводит в текст драматический модус, превращая стихотворение в *полудиалог* с читателем, – мы вовлекаемся в это происшествие.

Но... тут-то и пора приостановиться, чтобы провести простенький эксперимент – заменить эти «метеоусловия не те» какими-нибудь словами с более определенным смыслом: что получится?

Над Шере-
метьево
В ноябре
третьего –
Метеоусловия не те, –
Я стою встревоженный,
Бледный, но ухоженный,
На досмотр таможенный в хвосте.
(1, 484)

Читатель вполне может попробовать самостоятельно произвести подмену, – технически это по силам любому человеку с чувством ритма и среднестатистическим слухом. «Туман», «гроза», «пурга» – любое из этих и подобных слов легко легло бы в строку, а рифма уж нашлась бы. Но результат был бы один: сложилась бы коллизия про «задержку рейса» по «метеоусловиям», длинную очередь и про то, как трудно выстоять это время человеку, который «спиртного лишку загрузил», что можно понять двояко, – для тех, кто *туда* летал и знает правила, речь идет о лишних бутылках в багаже, который *имонают*, а для абсолютного большинства *туда* не летавших, «загрузил» может означать и «принял на грудь», и многие пассажиры внутренних рейсов знают, как трудно бывает донести себя в приемлемом виде до посадки мимо бдительных стражей.

Другими словами, такая конкретизация сразу вводила бы реципиента в *социально определенную и ограниченную своей конкретной социальностью* ситуацию рассказчика. А стихотворение, как ни странно, не об этом, а о *чем-то*, к чему метеоусловия вообще не имеют отношения, авиаперевозки – косвенное и служебное, а с рассказчиком происходит нечто совсем другое, да и не совсем здесь и сейчас. И как раз в подтексте этого монтаж-

ного стыка – «не те, – / Я стою» – намечается смысловой сдвиг, если не введение в собственно тему стихотворения. Непритязательное словосочетание «не те», в котором указательное местоимение по законам «эстетики неопределенности» (спасибо Скобелеву!¹) ни на что не указывает и к тому же словно невзначай выныривает, становясь ударным, из фонетической игры внешней и внутренней рифмы (-метьево – третьего – метео- – не те), на самом деле сразу помещает происходящее в силовое поле противоречия между *сущим* и *должным*. Мы говорим «не то», «не те (напр., – люди делали)» и, вообще, «не то это всё», не имея ввиду *указать* на тех или других, на то или это, а – объявляя то, о чем говорим, полностью негодным, не соответствующим тому, что и каким *должно* быть. У Высоцкого это весьма частая и нагруженная смыслом конструкция: «И там не тот товарищ правит бал», «Не то это вовсе, не тот и не та!», наконец, «Петарды, конфетти... Но всё не так», «Нет, ребята, всё не так! / Всё не так, ребята...». Вот в такие «не те» условия и попадает «Я стою» – автопрезентация субъекта речи. «Встревоженный», «бледный, но ухоженный», – он правильно ведет себя, что важно в его ситуации, ведь он «спиртного лишку загрузил», стоит «в хвосте», не «нарывается». А читателю (или слушателю) уже подан сигнал, что произойти здесь должно что-то *не то* (что он, читатель/слушатель, подумал). И, главное, – с ним, рассказчиком.

А он переключает ваше восприятие ярким, смешным и, что важно, насыщенным людьми и предметами эпизодом:

А впереди шмонали уругвайца,
Который контрабанду провозил.
Крест на груди в густой шерсти, –
Толпа как хором ахнет:
«За ноги надо потрясти, –
Глядишь – чего и звякнет!»
И точно: ниже живота –
Смешно, да не до смеха –
Висели два литых креста
Пятнадцатого века.

(1, 484)

Но предметно-событийный план в текстах Высоцкого, как нам уже приходилось показывать, часто служит отвлекающей маскировкой или эмблематической репрезентацией более глубокого смысла, связанного с культурным кодом, как правило, далеко отстоящим от сегодняшних интересов и идеологических предпочтений общества, а часто – и героя стихотворения. Так и в этом случае, идет таможенный досмотр, время события достаточно определенно прочитывается – оно, по-видимому, клонится к половине пятого, когда вылетает самолет в Буэнос-Айрес. Точно указаны

¹ См. его: Владимир Высоцкий, эстетика неопределенности // Скобелев А.В., Шаулов С.М. Наш Высоцкий: Работы разных лет. – Уфа: ARC, 2012. С. 246-261.

дата и место происхождения, дан перечень персонажей-участников таможенного досмотра и предметов, запрещенных к перевозке и изъятых. Но стоит лишь стряхнуть с восприятия привычный гипноз ритмов, поз, мимики и реплик очереди, ожидающей «шмона», и не в последнюю очередь, «в хвосте» этой очереди – рассказчика, – и задаться вопросом, – а что, собственно, действительно случилось и с кем? – как вдруг вы обнаруживаете, что сам по себе событийный план «случая» удивительно беден: у уругвайца отобрали кресты «пятнадцатого века», и отпустили в Аргентину без них, не взирая на его возмущение «беззаконием». Причем толпу зрителей этого события, похоже, больше поразили места, в которых обнаружена контрабанда, и «густая шерсть» на груди пассажира.

А дальше в этом событийном плане воцаряется гротеск: предметное восприятие статуи, извлеченной из зуба, ломает наши представления о большом и малом, а «триптих», спрятанный «в фиге вместо косточки», уже и вовсе выводит в область абстракций, потому что эта «фига» найдена «в кармане» и в своем беспредметном фразеологическом смысле еще дважды появляется в стихотворении. Это уже не предметный план, а его карикатурная деформация в экспрессионистской манере (напр., Георга Гросса), самозабвенно и безудержно играющая с гипертрофированными образами обывательского сознания, с его досужими домыслами и нелепицами, неоднократно осмеянными в других стихотворениях поэта, например, в «Песенке о слухах», где «траншею рыли» и «откопали две коньячные струи». Чего стоит одно только кресло дантиста в пункте таможенного досмотра, которое непременно дорисовывается воображением, а какие еще «доктора» там практикуют? Гротескное смещение пропорций, эмблематично-пластическое опредмечивание абстракций, допущение действующих лиц, не предусмотренных реально действующим «регламентом» предполагаемого происшествия, всё это свидетельствует о том, что нарративная интенция уступила место лирико-философской, которая стремится оформиться в заведомо условной образности.

Итак, единственный эпизод, который выглядит как действительно правдоподобный, смешной и потому достойный рассказа, – этот эпизод с уругвайцем в первой строфе¹, которая заканчивается указанием на временной пласт, представленный «литыми крестами *пятнадцатого века*», висящими «ниже живота». Здесь это пока независимое соседство сиюмоментного и исторического времени, их негаданная встреча. Но в следующей строфе эта встреча времен приобретает историческую логику: то, что происходит «в ноябре третьего» «в половине пятого» оказывается результатом процесса, длящегося «год от года» и корнями уходящего в «старину». Эти

¹ Под «строфой» мы подразумеваем здесь «строфу Высоцкого» – ритмическую структуру, состоящую из разнородных строф и повторяющуюся в песне несколько раз, в данном случае это двадцатистрочник, повторённый шестикратно за исключением финального отрезка последней строфы с добавленным в него стихом.

знаки времени не только объясняют происходящее, но и дают событию исторический фон, на котором оно начинает проявляться как «не то». Вот эти знаки двух темпоральных уровней на пространстве нескольких соседствующих стихов:

В половине пятого
Не пустили в Буэнос-Айрес.
Мы всё-таки мудреем *год от года* –
Распятъя нам самим *теперь* нужны, –
Они – богатство нашего народа,
Хотя и – *пережиток старины*.
А раньше <...>
Искусство *древнее* от нас,
Бывало, и – сплывало.
(1, 484-485)

В интерпретации события рассказчиком легко различима двусмысленность, так же как двойится и троится, начиная с этого места, голос Высоцкого-исполнителя: от ёрничества, через иронию – к грустной серьезности. Свидетельство обретаемой «год от года» мудрости носитель речи, – и здесь он также носитель общепрофанного обывательского взгляда на обсуждаемый предмет в атеистическом обществе, – видит в осознании, наконец, *нужды* в «распятъях» и тотчас пытается ответить на резонный, хотя и не заданный вопрос об их ценности: «Они – богатство нашего народа». Как можно понять к концу строфы, речь идет о *художественной* ценности: к распятъям здесь уже прибавились «лики, жития», оклады, и всё это – «*искусство древнее*»... Эта клишированная дефиниция сакрально ценных предметов лежит в русле эвфуистических изысков советской идеологической казуистики, для которой все это, прежде всего, «ценный капитал» в прямом смысле.

Попытка развить этот «эстетический» аргумент в третьей строфе рассказом о «мраморной статуе», добытой из высверленного зуба «мистера» с помощью лопаты, – а эта «статуя» (4-я строфа) – единственный *внекультовый* артефакт среди перечисленного до и после него конфиската или, видимо, произведение *языческого* искусства (если речь о *древности*), сравнимого, однако, с советским («только без весла»¹), – как раз и приводит к беспощадному гротеску и взрыву менипейного абсурда в реакции «заморского барыги» на тот же вопрос: «Зачем вам складень, пассажир?», –

«Мир-дружба! Прекратить огонь!» –
Попёр он как на кассу.

¹ «Девушка с веслом», как могут вспомнить старшие, была непременным атрибутом парка культуры и отдыха советского периода. Весло, очевидно, должно было оправдывать ее наготу, тщательно, впрочем, скрытую сплошным купальником.

Козе – баян, попу – гармонь,
Икона – папуасу!

(1, 485)

Почему бы и нет, если это *только* «искусство древнее»?! В массы его! И... почему же оно тогда «пережиток»? И что ж его тогда беречь: «пережиткам» не место в советской действительности! Очевидно, что «пережитком» это «искусство» является в какой-то другой – *внеэстетической* – парадигме, которая и начинает пробиваться на поверхность и вынуждает временные смыслы гримасничать и искривляться.

Вневременная семиотическая сущность сакральных знаков, которая, собственно, и есть «пережиток старины», искоренявшийся «раньше», а «теперь», – материализованный в «распятиях», «ликах», «житиях», «триптихах», – осознанный как «ценный капитал», – присутствует по всему тексту стихотворения то как подоснова иронии и гротеска, то проговариваясь прямо и грустно.

Из пыльных ящиков косясь
Безропотно, устало, –
Искусство древнее от нас,
Бывало, и — сплывало.

(1, 485)

Во внутритворческом контексте «пыльное» местоположение древнего «искусства» в этом пассаже соотносится с «паутиной в углу», из-под которой открывается «лик» поднявшемуся «на чердак» и уходящему *из времени* лирическому герою стихотворения «Я из дела ушел», написанного двумя годами ранее. И там – «образа» во множественном числе, выведенные из обращения временем, как ненужный хлам, но *время героя заканчивается*, и пора спешить *обратиться* и получить последнее напутствие от «лика» перед скачкой «*в ту сторону*»¹:

Паутину в углу с образов я ногтями сдираю,
Тороплюсь – потому что *за домом* седлают коней.

Открылся лик – я встал к нему лицом,
И Он поведал мне светло и грустно: ...

(1, 433)

Своё лицо носителя речи и в рассматриваемом нами стихотворении освобождается от ёрнической маски, – и это заметно в перемене интонации исполнителя, – когда в тексте проявляется, по-видимому, собственно авторское отношение к «ликам», иное, чем у таможенников, – отношение со-вести, сакральной коммуникации, откровения.

Впервые этот интонационный перебой можно заметить в финале второй строфы как проявление сочувствия безропотно усталости древнего «искусства» от неразумия наследников и правообладателей. Здесь «ли-

¹ Ср.: «И залп мне выдал пропуск / В ту сторону земли» («Тот, который не стрелял», 1, 424).

ки, жития» впервые в тексте – живые и реагирующие на то, что с ними творят, и носитель речи *понимает* их усталый взгляд. И в том же месте композиции следующей четной строфы, после иронично-безличного «Как хорошо, что *бдительнее стало*, – / Таможня ищет ценный капитал» – высказывается это понимание. Предельно прямое выражение *семиотической* ценности «крестиков» и «иконок» в этих стихах еще не лишено оттенка своеобразного грубоватого простодушия, свойственного *маске* носителя речи:

Таскают – кто иконостас,
Кто крестик, кто иконку, –
И веру в Господа от нас
Увозят потихоньку.

(1,486)

Но, без малейшего намека на иронию, в словах о пророках проговаривается собственно лирический автор – тот, кто стоял на чердаке *лицом к лику* за мгновение до последней скачки, а еще раньше (1970), отвечая «бреду» о своем отъезде, заверил *тех*¹ и *не тех*: :

Не волнуйтесь – я не уехал,
И не надейтесь – я не уеду!
(1, 290)

Филигранно, как по лекалу брехтовского «очуждения», автор отслаивается от героя и приоткрывает лицо, словно выглядывая из-под маски: распознают ли, или опять «мое нормальное лицо» примут за маску?

И на поездки в далеко –
Навек, бесповоротно –
Угодники идут легко,
Пророки – неохотно.
(1, 486)

Пожалуй, единственное место в стихотворении, где со всей возможной резкостью и прямоотой прозвучала актуальная *политическая* аллюзия на время, когда одни боролись за возможность «бесповоротно» уехать из страны, а других из нее «выдворяли» насильственно. Неожиданное в контексте профанных переживаний маски переосмысление православного понятия угодника² (здесь это угодники – совсем не Богу) бросает свет на утвердившуюся в стране практику *противоестественного отбора*, а с тем – и на ее возможные перспективы. «Нормальное лицо» Высоцкого – лицо пророка так же, как это чувствовал Пушкин, – не как унаследованный традиционный поэтический мотив, как понимали и понимают это большин-

¹ Ср.: «Расташили меня, но я счастлив, что львиную долю / Получили лишь *те*, кому я б ее отдал и так» (1, 433).

² Лицо, возведенное церковью в ранг святых за совершенные им при жизни особо угодные Богу дела или образ жизни. – Большой энциклопедический словарь (<http://www.vedu.ru/bigencdic/64802/>).

ство выпускников и учеников советской и постсоветской школы, скучавших и скучающих на уроках литературы, а – как миссию, ответственность перед людьми, страной и Богом. Между этим, счастливым и пугающим, внутренним самоощущением («внутренним человеком» – в терминологии барочно-герметической антропологии) и богатейшим разнообразием «внешнего человека», пленника времени и обстоятельств, обывателя и героя, движется, протестически трансформируясь и играя, лирическое **Я** поэта Высоцкого.

Полагать, что *веру* можно увезти, увезя «крестик», конечно, верх наивности. Отсюда – прямой *логический* ход мысли нашего героя к арабам, которые за нашу поддержку в «шестидневной войне» платят коварством и «неспроста <...> возят *нашего* Христа / На встречу с Магометом». Но в этой наивной форме происходит *распредмечивание* христианского символа, и уже не материальная и не художественная ценность древнего «искусства» предстает его сознанию объектом контрабанды, а собственное значение креста, будь это даже «синий крестик», выколотый «возле щиколот». Естественный после мысли о пророках взгляд на себя, стоящего среди льющих «реки потные» пассажиров, опасующихся таможенных изъятий, конечно, выявляет отличие: он – «слабый для таможни интерес», если бы не эта наколка, которую, впрочем, можно попытаться выдать за изображение Красного Креста, что так же безнадежно, как выдавать синее за красное...

Сознание мечется, схваченное моментом времени («пока», «еще», «сейчас»), в поисках выхода. Но в подоснове этого остановившегося мгновения, когда остается только сжать фигу в кармане, «на всякий случай – чтобы пронесло», – *вневременная равнозначность* «литых крестов» и «синего крестика» «возле щиколот». Как предмет контрабанды осознается собственная доктринальная сущность символа, неподвластная времени, но делающая носителя татуировки невольным контрабандистом. Потому что на нее-то, эту сущность, не изменившуюся за тысячелетия, и «идет охота» бдительной атеистической таможни – за теми, на ком крест. Словно ничего не изменилось со времен раннего христианства, гонимого и мученического, всё осталось так же, а мы и не заметили вовремя зловещего прямого смысла в стихе «Распятъя нам самим теперь нужны!» Империя другая, отношение к христианам – то же. Но главное: «лики» – живые, и «все святы» присутствуют: сакральное время неподвижно и реально длится.

...Я пока
здесь ещё,
Здесь моё
детище,
Всё мое – и дело, и родня!
Лики – как товарищи –
Смотрят понимающе
С почерневших досок на меня.

Сейчас, как в вытрезвителе ханыгу,
Разденут – стыд и срам – при всех святых, –
Найдут в мозгу туман, в кармане фигу,
Крест на ноге – и кликнут понятым!

(1, 486-487)

Доски – чернеют: это работа времени, лики на них – это неотступное и неотвратимое присутствие вневременной истины, – они-то знают, что за нее положено претерпеть, оттого так «понимающе» смотрят. Человек остался тот же, внешний и внутренний, – «такого не обшаришь», потому что он лишь во внешнем своем воплощении здесь и сейчас доступен и подвластен стражникам, мытарям, «понятым», «ответственным по группе», которым он тоже – «товарищ», но совсем в ином смысле: там – *понимание*, то есть *вбирание, избрание* (из мира), восстановление целостности образа человеческого («Человек бесконечно превосходит человека», – Паскаль), здесь – «кроме водки – ничего, – / Проверенный товарищ!». Много их на него одного, внешнего человека, потому поведение его жалко, хотя уж никак не более, чем троекратное отречение Святого Петра, оплаканное самим основателем церкви. Так что оно и простительно, при всей его абсурдности и пьяном малодушии шереметьевского пассажира, какое тут сравнение, ведь «он апостол, а я – остопоп» (1, 576):

Я крест сцарапывал, кляня
Судьбу, себя – всё вкупе, –

(1, 487)

Внутритворческий контекст помогает высветить смысловые повороты этой интеллектуально-лирической игры ролей и настроений, прикрытой неплотным, неоднородным и причудливо скроенным предметно-событийным планом комического повествования. А заодно этот контекст позволяет увидеть степень, постоянство и внутреннюю эволюцию обращенности сознания автора к сакральному христианскому коду. Границы ряда, в который выстраиваются произведения, переключки с которыми отмечены выше, могут быть расширены в обе стороны, от ёрнической «Песни про плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие»¹ (1967) до предсмертного осознания творчества как служения и оправдания «перед Всевышним». И в этих границах этот ряд может быть прослежен более подробно и тщательно. В этой работе такая цель не ставилась, но очевидно, что под этим углом зрения нам открывается *процесс* обретения и усвоения поэзией Высоцкого свойства *христоцентричности*

¹ Заглавие, как следует из комментария А.Е. Крылова, скомпилировано из нескольких авторских вариантов, среди которых обращает на себя внимание «Антиклерикальная» (1, 601): явная оглядка на традицию, подчеркнуто выделявшуюся (с целью атеистического воспитания) в практике советского школьного и вузовского изучения русской и зарубежной литературы.

как одной из главнейших структурообразующих особенностей истории русской национальной литературы.

Этим свойством и обусловлено **видение** всякого сиюминутного мгновения или происшествия в человеческой жизни, с одной стороны, в движении актуального исторического времени, а с другой стороны, – как знака сакрального вневременного общечеловеческого смысла, заложенного в основание мироздания. И в этой связи, пожалуй, самое интересное в прочитанном нами стихотворении – это указание практически точного времени распятия Христа, которое просвечивает из-под расписания реисов:

Но Христа распятого
В половине пятого
Не пустили в Буэнос-Айрес.
(1, 484)

Стоит только поставить запятые в нужных местах... Случайность это или нет, и трудно сказать, было ли так в 70-е годы (оставим эту работу комментаторам!), но сегодня по зимнему времени, которое в Израиле начинается в конце октября, разница с московским временем составляет два часа¹, а в Евангелии от Марка названо это время: «Был час третий, и распяли Его» (15:25). Вневременная же мистериальная сущность этого события делает его всегда-актуальным и наличным для всей оставшейся истории.

3

«УПРЯМО Я СТРЕМЛЮСЬ КО ДНУ...»: КОДЫ КУЛЬТУРЫ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Начиная с определенной точки, возврат уже невозможен. Этой точки надо достичь. <...>

Первый признак начала познания – желание умереть.

Франц Кафка.

Размышления об истинном пути.

3.1. Странный диптих: введение в контекст

Стихотворение Высоцкого «Упрямо я стремлюсь ко дну...» (1977; 2, 114-116) необычно во многих отношениях, прежде всего, – остротой и радикальностью постановки *предельных* вопросов человеческой эволюции и

¹ См.: <http://www.aborigen.travel/israel/time.php>.

истории, к которым лирическое сознание погружается в ходе своеобразного поэтического эксперимента и отвечая на которые переживает своеобразное *второе рождение*. На этом пути захватывается такой широкий контекст культурно-исторических ментальных структур, архетипических кодовых образований и поэтических формул, что всё это потребовало и, насколько возможно, более подробного комментария в предлагаемой вниманию читателя на этот раз необычной главе, в ходе которой, в частности, приходится вновь обратиться и к методологическим проблемам.

Необычно уже положение этого стихотворения в творческом наследии поэта. Сюжетно-тематически оно соотнесено с «Маршем аквалангистов», написанным по просьбе клуба «Сарган», г. Москва¹, в 1968 году, и образует с ним своеобразный диптих, что отвечало общеизвестной склонности автора к циклической разработке отдельных лирических сюжетов, к «загруженности риторических позиций» и «исчерпыванию мыслительного поля» (Г.Г. Хазагеров). В типичной для него манере, вернувшись к теме спустя почти десятилетие, поэт выстроил риторически предсказуемую оппозицию, в которой событие, пережитое оставшимися на суше товарищами погибшего аквалангиста («мы»), предстает в обратной проекции – в медитативном переживании *добровольно* уходящего «ко дну» их (возможно) товарища. Он не «застрял в пещере кораллов», как предположили разыскивающие его друзья, а, «пройдя коралловые рифы», «намеренно тонет», то есть, в обыденном понимании, совершает самоубийство. Событие, ставшее основой двух лирических сюжетов, предстало, таким образом, как *два события*: для «нас» первого стихотворения и для «меня» – второго, или: событие *на поверхности* и событие *в глубине*.

Однако бинокулярность *видения* события не ведет к целостному единству текстов, как в других случаях, и диптих оказывается *мнимым* в виду разнообразного несходства частей. Не случайно эти тексты и публикуются по отдельности и не связываются в комментарии. Во-первых, второе стихотворение подавляет «Марш» несравненно *большим* объемом текста (84 стиха). Во-вторых, в жанрово-родовом отношении, не предназначенное для песенной презентации, в ряду образцов столь обычной для поэта ролевой и преимущественно *песенной* лирики оно отчетливо позиционировано как *сугубо литературное* – произведение *философской лирики*, и как таковое лишено нарративной истории, ситуативной конкретности и речевой маски говорящего. В стихотворении нет ничего, что связывало бы носителя речи с определенным социальным окружением («Друзья мои, бегите с суши!») – обращено не обязательно к друзьям-аквалангистам – «нам» из «Марша»), а его поступку придавало бы характер конкретного жизненного факта. Весь строй картин, мыслей, чувств в этом тексте предстает как свой, авторский, и в качестве единственной *художественной условности*

¹ См. комментарий А.Е. Крылова (1, 602).

для себя избирается безвозвратное погружение. Носителя речи трудно назвать и *лирическим героем* в предложенных обстоятельствах, потому что *обстоятельства* ему предложены условно-интеллектуальные, «сказочно-мифо-сновиденческие», говоря его словами. Похожее можно встретить, например, в фантастических эпизодах «Симплициссимуса», или, скажем, в философских повестях XVIII века.

Иначе говоря, в-третьих, на предметно-содержательном уровне событие для «меня» и «в глубине» не имеет ничего общего с событием, переживаемым на «поверхности» «нами», которые не упомянуты в стихотворении, – его созвучие с «Маршем» на уровне топики вообще исчерпывается поминанием аквалангов и кораллов. События эти, можно сказать, трансцендентны друг другу, так же как тексты, им посвященные: за первым стоит, пусть и воображенное, *событие жизни*, второе же, – по сути, *событие слова – мыслительный эксперимент*, – представляет *иную реальность* – реальность мысли. Философия же, выраженная в нем, такова, что едва ли широкая советская публика с её вполне сформировавшимися к концу 70-х годов ожиданиями, связанными с песенным творчеством поэта, была бы готова выслушать такую *песнь* (!): так длинно он изъясняется, так резко ломает общепринятые ментальные и эмоциональные стереотипы и настолько глубоко черпает из «чуждых нам систем» мысли. И герои «Марша», если бы в момент события мог состояться их диалог с *идеологическим героем* погружения, едва ли смогли бы что-то по существу противопоставить тому философскому пафосу, который, собственно, и делает стихотворение самодостаточным.

Оно предстает как реализация двух жанровых интенций: во-первых, это *репортаж* о погружении и, во-вторых, – и эта его сторона оказывается главной, – это *объяснение и оправдание* поступка, с «сухопутной» точки зрения оправдания не имеющего. Эта двойственность задана первым же четверостишием как аксиологическое противоречие:

Упрямо я стремлюсь ко дну –
Дыханье рвется, давит уши...
Зачем иду на глубину –
Чем плохо было мне на суше?
(2, 114)

Два первых стиха констатируют движение и фиксируют сопровождающие его *негативные* ощущения, третий и четвертый – ставят вопрос о мотивах предпочтения этого угрожающего жизни состояния тому «плохому», что оставлено «на суше». Погружение, таким образом, сразу предстает как результат выбора из двух зол (*знаемого и незнаемого*, – по слову Гамлета!). В смысловом уравнении между двумя вопросами цель и причина движения, выяснению которых посвящено следующее дальше размышление, предстают в единстве и взаимообусловленности. Логика и образный строй этой личностной медитации противостоят обыденности пережива-

ния людей, понесших утрату («Мы плачем – пускай мы мужчины», – 1, 206), – как философский комментарий и пророчество, обращенное к оставшимся «на суше» и *меняющее ценностный смысл события на противоположный*: «в том нет беды» (2, 116), и – напротив – «там», «в глубине», сохранились ценности, утраченные на «поверхности» и определяющие выбор. На этом, самом общем, идейном уровне только и складывается *диалог* текстов, в котором «Марш аквалангистов» предстает как ближайший внутренний контекстуальный контрагент и повод для «Упрямо я стремлюсь ко дну».

При внимательном прочтении двух текстов подряд заметно, что уже в первом подспудно присутствуют смысловые акценты, которые «просятся» в разработку в иной логике и на которые откликается стихотворение. Сюжетная окказиональность «Марша» выглядит достаточно зыбкой: сначала непонятно, какого рода прагматика рождает пафос отрицания эстетической и эвристической привлекательности погружения, потом за первым же упоминанием необходимости найти потерпевшего бедствие товарища (очевидно, не всплывшего вовремя) следует сообщение о его смерти «в пещере кораллов» – вновь непонятно, результат ли это поиска или предположение (видимо, туда и плавали, да не все вернулись?): намерение «завтра продолжить», по сюжету, может относиться именно к поиску – теперь уже тела, так как факт смерти может быть установлен и заочно: по времени, прошедшему с момента, когда должен кончиться кислород в акваланге. Вся эта неопределенность (еще один привет Андрею Скобелеву, впервые выявившему её как принцип поэтики Высоцкого!¹) говорит о том, что не сюжет интересен автору и не нарративная интенция организует содержание песни. Это песня не о случившемся однажды, а – о настроении, о состоянии духа, с которым люди погружаются в морскую пучину. Смерть (от кессонной болезни или от акулы, или как в данном случае – «застрял») выступает здесь как реальная возможность, романтизирующая в сознании занятие, которому по каким-то причинам посвящена жизнь. Подобная хмурая романтика (часто на грани или за гранью пародии) встречалась в жизни и была весьма распространена как в печатавшейся литературе, так и в самодельной песне². «Марш аквалангистов» избегает пародийности

¹ См.: Скобелев А.В. Владимир Высоцкий, эстетика неопределенности // Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране...». – Ярославль: ИПК «Индиго», 2007. С. 3-32.

² Ср. с бывшей в те годы на слуху, конечно, пародийной, но и трогательно-мелодраматичной местами «Походной-отходной» геолога-поэта Вячеслава Лейкина: «Ты теперь далеко-далёко, / И меня, конечно, забыла. / Поправляя небрежно локон, / Ты с другим беседуешь мило. / Ну а я лишь зубами скрипну, / У меня другая забота. / Все равно я, наверно, погибну, / Что ж поделать, такая работа» (<http://prisutstvie.progressor.ru/alm23/geology.html>). Показателен распространенный в фольклорном бытовании (см. в интернете «Гимн болотных геологов») вариант стиха «Все равно я, конечно, погибну».

именно благодаря неопределенности сюжета, непрорисованности деталей¹, что позволяет прочитывать каждый стих и понимать любой момент лирического сюжета разомкнуто – во второй и третий смыслы, уводящие к вопросам бытийным, философским.

Пусть в первом стихе «нас тянет на дно как балласты», но второй смысл глагола «тянет» – *влечет* – уже проговаривается в романтически-ценностном противопоставлении опасного хобби уютной и осторожной (филистерской) обыденности: «В пучину *не просто* полезли» – «Понять ли лежащим в постели, / Изведать ли ищущим брода?!». И стремление «добраться до цели», – в «Марше» вполне конкретной (спасти «третьего», который «без кислорода»), – конечно, чревато «упрямым стремлением» и вопросом о цели во втором стихотворении. А она вновь – спасение, но уже в глобальном общечеловеческом смысле. Мотив рыцарства, возникший уже в первом четверостишии благодаря обращению слова «закованы» к созвучию «ласт» с «латами» («А ноги закованы в ласты, / А наши тела – [тоже «закованы». – С. Ш.] в акваланги»), почти дорастает до *вопроса об истине*, которой отдана жизнь «рыцаря пучины»:

Как *истинный* рыцарь пучины,
Он умер с открытым забралом.
(1, 206)

В 1968 году этот вопрос об истине, о смысле жизни, так трагически легко, по законам, установленным «егерями», превращающейся в «наследие мрачных времен», уже стоит для поэта ребром и вопиет об ответе в таких шедеврах, как «Охота на волков» и «Банька по-белому». *Открытое забрало* – знак самоотвержения и готовности к любому исходу *последнего* боя со злом мира.

Наконец, завершающее «Марш» четверостишие кажется сплошь сотканным из подспудных, готовых озвучиться вопросов: что же, собственно, *такое* «он сделал что мог и что должен», «победу отпраздновал случай» или это другая победа, в смысле выхода «за флажки», и что, на самом деле, «мы завтра продолжим»? Конечно, – испытывать себя на этой грани жизни и смерти, хотя выбор между ними аксиологически остается вполне банальным и не ставится под сомнение². *Под текстом* песни, рождаясь,

¹ Именно они несут в песне Вяч. Лейкина основную пародийную нагрузку, причем автор хорошо сознаёт патетическую фальшь подобного рода «романтики», – сходство с мотивом еды в «Сорока девяти днях» Высоцкого очевидно: «Вот вчера доели опорки, / А сегодня сварили гитару. // Пожевав сосновых иголок, / Восемнадцатый вечер подряд / <...> / Мы пытались поужинать рацией, / А она оказалась железной. // <...> / Нас ведет за собой романтика!.. / Только жалко, что кушать хочется» (там же).

² И даже – до самого конца, когда поэт не в себя смотрит, а обращается к конкретному дорогому человеку, – обещание жизни, надежды и действия – «там», на суше! – остается непреложным: «Конечно – всплыть и не терять надежду, / А там – за дело в ожиданье виз» (2, 188).

прокручивается и ищет оформления какая-то важная, но еще не ясная себе мысль, которую поэт уже чувствует, но еще должен угадать, додумать, превратить в движение, сцепление смысло-образов. Результат этого процесса – во втором стихотворении. Он настолько богат ассоциативными возможностями, вольными и невольными (объективными) реминисценциями, скрытыми и очевидными связями как в границах лирики Высоцкого, так и за их пределами, что все это едва ли может быть с удовлетворительной полнотой освещено и в этой работе. Но именно в этом, неизмеримо более широком, контексте живет вторая часть диптиха. Он, этот контекст, не только трудно обозрим, но и многоступенчат, в том числе и в смысле иерархичности, которая требует для своего рассмотрения и методологии соответствующей и лишь в первом приближении проясняется внутритворческими контекстами.

Оба стихотворения входят в обширный круг произведений с морскими мотивами, лирические сюжеты которых с большей или меньшей очевидностью опираются на древний мифопоэтический концепт, представляющий море как стихию рождающую и поглощающую, как источник жизни и путь в потусторонний мир. Еще шире круг стихотворений, использующих топику, отсылающую к этому концепту, окказионально, как в цитированном выше «И снизу лед и сверху...». В диптихе об аквалангистах тема моря прямо и непосредственно соотнесена с темой смерти: сухопутная жизнь и смерть в море, или: суша как место жизни и море как место смерти, – вот главная медитативная контроверза этого маленького цикла, в котором части соположены не рядом, а друг *над* другом: вторая, воздвигаясь над первой, отказывается принять ее обыденную житейскую аксиологию и *категорически и во всеоружии последних и неопровержимых доводов противопоставляет ей логику иных ценностей, житейские ориентиры отрицающую*.

В этом своем пафосе оба стихотворения, как и вся «морская тема», в поэзии Высоцкого входят в широкий творческий контекст, который можно обозначить как *танатологический*. Мысль о смерти как ценностном противовесе жизни вызревает с конца 60-х годов в произведениях, обращенных к разным темам и написанных по разным поводам и с разными сюжетами и героями. Все отчетливее сквозь сюжетно-лирический репертуар проступает *мета-сюжет предпочтения смерти*. Его логике подчиняется и эволюция «морской темы». В наследии Высоцкого немало стихотворений и песен, в которых утверждается мысль о том, что *есть* в жизни человека вещи и смыслы ценнее самой жизни, но рассматриваемое нами стихотворение, пожалуй, единственное, где аксиологический выбор в пользу смерти представлен и оправдывается, так сказать, в чистом виде, отвлеченно от какой бы то ни было сюжетной коллизии или исторической привязки (ср.: «*надо* выбрать деревянные костюмы». – 2, 210), и – всерьез, в обобщенно-философском смысле: в стихотворении не названы никакие причины и по-

воды, которые лежали бы в плоскости конкретной житейской практики и побудили бы героя к самоубийству. Эта «плоскость» для него не важна и в тексте отсутствует. В этом качестве «Упрямо я стремлюсь ко дну», пожалуй, завершает развитие танатологического контекста и фиксирует момент зрелости *идеологического* убеждения, напрямую выраженного в стихотворении.

Задача построения такой логики, в которой смерть, вопреки бытующему отношению к ней, предстала бы как ценностный ориентир и цель движения, потребовала от автора медитативного проникновения в проблематику, волновавшую поэтов и мыслителей не одного столетия, что придало интенциональной направленности текста стихотворения ощутимый диалогический характер культурно-исторического и философского вызова и провокации. Для анализа сложного синтеза стоящих за этой логикой идейно-эстетических коллизий недостаточно отметить интертекстуальные «переключки» стихотворения с другими текстами, – важно понять скрытые за ними культурные коды. Термин этот сравнительно молодой, хотя изобретен для обозначения явления знакомого, потому требует, как мне представляется, некоторого *введения*.

3.2. Код и интертекст: введение в методологию

Понятие *культурного кода* – весьма удобный в обращении и с культурно-исторической точки зрения продуктивный инструмент смыслового препарирования текста. Хотя подчас оно оказывается весьма неудобным в плане собственной дефиниции и функциональных разграничений с сопредельными понятиями, описывающими метонимические и трансферные отношения между текстами культуры. *Интертекстуальность* в ряду этих понятий – ближайший сосед *кода*, и именно она, претендуя обозначить *все* виды межтекстовых взаимодействий, зачастую вносит путаницу в их понимание. Собственная смысловая широта и неопределенность этого термина позволяют обозначать им явления разноуровневые и неоднородные. Можно говорить, например (держась кодового репертуара, близкого поэтике Высоцкого), в самом общем виде о *христианском* (иудейском, мусульманском и т.п.) культурном коде, а можно – уже – о *христологическом*, еще уже – о сюжете «*моления о чаше*» как культурном коде. Или – о *шекспировском коде* в поэтике Пастернака¹, который, кстати, в сюжете «Гамлета» видел проявление христологического кода, хотя говорил об этом другими словами². А можно – о *гамлетовском коде* в современной

¹ Шатин Ю.В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. Вып. 8. – Новосибирск, 2005. С. 213-219.

² См.: Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в пяти томах / Т.4. – М.: «Худож. литература», 1991. С. 416.

драме¹. Или, скажем, – о русском *национальном* культурном коде, или о барочно-философском культурном коде национальной поэтики (допустим, немецкой) и т.п. Культурный код может быть смысловым образованием очень широким, формирующим текст культуры на глобальном пространстве и на протяжении тысячелетий, но может быть и предельно узким, частным, проявляться точечно, едва отличимо от *мотива* (еще один сосед *кода*), что, впрочем, не означает локализации или сужения его смыслового воздействия на ход культуры. Момент авторской отрефлектированности использования мотива или проявления кода в тексте тоже не всегда оказывается релевантным для разграничения этих явлений².

У Высоцкого упомянутое «моление о чаше» встречается как *сквозной мотив мирового искусства*:

...Если все-таки чашу испить мне судьба,
<...>
Я умру и скажу...

(1, 551)

Мы уверенно идентифицируем такой случай как явление вполне осознанной интертекстуальной переключки, так же как в стихотворении Пастернака «Гамлет», в котором еще более откровенно цитируется Евангелие и мысль о христологическом коде в образе принца датского выразилась поэтически проникновенно и которое Театр на Таганке использовал в исполнении Высоцкого как заставку к спектаклю. А смысловая структура, лежащая в сердцевине мотива и заданная евангельским эпизодом, может проявиться и по-другому:

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!
Умоляю вас вскачь не лететь!
Но что-то кони мне попались привередливые...
Коль дожить не успел, так хотя бы – допеть!

(1, 379)

В авторском исполнении этот последний, третий, вариант рефрена начинается в отчетливо слышимой интонации плача. На конец третьего стиха приходится поворотный момент внутреннего движения: паузы осознания предначертанного и смирения с выпавшей участью («<...> впрочем, не как Я хочу, но как Ты», – Матф. 26: 39). Модификация четвертого стиха по сравнению с предшествующим текстом рефрена противопоставляет жизнь и пение и выражает готовность жертвовать первым ради второго (ср. с мотивом пения, оправдывающего жизнь «перед всевышним», – 2,

¹ Ср., напр., в статье, в которой термин также еще не использовался, но речь идет об обозначаемом им явлении: Шаулов С.М. Национальные и классические традиции в трагедии И.Р. Бехера «Зимняя битва». С. 183-201.

² Напр., в «Зимней битве» И.Р. Бехера характер и логика поведения главного героя осознанно выстраиваются автором в соответствии именно с гамлетовским кодом. См. там же.

188). Так звучит моление (мольба!) человека, почувствовавшего и осознавшего тяжесть выпавшего ему на долю (*возложенного* на него? Кем?¹) предназначения и понимающего, что от *пред-назначения* невозможно отказаться, его не избежать, и что в исполнении предназначенного и заключен высший смысл и высшее счастье пребывания на земле («Мне выбора, *по счастью*, не дано», – 2, 174). В этом и состоит общечеловеческая суть, *закодированная* «молением о Чаше» и определившая концептуальное представление об отношениях человека и Бога в культурном сознании эпохи барокко, начиная с Шекспира. Она может *принять оболочку* знакомого сквозного мотива (интертекст), а может опосредоваться иной, собственно авторской, образной формой (код).

Неопределенность рамок и границ понятия культурного кода преодолевается всякий раз обнаружением в тексте конкретного смыслового дискурса или нескольких дискурсов, логикой которых текст вовлекается в диалогические отношения с неопределенным (опять-таки!) числом предшествующих и последующих текстов, участвуя тем самым в развитии некоего гипертекста, стержнем которого и оказывается тот или иной культурный код, обретающий свою определенность в факте внутренней смысловой связи разнообразных и часто не зависящих друг от друга, но зависящих от него, кода, текстов.

Как видно из примера с «молением о Чаше», интертекстуальная «перекличка» с прецедентным текстом, – «игра с чужим словом», по верному определению Ю.В. Шатина, – «чужое на месте своего», – может выступать как частный случай проявления общего для сопоставляемых текстов культурного кода в ряду других форм его опосредования. При всем сочувствии стремлению четко разграничить в теории «интертекст» и «культурный код»² и – как следствие – стратегии филологического исследования¹, раз-

¹ Вопрос о религиозности Высоцкого настойчиво формулирует и выясняет О.Ю. Шилина (см.: Шилина О. Ю.: «Там все мы – люди». В поэтическом мире Владимира Высоцкого. Статьи разных лет. – СПб., 2006. С. 73-131). Под углом зрения принятого в настоящей работе дискурса – это вопрос о специфике религиозно-философского культурного кода, присутствующего во многих произведениях поэта, чаще всего латентно, и проявляющегося иногда в форме догадки: «...ведь есть, наверно, бог! / <...> / А если там и вправду – бог» (2, 260-261). В «Конях привередливых» важно в этом смысле прямое название цели (предела) скачки: «в гости к Богу» (1, 378). Здесь уже достигнута та степень определенности, которая рождает спокойствие более позднего «Я спокоен – он мне все поведал. <...> тот, кому служу» (2, 160). И, конечно, последнее «Мне есть, что спеть, представ перед всевышним» не просто фигура речи, но и самооценка в свете именно Божьего суда: «Мне есть чем оправдаться перед ним» (2, 188), и... отчет о проделанной работе, «перед ним» же.

² Ср.: «Культурный код представляет собой усвоение чужого языка, а затем его возвращение внутри собственной художественно-речевой системы и наконец полное сращивание с ней (случай «Коней привередливых». – С.Ш.). Культурный код становится кодом лишь в том случае, когда перестает восприниматься как цитата, <...>. Интертекст, напротив, всегда воспринимается как игра с чужим словом - чужое на месте своего.

деляя пафос такого разграничения, хочется все же смягчить его категоричность² соображением о принципиальной сочетаемости этих стратегий.

Ведь культурный код, прежде чем проявиться в тексте, «работает» в сознании автора, участвует в концептуальном оформлении его представления о себе и своей жизненной ситуации. И всякая «цитата», пусть и воспринимаемая читателем как игра, – а в определенной мере *всегда игра* (воображение себя на месте другого), – тем не менее, еще и момент взаимодействия, отнюдь не всегда поверхностного, с культурным кодом. Цитата, разумеется, требует комментария, но должен ли *комментатор* ограничиться указанием на её источник или по ходу комментирования перейти к интерпретации *факта цитирования*? Должен ли *интерпретатор* пройти мимо обнаруживаемой скрытой цитации прецедентного текста, с которым вероятность прямого или косвенного знакомства автора исчезающе мала, но который *проступает* в его тексте в силу общности культурного кода? Естественнее всё же взаимодополнительные отношения между стратегиями: комментарий регистрирует контекстуальную связь, и это, так или иначе, – *уже* шаг к интерпретации, а она – комментирует текст как репрезентацию смысла, объединившего этот контекст. И поле этого смысла может лежать и, как правило, лежит не только в плоскости синхронии: культурный код и актуален, и (над)историчен. Высоцкий, поющий стихотворение Пастернака, конечно, знает, откуда в этом тексте слова о чаше. Строго говоря, в его собственном стихотворении комментатор волен соотнести их как с Евангелием, так и с «Гамлетом» Живаго–Пастернака, но и – с множеством текстов, где «Чаша» – *крылатое слово*. Общий же вопрос, стоящий за отношениями комментатора и интерпретатора – почему именно в этот момент именно этот смысловой код актуализируется как форма самосознания именно этого автора?

Уже зачин стихотворения останавливает внимание и требует разговора в обоих дискурсивных направлениях, – комментария и интерпретации. Он построен по риторической схеме, типичной для поэтических систем (барокко, романтизм), склонных к метафизической рефлексии над предметами и событиями явленного мира, упоминаемыми обычно вначале – с более или менее ощутимой эмблематической интенцией – как повод последующего рассуждения, после чего следует вопрос, ответом на который является стихотворение. Сравним, например, с таким же двунаправленным – о цели и о том, что оставлено ради нее, – вопросом у Лермонтова:

Свой текст в этом случае становится фоном интертекста, а сам интертекст сообщением о конкретном факте обращения к иной художественной модели». – *Шатин Ю.В.* Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака. С. 213.

¹ «Интертекст требует комментария, культурный код – интерпретации». – Там же.

² «Смешение этих стратегий всякий раз приводит к непониманию текста». – *Шатин Ю.В.* Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака. С. 213.

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом.
Что ищет он в стране далекой,
Что кинул он в краю родном?

Прямое следование риторической схеме, восходящей к ученым поэтикам раннего Нового времени и – к практике школьного и университетского образования XVI–XVIII веков, мастерски камуфлировалось уже лириками барокко¹. К XX веку видимая поверхность жизни стала настолько проблематичной, что подчас любое высказывание о ней перерождалось в вопрос о ее смысле:

Должно быть, жизнь и хороша,
Да что поймешь ты в ней, спеша
Между купелию и моргом,
Когда мытарится душа
То отвращеньем, то восторгом?²

У Высоцкого повторение лермонтовской риторической схемы кажется следствием внутреннего напряжения предшествующего процесса подспудного вызревания мысли, поток слов вырывается на свободу, неся с собой массу поэтических, философских, религиозных, научно-исторических ментальных структур, то переплавленных в «свое» слово, то прямо процитированных, но – так или иначе – превращающих этот текст в реплику общемирового культурного диалога, по крайней мере, в исторических рамках Нового времени. Жесткая риторическая схема зачина, – математическое, в сущности, обнажение *риторического кода*: «дано..., спрашивается...», – в этой ситуации играет роль начала упорядочивающего, настраивающего на последовательность (отчасти организованную и сюжетным «погружением») аргументации, ведущей к доказательству уже принятой и предустановленной в сознании идеи.

3.3. Опять Джек Лондон

Первый же стих – «Упрямо я стремлюсь ко дну», обозначая движение ныряльщика, вместе с тем открывает целый веер ассоциативных возможностей сразу в нескольких направлениях, из которых второй стих тотчас выбирает финал романа Джека Лондона «Мартин Иден»³ (когда герой,

¹ См., напр., «размышление о камне» Андреаса Грифиуса: Meletomenus an seine hochwerthen Freunde Palamedes und Fontanus // *Gryphius A. Lyrische Gedichte.* / Hrsg. v. Hermann Palm. – Tübingen, 1884, S. 141-146.

² Из дневника // *Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений*: В 4 т. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906–1922. – М.: Согласие, 1996. С. 276.

³ О перекличке сюжета стихотворения с финалом романа см.: *Шилина О.Ю.* Указ. изд. С. 90-91. В 1976 г. на Центральном телевидении СССР был создан телевизионный спектакль по роману американского писателя (в нем участвовали коллеги В.Высоцкого по Театру на Таганке Л.А. Филатов и З.А. Славина), реж. С.С. Евлаховили; в том же

в третий и последний раз – упрямо – совершающий попытку погружения, «<...> напрягая все свои силы, всю волю, пошел вниз головой вперед. Глубже, глубже»¹). Ощущения, означенные этим вторым стихом, разумеется, могут быть знакомы автору и из собственного опыта дайвинга, но и рвущееся дыхание, и давление на уши, прямо отсылающие к тексту Лондона, стоят в ряду ассоциирующихся с финалом романа мест, пунктиром проходящих по стихам Высоцкого вплоть до предпоследнего («Ушел один <...>»): «Тем невозвратнее – чем ниже» (ст. 12; «Он уже слишком глубоко. Им [рукам и ногам. – С.Ш.] больше не вынести его на поверхность»), «И я вгребаясь в глубину, / И – все труднее погружаться. // Под черепом – могильный звон, / Давленье мне хребет ломает» (ст. 35-38; «Вниз, вниз, ноги и руки уже устали и он еле плышет. Конечно, он уже глубоко. От давления на барабанные перепонки боль и шумит в голове»). И даже неведомая дотоле освещенность и многоцветность глубины («<...> подводная среда, / <...> многоцветна <...> Светло», – ст. 23, 24, 27) как будто перекликаются с текстом Лондона («Краски и отсветы играют вокруг, омывают его, переполняют. <...> вспыхивает, слепит яркий свет»). Более того, – и «сны» («вспомнил сказки, сны и мифы», ст. 18) встречаются в тексте американца («<...>его неспешно несет по морю сновидений»). Прием кажется подтвержденным многократно и даже нарочито, но, чем дальше (глубже!) мы прослеживаем ряд этих интертекстуальных вкраплений, тем более невозможным становится абстрагироваться от контекстов, в которых функционируют все эти лексико-семантически сходные места в двух текстах. А, восстановив контексты, мы неизбежно замечаем разность реализуемых ими *кодов*, которая по ходу чтения стихотворения становится столь очевидна, что мысль о самоубийстве, неотделимая от текста Лондона, меркнет, забывается, исчезает из поля зрения.

Во-первых, обращает на себя внимание то, что у Высоцкого трудность погружения обусловлена, прежде всего, сопротивлением «среды», хотя на нее и «плевать»: «Вода выталкивает вон, / И глубина не принимает» (ст. 39-40), тогда как главная проблема героя романа – «перехитрить волю к жизни», победить инстинкт самосохранения, обмануть руки и ноги, которые (упрямо) выносят его на поверхность. Натурализм Лондона сосредоточен в сфере психологии и физиологии, взаимодействие с физической средой – на периферии авторского внимания и не очень заботит героя: у него достанет воли и сил погрузиться *достаточно* глубоко, чтобы сил и времени всплыть не осталось. Здесь толща воды давит только на «барабанные перепонки», хотя они давно должны лопнуть. А герой Высоцкого преодолевает закон Архимеда (ст. 16), то есть – *физический закон природы*, которую решил покинуть, и старается быть физически точным.

году сам В. Высоцкий сыграл роль заглавного персонажа в радиоспектакле «Мартин Иден» (реж. А.В. Эфрос).

¹ Пер. Р. Е. Облонской.

Давление на уши он чувствует сразу, уже во втором стихе (и с ним согласится всякий, кто нырял хотя бы на три-четыре метра), а там, на глубине, в тридцать восьмом стихе, оно «хребет ломает»: преодолеваемая природа ломает то, что ей принадлежит и покинуть ее не может, – тело. И это реальный и физически и в сознании переживаемый процесс смерти на грани собственной природы. Уже не «шумит в голове», а – «под черепом – *могильный* звон». «Череп» и «хребет», костный остов, самое прочное, что есть в физическом человеке, ломается, но это сознается бодрствующим сознанием, в то время как «море сновидений», «краски и отсветы», омывающие и переполняющие Мартина, – фантомы, рожденные его гаснущим сознанием. Свет маяка, который он вдруг видит, вспыхивает в его мозгу, и учащающиеся слепящие вспышки – это, конечно, зрительные рефлексy ударов крови, посылаемой в мозг задыхающимся сердцем. Этот свет – не зря он *слепит* – преддверие *тьмы*, в которую окончательно падает Мартин *перед тем*, как сознание покидает его. За этой гранью для автора и героя *ничего нет*, и роман заканчивается. Свет, видимый ныряльщику Высоцкого, не слепит, а освещает, делает зримым «мир иной» (ст. 11), «новый мир» (ст. 19), и открывается он сознанию носителя речи как раз на той грани, где, по обыденному представлению (в том числе и – Джека Лондона!), *должна* наступить тьма:

Где ты, чудовищная мгла,
Которой матери страшат?
Светло – хотя ни факела,
Ни солнца
мглу не освещают!
(2, 114)

У этого света нет источника в физическом мире, это – *иной свет*, и пора, пожалуй, предположить, что это *свет истины*, ради которой и совершается погружение. Ведь и «подводная среда», оказывается, не только «многоцветна», но «и *разумна*» (ст. 24).

Странная роль выпадает в поэзии Высоцкого интертекстуальным созвучиям с художественным миром Лондона! Вынесенные в заголовок («Белое безмолвие») или заявленные, как в этом стихотворении, в самом начале, они камуфлируют чуждые американскому писателю смысловые коды, в русле которых «упрямо» движется мысль поэта. Прямые лексические совпадения и смысловые переключки на поверхности текста скрывают ментальные структуры, не присущие прецедентному тексту. И, прежде всего, это – принципиальное поэтико-философское двоемирие Высоцкого, в котором всякое погружение/восхождение есть движение через границу миров, проходящую по сердцу человека, отделяющую в нем то, что принадлежит миру вещей и социальных отношений, от того, к чему он предназначен внутренней своей нетленной природой. При этом поэта особенно занимает самый *момент* прохождения этой границы, в котором человеку

явлена во всей полноте проблематичность его бытия. И само восхождение/погружение совершается ради обретения этой последней нетленной, – потому что – неделимой, целостной и всеобщей, – сущности, которая упрямо предполагается, ощущается в себе (ср.: «Офелия! Я тленья не приемлю». – «Мой Гамлет»; 2, 66). То, что в обыденности – *миг* наступающего небытия и встречается с закрытыми в смертном страхе глазами («Боюсь глаза поднять», – 2, 184), приковывает *внутренний* взгляд – как решение всех вопросов, как возможность оправдать комические несообразности жизни, диверсифицируется, проявляет свою стадильность, предстает как *процесс* движения (погружения ли, восхождения¹) к цели, предызбранной по мотивам, которые еще надо осознать и проговорить, наконец, ищет воплощения в ритмах, образах, словах, которыми поэт изъясняется далеко не первым. Так граница превращается в пограничную область, между вхождением в которую и выходом из которой пролегает процесс познания смысла *всей* жизни, который в итоге должен предстать в ёмкой концептуальной целостности.

Лондону потребовалась история борьбы, становления и внутреннего опустошения таланта, чтобы обосновать самоубийство Мартина. У Высоцкого поверхность жизни удостоена шести строк, практически лишенных нарративного начала, лишь обозначающих коллизию «художник и общество», которую в данном случае приходится определять как постнеоромантическую (т.е., собственно, постмодернистскую), – романтическая у немецких зачинателей (в т. ч. Гофмана), она уже являлась в неоромантизме Лондона и его современников. Трагикомическая разорванность и суетная опустошенность жизни, в которую художник вовлечен «на суше», предстает в интертекстуальном соотнесении собственного – авторского – образа с «попрыгуньей-стрекозой» из басни И.А. Крылова:

Там, на земле, – и стол и дом.
Там – я и пел, и надрывался;
(2, 114)

¹ Ср.: «Мы рубим ступени... Ни шагу назад! / И от напряженья колени дрожат, / И сердце готово к вершине бежать из груди» (1, 142) – и при восхождении примерно те же ощущения, что и у Мартина Идена при погружении. И переживаются они ради того, чтобы постоять на вершине, которая сравнивается с Вечным огнем, то есть репрезентирует инстанцию вне времени и временного мира, чтобы оттуда, как бы со стороны (из потустороннего мира) увидеть «весь мир на ладони». А миг, в который сознанию открывается эта перспектива, наступает как граница жизни: дрожащие от усталости колени благодаря готовности «сердца» «бежать из груди» одновременно оказываются знаком предсмертной слабости, потому что само «сердце» здесь не только сигнализирует о физиологическом ощущении – учащенном сердцебиении, но в контексте поэтической традиции репрезентативно замещает в этой позиции «душу», готовую покинуть тело. Ср. у Петрарки (Сонеты на жизнь Мадонны Лауры, XVII, пер. Е.Солоновича.): «Но стынет кровь, как только вы уйдете, / <...> / И, грудь открыв любовными ключами, / Душа освобождается от плоти, / Чтоб следовать за вами, жизнь моя».

«Надрывался», хотя вслед за «чужим словом» классика так и просится – «веселился». И в этой автоцитате актуализируется и «отчаяньем сорванный голос», и пение «на разрыв аорты», и рвение «из сил и из всех сухожилий» и всё, что так часто и многообразно рвется и взрывается в этом пении. «Среда» в сюжетно-ситуативном плане никак не проявлена, но пение в этих строках словно натывается на невысказанное суждение невидимого, где-то за кадром, дальновидного, запасливого и всегда правого муравья-трудолюбца, – «ты всё пел?.. А-а...так пойдя же,...». Внутренний творческий контекст помогает почувствовать этот глубоко спрятанный в подтексте удар «поленом по лицу», говоря словами А. Галича, от какого-то «министра» ли, «домуправа», «офицера», – «черного человека», одним словом, бьющего обычно «внезапно, без причины» (2, 173), так же как *вдруг* выскакивает цитата из басни. Потому – «*всё же*» плавал, вопреки этому постоянному, всегда беспричинно-внезапному тычку, «хоть с трудом»:

Я плавал все же – хоть с трудом,
Но на поверхности держался.
(2, 114)

Неверная зыбкость этой жизненной поверхности напоминает о барокко, а упрек в бесцветности и вялости страстей, линияющих в «обыденной жиже», – из позднеромантической, гофмановской опять-таки, нелюбви к «уверенности сытой»:

Линяют страсти под луной
В обыденной воздушной жиже,..
(2, 114)

Здесь уже слышится ответный удар муравьиному практицизму и самодовольству и – последний привет солидарности Джеку Лондону, всё же как-никак *неоромантику*, – из той же бездарной и бесчувственной «среды», из её бессмысленного холодного кипения уходит и его Мартин Иден.

По сути, в этой короткой аттестации жизни «на суше» мы встречаемся с блестящим образцом постмодернистской игры цитатами, концептами, смыслами, привлекаемыми из разных пластов истории литературы и из собственного творчества, которое таким образом и вписывается в эту историю («Я везде креплю концы!» – 1, 350), не без вполне обоснованной претенциозности. Самое удивительное, может быть, в этой игре – употребление эпитета «воздушный», в котором в полной мере сказалось уникальное искусство Высоцкого разместить в одном слове несколько смыслов. В этом случае «принцип неопределенности» (А. В. Скобелев) проявляется скорее как принцип «множественной определенности». Во-первых, это слово указывает на физический характер среды, пригодной для жизни человека, – в противоположность воде, – газообразное агрегатное состояние вещества. В этом предельно нейтральном депозитизированном качестве оно начинает тот ряд физических смыслов в стихотворении, который связан с

понятиями плотности, давления, сопротивления среды, удельного веса и т. д., и этой своей качественной определенностью дезавуирует привычные поэтико-бытовые употребления слова в значениях невесомости, прозрачности, легкости, свежести и т. п. (ср.: «места отличные – воздушные места», – 1, 413). Но, во-вторых, обозначая пригодную для жизни среду, оно оказывается в ряду ценностей земного существования вместе со «столом и домом». Авторское суждение об этих ценностях, – как о «поверхности», на которой носителю речи «с трудом» удавалось держаться, – окончательно выговаривается в приеме контекстуально-семантической актуализации фонетического состава слова, который начинает жить отдельной от прямого значения жизнью, выстраивая виртуальную параллель к прямому смыслу высказывания. В пользу предположения о сознательном применении этого приема говорят многие примеры, достаточно упомянутого выше «ноги закованы в ласты», благодаря чему и акваланги предстают рыцарскими доспехами. «Воздушной», вклиниваясь между «обыденной» и «жижей», входя с последней в оксюморонное отношение (ср.: «воздух вылился», – 1, 463), своим звучанием, – в-третьих, – обозначает присутствие совсем иного определения, составляющего с «жижей» устойчивое словосочетание (слово буквально просвечивает: «обыденНОЙ ВОЗдушНОЙ жиже»). При этом трудно не расслышать в слове «жижа» созвучия с «жизнью», о которой, собственно, и идет речь. Дышать *этим* и жить («плавать») в *этом* неприятно, – сознание загодя исподволь уже готовится к финальному, на глубине, «выплевыванию шланга», поставляющего в легкие кислород – главный, несущий жизнь, компонент «воздушной жижи». Потому так освежающе воспринимается – в прямом и откровенно, до схематизма, романтическом противопоставлении полюсов двоemiрия – заплыв в глубину:

А я всплываю в мир иной...

(2, 114)

Но и на этом уровне мы еще не достигаем смыслового «дна» «воздушной жижи», – в этом оксюморе не только слышится «навозная жизнь», но брезжит *уже* и центральный гностико-философский концепт стихотворения – мысль о сущностном всеединстве мира, «моря жизни», в котором мы все «плаваем», выбирая «жижу» по себе. То есть стихотворение уже в этом месте движется к своей главной цели. Оно похоже на глобокомысленную китайскую игрушку, вырезанную из *целого* шара слоновой кости и состоящую из *нескольких* ажурных сфер, помещенных одна в другую и не соединенных между собой: центр у них один и все они – единое целое, но их много и все они – разные и отдельные. Такая модель мира. Пройдя по поверхностным переключкам с «Мartiном Иденом», мы спускаемся глубже, к ассоциации, которая так же возникает по прочтении первого стиха, хотя прямого подтверждения в виде лексического совпадения не получает на протяжении более половины текста. Но неоднократное по-

вторение в стихотворении – как нерегулярный рефрен – указания на вектор этого движения поддерживает эту ассоциацию и ведет к появлению такого совпадения.

3.4. Погружение как познание: контуры кода до и у просветителей

В начале стихотворения Пастернака «Во всем мне хочется дойти / До самой сути...»¹ выражено стремление, сходное со смыслом первого стиха в тексте Высоцкого; их общим семантическим инвариантом может служить словосочетание «дойти до дна», в переносном значении имеющее в виду последнюю точку познания чего-либо. Психологический ментальный стереотип инстинктивно располагает эту точку *под поверхность* («воды»), в пространственном отношении *внизу*, что ясно проявилось уже в топике, которой пользовалась герметическая гностика:

Наполнив им [Умом². – С.Ш.] большой кратер, он [Бог. – С.Ш.] послал его *вниз*, препоручив глашатаю, коему приказал провозглашать *сердцам* человеческим следующее: „*Погрузи себя*, могучее, в этот кратер ради познания того, для чего ты есть, и *поверив*, что *взойдешь* ты к пославшему этот кратер“. И все те, что сошлись на зов и погрузились в чашу с умом, причастились знания и сделались совершенными людьми, <...> кто воспринял дар бога, по сравнению с иными уже не смертны, а бессмертны; ибо, обьяв в себе благодаря собственному уму все то, что есть на земле, то что в небе, и то, что свьше неба, <...> и возвысив самих себя, они узрели благо <...> и стремятся к одному лишь единому и благу³.

В интересующем нас контексте отметим в этом пассаже иррационально-сакральное тождество *верха* и *низа*, в равной мере трансцендентных миру обываемой *середины*, чем *сердцам* человеческим, *способным верить*, и задан догмат: *погружение есть восхождение*, дарующее абсолютное знание и тем самым бессмертие при жизни, то есть *преображающее* природу познавшего.

Обратим внимание также на естественность присутствия этого концепта – достижения «дна» как высшей цели человеческой самореализации – в обширном ряду эмблем и метафор в стихотворении «Прерванный полет» (1973; 2, 245-247), не связанном с «морской» темой, но использующем не только «дно», но и «глубины»:

*Он знать хотел все от и до,
Но не добрался он, не до...*

¹ См.: Пастернак Б. Л. Цит. изд. Т. 2. С. 72-73. Об отзвуках этого стихотворения в об-разном мире произведения Высоцкого см.: Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х годов. – М., 2006. С. 285.

² Ум, в гностическом представлении, – первая субстанциальная метаморфоза божественной воли, своеобразный аналог платоновской сферы эйдосов.

³ Герметический корпус, IV, 4-5 (см.: Высокий герметизм. С. 65).

Ни до догадки, *ни до дна*,
Не докопался *до глубин*...

Крайне примечательное «не до...», выдвинутое в рефрен, подразумевает за приставкой *любой* (принцип неопределенности!) глагол в принципиальной незавершённости обозначенного им действия или стремления. По апофатической логике этого умолчания *отсутствие* глагола здесь обозначает *все* возможные для человека виды действий и стремлений, что придает стихотворению такую пронзительную ноту трагизма – чувство тотальной незавершённости и недоволенности *прерванного человека*, «до дна» дойти хотевшего, но не дошедшего. Это впечатление еще более усиливается консонантным изоморфизмом «не до...» и «дна» и откровенной игрой этими звуками на протяжении всего стихотворения.

В вариативно-парадигматическом представлении стремления «дойти / До самой сути» у Пастернака значение движения *вниз* присутствует в стихе «До оснований, до корней» (ст. 7), чему у Высоцкого в последующих стихах соответствует «на глубину» (3), «в глубину» (35), «до глубин» (43), и всё это – в конце стиха, в ударной позиции и в синонимическом ряду с появляющимся, наконец, лексически точным совпадением, подтверждающим нашу ассоциацию: «До тех пластов – *до самой сути*» (44). Заметим также, что общность интенций обеспечивается и семантической близостью понятий «дно», «основание», «причина» (Пастернак, ст. 6), что, например, в немецком языке, – а это нам еще пригодится! – выражается *одним* словом – Grund. И четырехстопный ямб, примененный Пастернаком в нечетных строках и организующий всё стихотворение Высоцкого, усиливает эту ассоциацию. Ритмическое сходство подкрепляется и мужской клаузулой (конечным ударным слогом); показательно, что все «глубины» в стихотворении Высоцкого встречаются именно в этой позиции в нечетных стихах:

Во всем мне хочется дойти...
Упрямо я стремлюсь ко дну...

Так упрямое стремление ныряльщика ко дну коннотируется как познавательный акт, заявленный Пастернаком как *желаемый*, чем обусловлено в его стихотворении появление сослагательного наклонения («О, если бы я только мог <...>, / Я написал бы <...>»). В прямой реализации этого желания, воображаемой Высоцким, заключен момент радикальной внутренней полемики: «хочется дойти» – «иду на глубину»; на место утраченной метафоричности «оснований», «корней», «сердцевины», «нити» – заступает «дно» в прямом значении, и столь же прямо, во всей неукоснительности изъявительного наклонения, выступает погружение в водную стихию («среда бурлит»). Познавательный процесс предстает не как усилие мысли и полет фантазии, а как действие, совершаемое в физическом мире; действие, в свою очередь, предстает как экзистенциальный акт, момент жизни.

С таким пониманием познания и жизни – как *единого процесса*, познания *посредством* жизни, достигающего в своей высшей (глубочайшей) фазе «самой сути» объекта, а для себя, соответственно, – смерти (достижение цели познания есть окончание познавательного процесса и, следовательно, остановка жизни) – мы встречаемся в гётеанском финале просветительской идеологии – в «Фаусте». На сюжетном уровне трагедии это выглядит как условие сделки с чёртом, но в принципе такая гносеология генетически соприродна кантовской проблеме «вещи в себе», перед которой останавливается познающий разум, ибо, по мысли философа, абсолютное её («вещи») познание, то есть – её «самой» сути, означало бы и полное совмещение познающего сознания с её природой, что потребовало бы отказа от его, разума, собственной природы, иначе говоря, – смерти в *его* «самости». Именно эту цель провозглашает Фауст после подписания договора с Мефистофелем, когда «мышленья нить оборвалась» и его «тошнит давно от всего знания»¹. Однако топика, в которой выражается это новое намерение, сочетает неистовство штюрмерской версии просветительского сентиментализма с барочной антиномичностью слова и ментальными концептами мистической антропологии XVII века.

Laß in den *Tiefen* der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungenen Zaubershüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!²

Речь, как видим, и здесь идет о *погружении*. «Глубины чувственности» (*Tiefen der Sinnlichkeit*) репрезентируют «глубину» природы, открывающейся чувственному переживанию за «непроницаемыми волшебными покровами», сулящими чудеса. И эти «глубины» и «чудеса» природы (в том числе обязательно и непременно – человеческой!) естественным образом скоординированы со «временем», готовность «броситься» в которое здесь, конечно, полемична – в противовес «вечности» с её вечными истинами, познанию которых была напрасно отдана предыдущая жизнь. Барочное двоемирие присутствует в подтексте ощутимо уже потому, что Фауст неоднократно постулирует полное безразличие к тому, что ждет его (его душу) после смерти, и ограничивает свои стремления исключительно

¹ «Des Denkens Faden ist zerrissen / Mir ekelt lange vor allem Wissen». – *Goethe*. Berliner Ausgabe. Bd. 8: Dramatische Dichtungen. Bd. IV. / 2. Auflage. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1973. S. 203. Ср. это место в переводе Н. Холодковского: «Теперь конец всему: порвалась нить мышленья; / К науке я давно исполнен отвращения» (*Гете И.В.* Избранное. / Сост., вст. ст., комм. С. Тураева. – М., 1963. С. 226) и Б. Пастернака: «Я на познание ставлю крест. / Чуть вспомню книги – злоба ест» (*Гете И.В.* Собрание сочинений: В 10-ти т. Т. 2: «Фауст». Трагедия. Пер. с нем. Б. Пастернака. – М.: «Худож. лит.», 1976. С. 63).

² *Goethe*. Berliner Ausgabe. Bd. 8, S. 203.

пределами чувственной реальности. Возможно, и поэтому, в числе прочих причин, в замечательном тексте Пастернака, передающем это место, мотив «непроницаемых покровов» пожертвован в пользу поэтического психологизма – чувственность разгерметизирована и бушует в духе серебряного века¹:

Отныне с головой нырну
В страстей клокочущих горнило,
Со всей безудержностью пыла
В пучину их, на глубину!
В горячку времени стремглав!
В разгар случайностей с разбегу!²

«Время» и «глубина» на месте, но смысловая линия, проходящая через них, оказывается на периферии внимания, центр его отдан состоянию, волнению героя. Между тем в этом эпизоде он не просто *предвкушает* «пучину» страстей или «восторги чувственные», в которых будет «тушить страстей своих пожар» (Н. Холодковский³), – к этому его изо всех сил подталкивает Мефистофель, – Фауст выстраивает *новую стратегию познания* и *уже знает*, к чему должно привести утоление «раскаленных страстей» в «глубинах чувственности». На реплику Мефистофеля, который как раз хочет придать их совместному предприятию смысл погони за наслаждениями («держитесь меня и не будьте придурком!»⁴), Фауст отвечает, определяя *свое* намерение в формулах, заставляющих вспомнить поэтическую стилистику барокко, концептуально связанную с мистической терминологией:

Dem Taumel weih ich mich, dem *schmerzlichsten Genuß*,
Verliebten Haß, erquickenden Verdruß.
Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der *ganzen Menschheit* zugeteilt ist,
Will ich *in meinem innern Selbst* genießen,
Mit meinem Geist das *Höchst und Tiefste* greifen,
Ihr *Wohl und Weh* auf meinen Busen häufen

¹ Пастернак зачастую переводит не только с немецкого языка на русский, но – с языка, на котором происходит диалог Гёте с герметическим мистицизмом XVII века, на поэтический язык XX века. К слову, он поступает так не только с «Фаустом»: см. сравнение нескольких переводов слов Клавдия о Гамлете во второй сцене второго акта, где король просит его «друзей» следить за принцем, мотивируя просьбу переменой его «внутреннего» и «внешнего» человека: *Шаулов С.М.* Мистицизм поэзии и поэзия мистики: Якоб Бёме и рождение немецкой поэзии: концепция человека и мира. С. 83. В этом смысле известный буквализм Н. Холодковского, неся с собой неизбежные потери в поэтическом качестве, часто делает его перевод более достоверным в культурно-историческом отношении.

² *Гете И.В.* Собрание сочинений: В 10-ти т. Т. 2. С. 63.

³ *Гете И.В.* Избранное. С. 226.

⁴ Мефистофель, ёрнически входя в роль слуги, то и дело в обращении переходит на форму вежливости во втором лице множественного числа: «Nur greift mir zu und seid nicht blöde!» (*Goethe. Berliner Ausgabe. Bd. 8. S. 203*).

Und so *mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern*
Und, wie sie selbst, am End auch ich zerscheitern¹.

«Великому захватчику», как иногда называют Гёте, в этом эпизоде, как, впрочем, и не только в этом, несомненно, пригодился художественно-философский опыт из истоков национальной поэтической традиции, отголоски которого, рассыпанные по тексту трагедии, как можно понять, выполняют по меньшей мере две функции, выступая, с одной стороны, как диалогический контрапункт к идеологии Просвещения, а с другой, – как идейные и поэтические *реалии*, близкие эпохе и атмосфере исторического Фауста. Стилистический параллелизм маньеристичных оксюморонов, стягивающих в единство антиномии², живо напоминает поэтическую технику, канонизированную немецкой поэзией в её «час рождения» (И.Р. Бехер) и господствовавшую в ней в историческом диапазоне от Веккерлина, Опица и Флеминга до Гофмансфальдау, Лоэнштейна и Гюнтера. Это техника поэтического означивания какого-нибудь совокупного смысла, не выразимого в абсолютной полноте, некоторым, – в барокко часто избыточным, что и было знаком неисчерпаемости смысла и поводом вековой вкусовой критики, – множеством синтаксически параллельных и семантически сходных концептов, каждый из которых призван *указывать* на общий для всех элементов, но не объятый ими смысл³. Так и здесь, при всей строгости соблюдения некой вкусовой нормы⁴, «самое болезненное наслаждение», «влюбленная ненависть» и «успокаивающее огорчение» отсылают к «всечеловечности» («*der ganzen Menschheit*»⁵), постичь которую Фауст предполагает,

¹ Ebenda, S. 203.

² Ср. у Н. Холодковского: «Я брошусь в вихрь мучительной отрады, / Влюбленной злобы, сладостной досады». – *Гете И.В. Избранное*. С. 227.

³ Ср. с презентацией состояния человечества, представшего на Страшный суд, у Андреаса Грифиуса, где таким смыслом является безмерность радости и страдания: «<...> ganz vertäuft in Freud und Leiden. / In Freuden, die kein Sinn ersinnt, / In Leid, das niemand kann ermessen, / In Lust, die aller Angst vergessen, / In Leid, das nimmer nicht zerrinnt; // In Freuden, den' die Welt zu klein, / In Leid, ob dem die Höll erschüttert, <...>» («<...> полностью погруженные в радость и страдание. / В радости, которые никакой ум не измыслит, / В страдание, которое никто не сможет измерить, / В веселье, забывшее всякий страх, / В страдание, что никогда не пройдет; // В радости, для которых слишком мал мир, / В страдание, над которым содрогается ад <...>». – Подстр. пер. мой. – С.Ш.) и т.д. еще шесть стихов, продолжающих чередование. См.: *Gryphius. Werke in einem Band*. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1969. S. 74.

⁴ Параллелизм трех, и не более, элементов. О «барочных излишествах» нет повода говорить.

⁵ См. прим., разъясняющее смысл этого слова («человечество») в этом эпизоде: «Здесь, по-видимому, в старинном значении: бытие человека, то, что свойственно сущности человека». – *Erläuterungen // Goethe. Berliner Ausgabe*. Bd. 8. S. 816. Ср. с употреблением этого слова в этом же смысле в двустии Ангелуса Силезиуса, формулирующем нравственный постулат, который проступает в основании намерения Фауста: «**Die Menschheit sol man lieben** // Daß du nicht Menschen liebst, daß thustu recht und wol, / Die

изведав в *своей* «внутренней самости» («in meinem innern Selbst»), охватив духом своим *высочайшее* и *глубочайшее* («das Höchste und Tiefste»), что ей присуще, приняв на сердце свое её благо и горе («Wohl und Weh»). Совмещение познающего разума с «самой сутью» объекта познания действительно постулируется здесь как предызбранная цель. Крайности высоты и глубины не только между собой уже знакомым нам образом вступают в отношение тождества¹, но, кроме того, в единой системе координат, которая имеет отчетливо этический характер, – с благом и несчастьем как верхом и низом человеческого бытия. При этом – в противовес соблазнам Мефистофеля – Фауст настаивает на нравственной и познавательной ценности именно боли – глубины бытия, аксиологически, по крайней мере, эквивалентной его вершинам: «Du hörst ja, von Freud ist nicht die Rede. / <...> / Mein Busen <...> / Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen». «Размах» (Taumel) жизни, совмещающий бытийные крайности, имеет в этой концепции свою логику и цель. В них вместе с употреблением понятия из арсенала мистической антропологии XVII века («inneres Selbst») актуализируется выстроенная в ней диалектика внутреннего и внешнего человека. «Расширением» (и тем самым утратой!) индивидуальной «собственной самости» до всечеловеческой («mein *eigen* Selbst zu *ihrem* Selbst erweitern») процесс познания завершается и открывается перспектива «конца» (End) жизни: «Und, wie sie selbst, am End auch ich zerscheitern».

Характер и степень трансформации, в которой предстала в трагедии Гёте барочная концепция отказа от индивидуальной самости и слияния с абсолютом, очевидны и предсказуемы². Для Ангелуса Силезиуса, Пауля

Menschheit ist, die man im Menschen lieben soll». – Ангелус Силезиус. Херувимский странник (Остроумные речения и вирши). С. 92. («**Человечество должно любить** // Что ты не любишь людей, то делаешь ты правильно и хорошо. / Человечество – вот что должно любить в человеке». – Подстр. пер. мой. – С.Ш.). И, наконец, – прямая дефиниция: «**Was Menschheit ist** // Fragstu was Menschheit sey? Ich sage dir bereit: / Es ist, mit einem Wort, die überEngelheit». – Там же. С. 136. («**Что есть человечество** // Ты спрашиваешь, что такое человечество? Я уже говорю тебе: / Это, одним словом, сверхАнгельство». – Подстр. пер. мой. – С.Ш. Ср. с пер. Н.О. Гучинской: «**Суть человека** // Где человека суть, ты у меня спроси: / Превыше ангелов, а проще – в небеси». – Там же. С. 137).

¹ Ср.: «Мне так бы хотелось, хотелось бы мне / Когда-нибудь, как-нибудь выйти из дому – / И вдруг оказаться вверху, в глубине, / Внутри и снаружи, где все по-другому!» (2, 294). Сходный прием соположения антонимичных пар имеет здесь ту же цель: обозначить «всё». Кстати, в рассматриваемом нами эпизоде Мефистофель и Фауст также собираются «выйти из дому»: «**Фауст**. С чего ж начать? / **Мефистофель**. Уйти скорей». – Гете И.В. Избранное. С. 229. И направление не имеет значения: «Wir gehen eben fort». – Goethe. Berliner Ausgabe. Bd. 8. S. 205. – «Мы просто сейчас же уходим прочь».

² Достаточно сравнить идею, высказанную Фаустом, с «расширением сердца» у Ангелуса Силезиуса: «**Erweitert mustu seyn** // Erweitere dein Hertz, so gehet Gott darein: / Du solt sein Himmelreich, Er wil dein König seyn». – Ангелус Силезиус. Херувимский странник. С. 150. («**Ты должен быть расширен** // Расширь своё сердце, и в него войдет Бог:

Флеминга и других классиков барокко «человечество» в человеке связано с понятиями «сущности» человека¹, «внутреннего человека», которые в принципе, в силу божественности жизни как таковой, по смыслу присутствия сакрального начала в человеке, наиндивидуальны, что и составляло сердцевину мистической антропологии и, естественно, танатологии, в которой обыденные смыслы жизни и смерти представляли взаимообратимыми: жизнь «внешнего человека» – во «внешнем рождении» (Якоб Бёме), во власти множественности и «частичности» вещей и отношений мира – кажущаяся, «мертвая» жизнь, смерть же его есть восстановление целостности и всеобщности «внутреннего» человека – «живая смерть» и истинная жизнь².

В когнитивной перспективе, осмысленной еще раньше Николаем Кузанским, в таком восстановлении и состоит предел познания, достижение которого, впрочем, не связывалось с моментом смерти. В трактате «Об ученом незнании» все вещи этого мира, будучи спрошены о том, что они суть, отвечают человеку: «Мы все немые, только *он говорит во всех нас*; только Создатель наш знает, что мы суть, как и для чего. Если хочешь что-

/ Ты должен быть Его Царством Небесным, Он хочет быть твоим королём». – Подстр. пер. мой. – С.Ш. Ср. пер. Н.О. Гучинской: «**Дверь Богу распахни** // Дверь сердца распахни, Бог внидет в этот ларь: / Ты – Царствие его, Он – твой Небесный Царь». – Там же, с. 151).

¹ Ср.: «**Zufall und Wesen** / Mensch werde wesentlich: denn wann die Welt vergeht, / So fällt der Zufall weg, daß wesen daß besteht». – Там же. С. 132. («**Случай и сущность** // Человек стань сущностен: ибо когда прейдет мир, / Тогда случайное отпадет прочь, сущность – та пребудет». – Подстр. пер. мой. – С.Ш. Перевод Н.О. Гучинской: «Существенным пребудь: когда иссякнет свет, / Случайность отомрет, а сущность мира – нет». – Там же. С. 133).

² Ср., напр., с классическим построением этой концепции в стихотворении Пауля Флеминга, практически цитирующего послание св. Павла («не я живу, но живет во мне Христос». – Гал. 2, 20): «Ich lebe; doch nicht ich. Derselbe lebt in mir, / Der mir durch seinen Tod das Leben bringt herfür. / Mein Leben war sein Tod, sein Tod war mir mein Leben, / Nur geb' ich wieder ihm, was er mir hat gegeben. / Er lebt durch meinen Tod. Mir sterb ich täglich ab. / Der Leib, mein irdnes Theil, der ist der Seelen Grab. / Er lebt nur auf den Schein. Wer ewig nicht wil sterben, / Der muß hier in der Zeit verwesen und verderben, / <...>». – *Fleming, Paul. Andacht. // Paul Flemings Deutsche Gedichte. Bd. 1 / Hrsg. v. J. M. Lappenberg. – Stuttgart, 1865. S. 29.* («Я жив. Но жив не я. Нет, я в себе таю / Того, кто дал мне жизнь в обмен на смерть свою. / Он умер, я воскрес, присвоив жизнь живого. / Теперь ролями с ним меняемся мы снова. / Моей он смертью жив. Я отмираю в нем. / Плоть — склеп моей души — ветшает с каждым днем. / Обманчив жизни блеск. Кто к смерти не стремится, / Тому под бременем скорбей не распрямиться!» – Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга. С. 85). Ср. в связи с этим поэтику оксюморона в представлении пограничного (предсмертного) состояния: «Ich bin nun nicht mehr ich. <...> wie? wo? was wird' ich sein der ich schon itzt vorhin / ein lebendiger Tod und totes Leben bin». – *Fleming, Paul. Über ein Kleines // Paul Flemings Deutsche Gedichte. Bd. 1. S. 28.* («Я теперь больше не я. <...> как? где? что буду я, который уже сейчас заранее / емь живая смерть и мертвая жизнь». – Подстр. пер. мой. – С.Ш.).

то узнать о нас, спрашивай у нашего Основания и нашей Причины, не у нас; там найдешь все, ища одного». Все вещи мира сущностно едины, един с ними в этой сущности и познающий субъект, еще не знающий рационалистической автономии. Поэтому ответ вещей продолжается указанием на то, где искать: «Да ты и самого себя не можешь найти иначе как в нем». «Сделай же так, – говорит наше знающее незнание, — чтобы найти себя в нем, и, поскольку все в нем есть он сам, ты ни в чем уже не сможешь нуждаться»¹.

Из ассимилированной в христианскую картину мира гностико-герметической традиции пришло и стало общим убеждением представление о *фигуративности* природы, которая, – другим словом, – всей совокупностью своей множественности и дробности (вещей, событий, судеб и т. д.) *означивает* единую и всеобщую сущность и единый божественный смысл мира. Природа получает статус одной из трех, наряду с Писанием и Историей человечества, «Книг Бога», в которых Он репрезентирует свою сущность, обращаясь к разуму человека. И в совокупности эти Книги – единая Книга Творения. «Сквозь мир», – «упрямо», говоря словом Высоцкого, – «прочитывается» Пауль Флеминг, отказываясь от себя в пользу «высшего блага» («Новое намерение»²) и в форме лирического переживания представляет идею Якоба Бёме³, видевшего в вещах явленного мира «сигнатуры» Божественной Сущности, а возможность её постижения – на пути сознательного отказа человека от собственного индивидуально мотивированного воления, которое в категориях алхимии представлялось ему действием «тинктуры», вырабатываемой телесно обособленной самостью (Ichheit) носителя сознания, – с тем, чтобы открыться духовному слиянию с «источной» божественной «тинктурой».

Таковы лишь некоторые страницы докантовской истории этого культурного кода, сложившегося окончательно к началу XVII века и оказавшего огромное воздействие на всю культуру эпохи барокко, включая науку и поэзию. Поэтико-философское двоемирие барокко, к которому восходит и его рациональная трансформация, уже разделило мир временный и означенную этим миром вечную истину гранью, хоть и трансцендентной, но

¹ Николай Кузанский. Сочинения в 2-х т. Т. 1. – М., 1979. С. 142.

² См.: «Welt, gute Nacht, <...> / Gehab' dich wol, <...> / Nun hab' ich mich einst durch dich durchgelesen. // Gott Lob und Dank, <...> / Ich bin des Himmels voll. / <...> // Hin, Welt, du Dunst! <...> // Das höchste Gut erfüllet mich mit sich, / Macht hoch, macht reich. Ich bin nun nicht mehr ich». – Fleming, Paul. Neuer Vorsatz // Paul Flemings Deutsche Gedichte. Bd. 1. S. 448-449. («Мир, доброй ночи, <...> / Будь здоров, <...> / Вот, наконец, я прочитался сквозь тебя. // Хвала и благодарность Богу, <...> / Я полон небом. / <...> // Высшее благо заполняет меня собой, / Делает высоким, делает богатым. Я теперь больше не я». – Подстр. пер. мой. – С. Ш.).

³ См. об этом: Шаулов С.М. Философская мысль как лирическое переживание: Якоб Бёме и Пауль Флеминг // Материалы XXXVI международной конференции. Вып.8. – СПб: СПбГУ, 2007. С. 193-199.

проницаемой в мистическом откровении, которое в равной степени искало пророков, философов и поэтов. Первых – к проповеди и поучению, вторых – к построению спекулятивных систем, а третьих – к *переживанию* грани мира в поэтическом воображении, стремящемся к «высшему мигу». «Новое намерение» Фауста, которое он объявляет Мефистофелю в рассмотренном выше эпизоде, – со всем присущим ему пафосом «посюсторонности», чувственности и полноты жизни, – в структуре мысли и поэтике воспроизводит этот код и при этом – поверх, «через голову» просветительского рационализма кантовской схемы возрождает его барочную сущность: ведь то, что *не* интересует Фауста, – что будет «там», за «высшим мигом», – интересует его автора, рисующего в финале трагедии вознесение «бессмертной сущности» своего героя к заповеданной *«истине всей»*. И в этом вознесении вновь проступают черты барочной танатологии – учения о «смерти миру» как пути преображения:

Hin, Welt, du Dunst! Von itzt an schwing' ich mich,
Frei, ledig, loß, hoch über mich und dich
Und alles das, was hoch heißt und dir heißet¹.

Но прежде, чем мы попытаемся приложить к стихотворению Высоцкого контуры этого кода, необходимо отграничить его от его рационального следствия² – кантовского и после-кантовского трансцендентализма, закрывшего «вещь в себе» («вещь саму по себе», «вещь для себя» – «Ding an sich», «Ding an und für sich») для окончательного и полного познания. Признав невозможность познания, а следовательно и отсутствие трансцендентного, внеположенного вещам смысла, – мы не имеем и основания думать, что *познаём* «вещи» сами по себе, нам доступны только их *проявления* во взаимодействиях. Таково было следствие утвердившегося рационализма и автономизации разума в мышлении эпохи Просвещения. Для этого – просветительского – разума, осознавшего себя *субъектом* познания и утратившего перспективу бытия за пределами индивидуальной самости, мир предстал совокупностью *объектов*, *данных* ему для познания. И хотя самого Канта еще поражало таинственное созвучие «двух вещей» – звездного неба и внутреннего нравственного закона, – в целом этот разум уже был не склонен относиться к этой данности как к посланию, вести с определенным смыслом. Его задачей стало выведение из наблюдений над вза-

¹ Fleming, Paul. Neuer Vorsatz // A. a. O. S. 449. («Прочь, мир, ты морок! Отныне я воспаряю, / Свободен, лёгок, отрешён, высоко над собой и тобой / И над всем, что зовется высоким в тебе». – Подстр. пер. мой. – С.Ш.).

² Ср. с примечательной реакцией на «Критику чистого разума» современника, чувствующего эту генетику: «Господин Кант поступил по меньшей мере недружественно по отношению к своим читателям, написав своё произведение так, что его нужно изучать как произведение природы. <...> ведь может быть так, что сочинитель ошибся и всё выливается в яково-бёмизм». – Lichtenberg G.C. Einfälle und Bemerkungen // Lichtenbergs Werke in einem Band. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1975. S. 127.

имодействующими *объектами объективных* законов природы, лишаящихся для него уже в ближайшей исторической перспективе сакрального смысла, постижение которого как раз и было главной целью прежней науки.

3.5. Погружение как познание: перед «точкой невозврата»

Такое разграничение для нас важно, потому что этот рационалистический трансцендентализм просвечивает и сквозь сюжет баллады Шиллера «Ныряльщик» (*Der Taucher*), исполненной, вместе с тем, древнего мистического трепета перед грандиозно-таинственной жизнью бездны. Ассоциация с этой балладой при чтении стихотворения Высоцкого столь же неизбежна, как и со стихотворением Пастернака: метасюжетный инвариант всех трех текстов можно условно обозначить как *погружение к знанию*. Знакомство Высоцкого с переводом этой баллады, выполненным В.А. Жуковским, разумеется само собою.

В каком виде дошло к нему её метасюжетное зерно? Переименовав балладу, Жуковский паратекстуально сместил акцент в сторону мотива награды за опасное погружение: «Кубок» вместо многозначительно нейтрального «Ныряльщик»: заголовок Шиллера не указывает на *какой-нибудь* смысл или цель погружения, и только текст открывает *действительное* смещение целей и замещение смыслов погружения. Тем не менее, однако, переводчик не упустил *ни одного* из заданных в балладе знаков, исподволь проявляющих и развивающих мотив познания, который по началу кажется вторичным по отношению к испытанию силы человеческого духа, принимающего предложенный вызов, но на философском уровне смысла произведения оказывается основным и организует сюжет.

Уже первый взгляд героя «в глубину» (!) –

Und wie er tritt an des Felsen Hang
Und blickt in den Schlund hinab...¹

И он подступает к наклону скалы
И взор устремил в глубину...²

– предвосхищает появление этого мотива: с *чем* ему предстоит встретиться *там*? Этот вопрос, до поры не заданный, вновь оказывается в подтексте, когда *воды* яростной бездны смыкаются над смельчаком *таинственно*, то есть, скрывая *тайну*:

Und geheimnisvoll über dem kühnen Schwimmer
Schließt sich der Rachen...³

И бездна *таинственно* зев свой закрыла⁴

¹ Schiller [Fr.]. Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Bd. 1: Gedichte. – Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag, 1980. S. 422.

² Жуковский В.А. Баллады. Наль и Дамаянти. Рустем и Зораб. Дневники. Письма. Воспоминания современников. – М.: Правда, 1987. С. 88.

³ Schiller [Fr.]. <...>. S. 422.

⁴ Жуковский В. А. <...>. С. 88.

Семема таинственности подкрепляется далее в десятой строфе, которая в форме внутреннего монолога передает мысль оставшихся на берегу сочувствующих о несоизмеримости риска награде, – в последних её стихах о невозможности вернуться из кипящей бездны говорится как о невозможности *рассказать о том, что она скрывает*:

Und wärfst du die Krone selber hinein
Und sprächest: *Wer mir bringet die Kron,*
Er soll sie tragen und König sein,
Mich gelüstete nicht nach dem teuren Lohn.
Was die heulende Tiefe da unten verhehle,
Das *erzählt* keine lebende glückliche Seele¹.

И вновь переводчик точен в передаче именно этого смысла. Допустимым оказывается для него ополовинить воображаемую награду (не «быть королем», а «разделить» с ним, – с «царём», впрочем, у Жуковского, – «престол»), можно разумной речи противопоставить не вой («heulende Tiefe»), а немоту («бездна немая»), можно, наконец, упустить мимоходом возникающее у Шиллера уравнение жизни и счастья (lebende glückliche), но от мотива познания нельзя отступить ни на шаг:

«Хоть брось ты туда свой венец золотой,
Сказав: *кто венец возвратит,*
Тот с ним и престол мой разделит со мной! —
Меня твой престол не прельстит.
Того, что скрывает та бездна немая,
Ничья здесь душа не *расскажет* живая².

После такой подготовки рассказ вернувшегося ныряльщика именно о том, что он видел и что испытал – то есть *познал*, – выглядит естественно, хотя это ни условием испытания не оговаривалось, ни в требовании или просьбе чьей-нибудь не прозвучало. Доминировавший до сих пор интерес, – назовем его «спортивным», – теперь преодолевается познавательным. Свидетели чудесного возвращения восхищены главным: спасением «живой души» – «из гроба» (в оригинале созвучно «гробу» – «из могилы», «aus dem Grab»); заметим в скобках также, что в этом восприятии события актуализируется мотивная структура смерти-воскрешения и мифопоэтика моря как утробы пожирающей и рождающей)! Рассказ же героя предваряется важным замечанием о мудрости богов (у Жуковского – Бога), милостиво сокрывших от взора смертных *то, знание чего с жизнью несовместимо*, а общий смысл его в том, что волей Божьей дойти *до самого дна* ему не пришлось. Вот теперь-то, в кульминационный момент, мотив познания окончательно становится явным и равноправным с главным мотивом – отваги: король просит героя вновь нырнуть, но уже для того, чтобы принести ему *весть* (Kunde, знание) о том, что он «видел на самом глубоком дне моря»:

¹ Schiller [Fr.]. <...>. S. 423.

² Жуковский В.А. <...>. С. 88.

«Versuchst du's noch einmal und bringst mir Kunde,
Was du sahst auf des Meers tiefunterstem Grunde?»¹ «Когда ты на подвиг отважишься снова
И тайны все дна перескажешь морскова»².

И хотя в этом мотиве Шиллер развел по разным персонажам желание знать и его исполнение – жестокому любопытству короля отважный ныряльщик следует, движимый мечтой о «драгоценной награде» (Da treibt's ihn, den köstlichen Preis zu erwerben³), – всё же душа его охвачена «небесною силою» (mit Himmels Gewalt⁴), и ныряет он еще и затем, чтобы потом рассказать о «глубочайшем основании» – можно и так понять «tiefuntersten Grund». Другими словами, он должен «дойти до самой сути», но именно в этом случае ему не суждено вернуться, чем и заканчивается баллада. Жуковский бережно донес до русского читателя главную философскую интенцию баллады Шиллера – выраженную в ней гносеологию по Канту.

В этом контексте русские поэты оказываются *своеобразными* исполнителями ролей, заданных немецким классиком: Пастернак – «король», высказывающий желание, не предполагающее, однако, ничьей жертвы, Высоцкий – «паж молодой», реализующий его в поступке, но – по собственной, «упрямой», воле. Разность точек авторской фокализации рознит и смыслы стихотворений. Познать суть «всего» Пастернак хочет, чтобы, «схватывая нить» жизни, понять (и пережить! – «Жить, думать, чувствовать, любить, / Свершать открытия»⁵) всё её *многообразие*, наполнить «дыханием» сути свое слово, которое мыслится как репрезентация этого многообразия:

О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях. <...>
В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты⁶.

Наконец, – чтобы достичь состояния абсолютного творческого торжества. Другими словами, это познание, хотя и *посредством жизни*, но – в *пределах жизни*, вплоть до её, говоря словами Фауста, «высшего мига», который, по Гёте, переживается как *предчувствие* (Vorgefühl) соразмерности Творцу, а потому (по договору, для большинства людей не писанному) и должен стать последним. *Фаустовский код* обнажается в финале стихотворения Пастернака в интертекстуальном повторении слова, которым он

¹ Schiller [Fr.]. <...>. S. 425.

² Жуковский В.А. <...>. С. 91

³ Schiller [Fr.]. <...>. S. 426.

⁴ Ebenda.

⁵ Пастернак Б. Л. Цит. изд. Т. 2. С. 72.

⁶ Там же. С. 72-73.

перевел «высокое счастье» в финальном монологе Фауста: «И, это *торжество* предвосхищая»¹ («Im Vorgefühl von solchem *hohen Glück*»²), –

Достигнутого торжества
Игра и мука –
Натянутая тетива
Тугого лука³.

Отступим на мгновение от «высшего мига» у Пастернака, чтобы оглянуться на низший у Высоцкого. Не этот же ли «лук» «валяется со сгнившей тетивой» (1, 368) в «Песне конченого человека» (1971), который топит печь сломанными стрелами?! Общим источником этой эмблемы, по-видимому, можно считать развернутую метафору из стихотворения Пушкина «Прозаик и поэт»:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я заострю,
Летучей рифмой оперю,
Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошлю наудалую,
И горе нашему врагу!⁴

Смысловой центр метафоры Пушкина образует мысль-стрела, над которой работает поэт, желая поразить «врага»⁵ (сравним, кстати, пушкинскую уверенность в успехе выстрела с утраченной надеждой «поразить мишень» у Высоцкого, что повышает вероятность осознанности этой аллюзии). Пастернак переносит внимание на тетиву (сравним «со сгнившей тетивой» Высоцкого!), превращая ее в эмблему энергии, скованной в предельном напряжении и готовой высвободиться творческим взрывом. Соотнесение сохраненного эпитета «тугой» с луком как раз и придает ощущение *мучительного* усилия, которым корректируется *игривая* легкость пушкинского высказывания. Пушкин может превратить в стрелу «какую хочешь» мысль, только «давай», Пастернак замирает в экстаике *на пороге «самой сути»*, поэтому *стрелы еще нет...* Красноречивое обращение эмблемы у Высоцкого, вернувшего в нее «стрелы», много «стрел», «все», – вновь демонстрирует нам возможность интертекстуальной встречи в рамках единого кода, ведь и в этой «Песне» речь идет о познании (в том числе и в категориях алхимии!), об отказе от него, как, впрочем, и от всего, что так и «не до...»:

¹ *Geme II. B.* Собрание сочинений: В 10-ти т. Т. 2: «Фауст». С. 423.

² *Goethe.* Berliner Ausgabe. Bd. 8: Dramatische Dichtungen. Bd. IV. / 2. Auflage. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1973. S. 528.

³ *Пастернак Б.Л.* Цит. изд. Т. 2. С. 73.

⁴ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. в 10 т. Т. 2. – Л., Наука, 1977. С. 263.

⁵ По мнению Е.Г. Эткинда, речь идет не обо всяком стихотворении, а об эпиграмме. См.: *Эткинд Е.Г.* Разговор о стихах. – М.: Детская литература, 1979. С. 27.

Ни философский камень больше не ищу,
Ни корень жизни, – ведь уже нашли женьшень.
(1, 369)

Убийственная ирония, рожденная поистине фаустовской «тошнотой знания», распространяется и на высоты («Устал бороться с притяжением земли» – то есть стремиться вверх) и на глубины («Про тех, кто *в омут головой*, – не говорю». – 1, 368), и на сердце, которое некогда было готово «бежать из груди», а теперь уже чувствуется как что-то внешнее, и – на то, что будет *там*:

И сердце дергается словно не во мне, –
Пора *туда*¹, где только *ни*² и только *не*³.
(1, 369)

Состояние отказа от любого действия или стремления и, в принципе, от «вертикали», перспектива которой означена лишь «расстоянием до петли», в сущности, уже переживается как смерть, за которой кроме «ни» и «не» нет ничего для «конченного», горизонтального («лежу»!), человека. И всё же это состояние смерти в обратном направлении, вживую, в отрицании «высшего мира», в упрямом пребывании в индивидуальной самости, которая, и сознавая, что «пора», еще не перешла «на ты» со смертью. И потому интертекстуальная встреча с эмблемой, использованной Пастернаком, оборачивается полемическим столкновением: *этот* «лук со сгнившей тетивой» – «мой»! А *тот* – *вообще, вселенское* «торжество» Творенья, к которому вот-вот *причастится* поэт через «игру и муку».

Но именно здесь, в прямой переключке с «Фаустом», у Пастернака намечается, – не в мысли – в переживании, в *ощущении* этого «торжества», – остранение кода, его преодоление. Фауст (не автор!) предвосхищает «высокое счастье» *победы над временем* в труде миллионов по проекту, начертанному им одним. Авторское отношение к этому концепту, очевидно, сложно: оно может быть истолковано, с одной стороны, как ирония, которая выражается как в реакции Мефистофеля («пустейшее мгновенье» в переводе Пастернака⁴), так и в представлении *загробного* восхождения «бессмертной сущности Фауста» к «истине *всей*». С другой стороны, в видении Фауста бесспорно очевидны черты масонской мечты самого автора «о том времени, когда масонский союз охватит весь человеческий род и все люди сольются в общей работе на благо человечества»⁵. В масонской активности

¹ Курсив мой. – С.Ш.

² Курсив автора (публикатора?).

³ То же.

⁴ Гете И.В. Указ соч. С. 423. Ср.: «Den letzten, schlechten, leeren Augenblick» (Goethe. Ob. zit. S. 529): «Последнее, плохое, пустое мгновение».

⁵ Перцев В.Н. Немецкое масонство в XVIII веке // Русское масонство. – М.: Эксмо, 2006. С. 146.

склонного к мистицизму Гете проявилось стремление проникнуть в скрытую логику истории. И это видение и есть *предел* «высшей мудрости земной» (Холодковский) и «итог всего, что ум скопил» (Пастернак). Маркс по своему обнажил эту логику и объяснил, как следует, наконец, воспользоваться этим плодом ума и мудрости, она же, – история – ко времени Пастернака уже ответила и, как всегда, – иронично. Чувствовал ли переводчик, что спустя столетие с небольшим своим переводом добавляет что-то к этой «иронии истории» (Гегель), сказать трудно¹, но его собственный «высший миг» сходен с переживанием Фауста лишь тем, что целиком обращен к *жизни по эту сторону*. И лишь в тяжком и радостном *предчувствии* «достигнутого торжества» проступает иная онтология, которая, конечно, была ему знакома, чему свидетельством служит конгениальный перевод действительно последней сцены «Фауста» с финальным мистическим хором. «Игра и мука» не просто точная передача *чувства* мгновения, чреватого сотворением мира, – это два тонких и точных кодовых знака, сопровождающих мистические опыты приближения и прохождения грани, разделяющей многообразие мира и «закон», который он «вывел *бы*», дойдя «до самой сути». *Мысль* же короля поэзии, устремляясь к ней, никак конкретно эту суть ни назвать, ни воплотить не стремится, – только то, что *было бы*, будь она познана! – нигде не заступает за границу «вещи в себе», не проходит и не предполагает пройти эту «точку невозврата», движется в сфере жизни, – точно так же, как событийная канва баллады Шиллера, оставляющего кантианский смысл происходящего «за кадром», от начала до конца располагается *по эту сторону* – там, у границы бездны, где сочувствующей герою толпе остается только *наблюдать*, – «на берегах», как обозначил эту позицию (персонажей баллады Шиллера / Жуковского?) Высоцкий в другом «морском» стихотворении:

Так многие сидят в веках
На берегах – и наблюдают
Внимательно и зорко, как
Другие рядом на камнях
Хребты и головы ломают.

Они сочувствуют слегка
Погибшим – но издалека.

(1, 442).

¹ В практически дословном воспроизведении удвоенного эпитета возникла совершенно неизбежная, столь же невинная и все же беременная сарказмом интертекстуальная перекличка со стихотворением о коммунистическом субботнике Маяковского, может быть (кто знает?), не совсем бессознательно перекликнувшегося с тем же, текстом Гёте: «Народ свободный на земле свободной» (Пастернак) – «свободный труд / свободно собравшихся людей».

Уже в этом стихотворении («Штормит весь вечер, и пока...», 1973) в свободном медитативном восхождении от созерцания вечернего шторма – через метафорическое уподобление человеческих судеб волнам, гонимым ветром «к краю», – к пророческому предощущению собственного исхода, Высоцкий осознает и примеряет к себе *обе* позиции:

Я наблюдаю свысока,
Как волны головы ломают.
И я сочувствую слегка
Погибшим – но издалека. <...>
В душе – предчувствие как бред, –
Что надломлю себе хребет –
И тоже голову ломаю.
Мне посочувствуют слегка –
Погибшему, – издалека.

(1, 441-442)

Кажется, что не случайно это стихотворение хронологически лежит практически посередине между частями будущего диптиха с его бинокулярностью (событие «на суше» и «в воде»), отчетливо проступающей уже здесь, и маркирует момент вызревания мысли, который представляется поворотным: сознание уже двоятся в готовности поступиться автономией и взглянуть на мир с обратной стороны – *изнутри* «вещи в себе». И хотя здесь еще слышится политическая аллюзия («Мне дуют в спину, *гонят* к краю»), чувство общности судеб-волн уже готовит тот уровень обобщения, на который поднимется ныряльщик, «упрямо стремящийся ко дну» уже не по воле «дующих в спину», а – по собственной. Автоцитата, меняющая временной и залоговой модусы («надломлю себе хребет» – «давление мне хребет ломает»), сводит смысловые грани кода так, что мы видим самое *вхождение в точку* невозврата и понимаем этот *момент-процесс* в том же смысле, что и «Я горизонт промахиваю с хода» (1971; 1, 358) и «я со смертью перешел на ты» (1979; 2, 173). Поэт ведет репортаж по ходу движения, представляемого как реальное, и проходит эту грань мысленно и чувственно, формулируя смысл происходящего как постигаемое откровение, «ломающая голову» в прямом и переносном смысле.

3.6. «На глубину» коллективного бессознательного.

Я говорю «коллективное бессознательное»,
хотя равным образом мог бы сказать «бог».
Карл Густав Юнг. Поздние мысли¹.

Высоцкому вполне ясен иррациональный характер этого репортажа. Он должен, – в отличие от Фауста, продолжающего движение за «точкой невозврата» по воле ироничного Гёте, – *сам* и в сознании *пройти* свой «высший миг», а пройдя, поведать «друзьям» о «глубочайшем основании» (Шиллер), о «*самой* сути», самое знание которой несовместимо с жизнью, как её принято понимать в их мире, что превратит его стихотворение в очередной монолог мёртвого. Распространенность этой жанровой формы в ролевой лирике Высоцкого мы в свое время связали с «самыми глубинными, родовыми, исконными представлениями о жизни и смерти, допускающими возможность преодоления смерти, доказательством чему и служит монолог мертвого, обращенный к живым»². Эти представления и должны были, так или иначе, проступить в репортаже о смерти и в словах, сказанных *после*. На них лежит печать той осознанной парадоксальности происходящего с ним в жизни, которая выразилась и в знаменитом «если утону, ищите вверх по течению», и в «Конях привередливых» («Я коней своих <...> *погоняю* <...>[:] Чуть *помедленнее*, кони!»). Он, конечно, давно понял, что не сам правит своим движением, а – «тот», который в нем «сидит». По крайней мере, уже тогда, когда высказался от имени Яка-истребителя (1968), с заметным оттенком изумления («Но что это, что?!», 1, 222) обнаружив, что «сам» он «не много успел». Раздвоение сознания, обнаруживающего в собственном «черепке» неуправляемого водителя, «летчика», и около 1972 года конципируется пока еще как, – перефразируем, – «бред предчувствия». В инстинктивном сопротивлении ему результирующим вектором движения, в образе которого опосредуется лирическое состояние, оказывается – «*вдоль* обрыва, *по-над* пропастью». Здесь он еще «на берегах», но уже выделен из «наблюдающих-слегка-сочувствующих» гибельно-восторженным чувством неизбежности *предназначенной* ему «пропасти». Тогда, он еще умолял (обращаясь к «коням») пронести эту Чашу мимо него или, собственно, – его мимо Чаши, зиявшей пропастью. Есть глубинное семантическое соответствие между Чашей, испить которую значит обнажить («открыть») дно, и кратером Гермеса, в котором, дойдя, вероятно, до дна же, преобразается человек. В 1977 году он уже «намеренно тонул», как хотел от него «тот, кому служу», как он при-

¹ См.: Юнг К.Г. Собр. соч. Дух Меркурий. – М.: Канон, 1996. С. 354.

² См.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е издание, испр. и доп. С. 114 и сл.

знал это в стихотворении, написанном в следующем году («Я спокоен – он мне всё поведал», 2, 160). В этой смене вектора движения, в выборе «пропасти», в стремлении «ко дну» кроме прочего выражается и доверие к «сидящему во мне», готовность к *иной* логике, которая *должна* открыться за «бредом». К этому доверию или даже уверенности надо было прийти, и этот *внутренний* путь искал себе *форму* образного опосредования.

Идеология движения в мире Высоцкого – особая большая тема, которой многие (и мы) неоднократно касались, но которая все еще видится в ореоле тайны, заключенной, наверное, в мистической нерасторжимости смысла движения с семантикой пространственно-временной структуры мира. Редкий из коллег-современников Высоцкого с такой пристальной пытливостью стремился заглянуть «за краешек» «старой тяжелой кулисы» (2, 309) жизни в трехмерном пространстве и в заданном направлении времени и редко кто был столь склонен метафизировать житейский (личный, общественный) и исторический опыт. Это стремление часто микшировалось юмором, травестией, игрой ролевых масок, ёрническим снижением архетипических сакральных мотивов, но прорывалось почти постоянно и с годами всё серьезнее и потому заметнее, что делает его естественным и неизбежным фигурантом таких исследований, как докторская диссертация М.А. Перепелкина. Можно согласиться с утверждением автора, что в творчестве Высоцкого «метафизическое никогда не было *определяющим импульсом* произведений, но постоянно проявлялось в них в виде метафизических интуиций»¹. «Определяющий импульс» действительно шел как будто из «физического» мира, явление которого, однако, под взглядом поэта вдруг (ли?) начинало эмблематизироваться, обнаруживая второй, третий и т. д. планы – до полной абстракции, пока вы вдруг (же) не понимали: да нет здесь никакого «физического» мира! Он придуман, *воображён*, чтобы сказать вот *это*, увиденное сквозь него. «Пугало» ли это самого поэта, как полагает автор диссертации²? Иногда очевидно, что да, потому что в свете метафизической интуиции как раз и становилось яснее ясного, что «*всё* не так», и это захватывающее дух ощущение катастрофы нормального человека пугать должно. Но является ли нормой мужество смеха «вовсю» и бесстрашие мысли, идущей до конца и дальше – ради других, ради незнакомого читателя, в конце концов?.. И вот, думая об этом, я в цитированном утверждении коллеги, успеху которого искренне рад, возразил бы против слова «никогда». Да он и сам, фактически смягчает его категоричность, признавая тотчас, что «ближе к концу 1970-х годов интуиции метафизического становятся особенно

¹ Перепелкин М.А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция. Автореф. ... доктора филол. наук. – Самара, 2010. С. 6.

² См. там же.

напряженными и значимыми для художественного смысла произведений поэта»¹.

Не претендуя, разумеется, раскрыть эту сторону творческого сознания поэта полностью, обратим внимание на неоднократные попытки художественного испытания образов *горизонтального* и *вертикального* движения как формы воплощения лирического самосознания, состояния души, предчувствий, фобий и намерений поэта на протяжении десятилетия, охваченного датами создания рассматриваемого нами (псевдо)диптиха. Начало 70-х годов в этом отношении кажется временем особенно напряженным. Лирическое **Я** (в разных обликах) то прорывает горизонт, то восходит на чердак, чтобы «влететь в седло» и перевоплотиться в коня, то делает рывок в сторону из «чужой колеи» или очередной волной мчится к берегу, чтобы «надломить себе хребет», то вновь – вслед за ЯКом – испытывает падение, «случайное свободное» или в «затяжном, неслучайном прыжке». Горизонталь с вертикалью чередуются, сопоставляются («*вдоль обрыва*, по-над пропастью»), пробуются на смысловую емкость, словно между ними, в конце концов, должен быть сделан выбор.

В «Затяжном прыжке» (тот же 1973; см. 1, 428-430) лирическое **Я**, плотно всаженное в ролевой образ и связанное с нарративной интенцией, «в случайном свободном паденье – / Восемнадцать недолгих секунд» – не успевает задаться вопросом, «Есть ли в этом паденье какой-то резон», – он возникает «потом», то есть «теперь», в момент рассказа, который и в этом случае разворачивается – как репортаж – по ходу прыжка «из глубин (!) стратосферы», когда герой-рассказчик «на цель устремлен и влюблен, и влюблен / В затяжной, неслучайный прыжок» и, наверное, уже давно задал себе этот вопрос и ответил на него – выбором экзотической профессии, сознанием и, главное, чувством ценности «этих минут» жизни один на один со «встречными потоками» рефрена, образ которых уже несет явственные атрибуты сакральности – «невидимые», «бездушные и вечные», ничему не подотчетные («прямые, безупречные», «что хотят, то творят»), что особенно наглядно в сравнении с тварной податливостью человека:

Я попал к ним в умелые, цепкие руки:
Мнут, швыряют меня – что хотят, то творят!
И с готовностью я сумасшедшие трюки
Выполняю шутя – все подряд.
<...>
И кровь вгоняли в печень мне,
Упруги и жестоки,
<...>

(1, 428-429)

В спортивном интересе, возникшем в «случайном свободном паденье», коннотативно уже присутствует смысл *встречи с высшим*, но

¹ Там же.

направление движения (сверху вниз) лишь по видимости совпадает с погружением аквалангиста, а на самом деле прямо противоположно ему: не «на глубину», а «из глубин» (стратосферы, – еще один пример равнозначности «глубин» и «высот» в мире Высоцкого!) – к той *поверхности*, на которой можно «*пить* горизонтальные воздушные потоки», и это они предстанут в восприятии аквалангиста «обыденной воздушной жижей» с неприятными фонетическими ассоциациями. Ей отдаёт предпочтение парашютист, но его влюбленность в «затяжной неслучайный прыжок» всё же рождена случайной встречей с преодолеваемыми «*восходящими* потоками», и он обречён вновь и вновь (ср.: «мы завтра продолжим»!) «шагать в никуда» «за невидимой тенью безликой химеры», за невозможным, как он уже понял, «*свободным падением*», за «легкостью», которая каждый раз «скоро придет», если не тянуть за кольцо *вовремя*... – чтобы остаться *во времени* и в системе привычных координат, где виртуальная и никогда *до конца* не пройденная вертикаль «обязательно» пересекается с реальной горизонталью, гарантирующей жизнь в определенности и самости тела. Спортсмен и на пределе возможности непременно держит в сознании это пересечение, он *должен не дойти* до точки невозврата. Но именно поэтому ему придется перед каждым следующим прыжком всё выше забираться в «глубины стратосферы»: чем продолжительнее нацеленное на рекорд переживание искушения безмерностью и невесомостью – «пустотой»! – тем ценнее победа *горизонтальной жизни*, не знающей «пустоты» («мы падаем *не в пустоте*», 1, 429). Такова логика спорта, но *смысл* его – как раз в *максимальном приближении к границе* – отпущенных человеку природой возможностей, за которой – пустота (ср.: «Узнай, а есть предел – там, на краю земли, / И – можно ли раздвинуть горизонты?», 1, 358). И только уверенность, что этот максимум достигнут и что «сейчас будет поздно», дарует чувство победы. Но в том-то и дело, что эта уверенность по определению не может быть полной, и горизонтальная жизнь с первого же момента связана с печалью:

Мне охлаждают щеки
И открывают веки –
Исполнены потоки
Забот о человеке!
Глазею ввысь *печально* я –
Там звезды одиноки –
И пью горизонтальные
Воздушные потоки.

(1, 430)

Взгляд ввысь и сочувствие звездному одиночеству представляют собой достаточно прозрачную актуализацию лирической ситуации в романтическом двоemiрии. Но печаль, с которой принимается забота горизонтальных потоков, рождена и принципиальной недостижимостью «высшего мига» и обреченностью горизонтальной жизни, которая в парадигме цен-

ностно равнозначных «высот» и «глубин» в образной аксиологии Высоцкого – в обоих случаях *низ*, та «золотая середина», за «прозябание» в которой отчаянно дерутся между собой «умеренные люди» с их вылинявшими страстями, гордые своей неуязвимостью (см.: 1, 372-373). Здесь, на пределе «внешнего рождения» (Бёме), царят культ индивидуально-обособленной «самости» и – «среди битвы и беды» – воля к самосохранению *любой* ценой.

Притягательность пустоты, кажущаяся абсурдной и немотивированной, на самом деле давно получила осмысление в мистической поэтике, и в стихотворении Высоцкого не случайно связалась с отмеченными выше сакральными признаками «восходящих потоков»:

Бог – чистое *ничто*, вне мест и вне времен.

Чем ближе ты к Нему, тем недоступней Он.

Так пишет в XVII веке Ангелус Силезиус¹, многогранно и разнообразно поэтически перевоплотивший философские идеи Бёме, который, никогда не претендуя на поэтический ранг, так же искал выразительную форму своему потрясению откровением: «...вне природы Бог есть *мистерия* [тайна], то есть *Ничто*, ибо вне природы это *ничто*, это Око Вечности, которое *ни в чем* не стоит и *ни во что* не смотрит, ибо оно *бездна* <...>»². Этот завораживающий взгляд бездонной пропасти пустоты (Ungrund, по слову Бёме) сквозь всё, в ней родившееся и из неё вышедшее, «заповеданность истины всей», «вечно женственное» (das Ewig-Weibliche) природы, как первый и последний ценностный критерий просвечивает всё текущее в горизонтальном времени – «вдоль обрыва», который всегда открыт, хотя и не всем виден («...лишь ты стоишь перед дверью неба...», – Бёме³), и предлагает вертикальную альтернативу.

Стремящийся «ко дну» *не состязается*, он полон решимости пройти именно по вертикали и именно до конца, до «точки разделения» или, в темпоральном смысле, – до «высшего мига», когда «время перестанет быть временем». То, что путь его ведет «назад – в извечную утробу» (ст. 76), открывается ему по ходу движения, подчиненного логике всего, «что пришло процвести и умереть» (Есенин) – вернуться во Всё и Ничто. Для него прошло время «моления о Чаше», – теперь жребий брошен, выпал, принят, – падение с земли в «новый мир» желанно и неподвластно физическим законам, потому что его пространство – *иное*, оно атемпорально (время – 0 и – *всегда*, «в гости к богу не бывает опозданий») и лежит вне физического.

¹ См.: «Gott ist ein lauter nichts, Ihn rührt kein Nun noch Hier: / Je mehr du nach Ihm greiffst, je mehr entwirft Er dir». – Ангелус Силезиус. Херувимский странник. С. 60 (Пер. мой. – С.Ш.).

² Böhme J. De Signatura Rerum: Das ist / Bezeichnung aller dinge / wie das Innere vom Eusseren bezeichnet wird. S. 531 (Пер. мой. – С.Ш. Курсив «мистерия» – автора; полужирный курсив и курсив «бездна» – мой. – С.Ш.).

³ Ланда Е.В. Хрестоматия по немецкой литературе XVII века. С. 103.

Утрата ориентира в процессе погружения (см. ст. 17) означает, что физическая трёхмерность перестает быть смысловой доминантой пространства, актуальна лишь *одна* координата – в глубину! Сознание входит в *иное* пространство – иррациональной логики и откровения, где путеводными знаками становятся «сказки, сны и мифы» – *внефизические* ориентиры – и где не действует *физический* закон Архимеда, почему и погружение «в пику» ему происходит «быстрее» (ст. 16). Но это пространство пока существует как параллельное физическому и связано с ним своеобразным семантическим отношением, в котором происходит процесс *означивания*, наделение *иным* смыслом всего, что прежде такого смысла не имело. Дело в том, что сознание всё еще *в себе самом* – в теле, вгребаящемся в глубину, – в этой части «суши» (то есть физического пространства), которую воля устремляет за грань «моря»¹, и потому иное пространство парадоксально совмещено с физическим (как тут не вспомнить о Гофмане) – единством и однократностью погружения и репортажа – и раскрывается *через* посредство физического. Топологические и чувственно воспринимаемые реалии последнего *наделяются значением* вех погружения в сферу сверхчувственного, то есть – *фигуративны*. И этот процесс означивания – семантизации – земных реалий в свете абсолютного Ничто является ничем иным как процессом «прочитывания» (вспомним слово Флеминга!) сквозь мир, происходящего по мере погружения.

Примечательным топосом, означивающим точку вхождения в «мир иной» являются кораллы: застряв «в пещере кораллов», герой «Марша аквалангистов», в понимании его товарищей по суше, «умер»; на этой же черте милосердие Божие останавливает над гибельной бездной ныряльщика Шиллера/Жуковского при первом погружении:

Но богу молитву тогда я принес,
И он мне спасителем был:
Торчащий из мглы я увидел утес
И крепко его обхватил;
Висел там и кубок на ветви коралла...²

В оригинале эта пограничность коралла выражена еще определеннее: ухватившись за «скальный риф», ниже названный «ветвью коралла» («der Koralle <...> Zweig»), герой «избежал смерти», на этом последнем рубеже жизни он испытывает «высшую страшную нужду», выпавшую из перевода, и «*безумие* страха», выраженное у Жуковского как «ужас»:

Da zeigte mir Gott, zu dem *ich rief*

¹ Ср. со смысловой подменой в структуре морской мифопоэтики у Маяковского: «За голод, за мора море <...>». Кстати, в эмблематичном представлении этой грани, за которой массовому герою «Левому марша» открывается «Солнечный край непочатый», с морем идентичны горы («за горами горя»), – идентичность, вполне созвучная поэтике Высоцкого.

² Жуковский В. А. <...>. С. 90.

In der höchsten schrecklichen Not,
 Aus der Tiefe¹ ragend ein Felsenriff,
 Das erfaßt ich behend und entrann dem Tod –
 Und da hing auch der Becher an spitzen Korallen,
 <...> in des Schreckens Wahn
 Laß ich los der Koralle umklammerten Zweig; <...>²

Намеренно тонущий аквалангист Высоцкого ничего подобного не переживает, потому что *проходит* «коралловые рифы», а «пройдя», открывает «новый мир», «коралловые города», *новый свет*, и его вопрос «Где ты, чудовищная мгла, <...>?» может быть прямо соотнесен с «мглой», из которой торчит утес в переводе Жуковского, а косвенно – и со всеми ужасами бездны, которыми «стращают» в данном случае не «матери», а Шиллер и его переводчик. «Мгла», видная с *этой* стороны границы, с *той* предстает как многоцветная и разумная среда, открывающая перспективу глубины, в которой «спаслось и скрылось» «Все гениальное и не- / Дополняемое <...> / Все, что гналось и запрещалось» (ст. 29-32) рациональной логикой и, конечно, политической целесообразностью «сухопутного» житейского практицизма.

Специфика романтического двоемирия, актуализированная в стихотворении и постоянно бодрствующая в подтексте, предполагает, что «гениальное» и не может быть «допонято» в рамках логики, действующей по *эту* сторону, даже «вдоль», «по-над» границей. Здесь оно может быть явлено как нарушение логики, *проблеск* иного света, откровение, дезавуирующее жизненную практику, – «всплеск и шалость», что у романтиков отразилось в жанровой идеологии *фрагмента*, столь излюбленного ими. Граница же, за которой открывается перспектива «истины всей» (Гёте), как мы отметили выше, у Высоцкого способна принимать измерение вглубь, так что прохождение ее превращается в стадийный процесс. В бытовом присловье «дай Бог» в монтажном стыке с «гналось и запрещалось» возникает столь характерный для Высоцкого момент смысловой неопределенности: в ставшее почти междометием выражение возвращается смысл обращения-мольбы³ и бросает многозначительный отсвет в обе стороны, поясняя, *какое*, собственно, – из какого источника, – «гениальное» недопонималось, «гналось и запрещалось» «на суше» и «спаслось и скрылось в глубине», в значении которой, тем самым, впервые в стихотворении с *такой* мерой определенности проступает коннотат *сакральной инстанции*, подтверждая неслучайность

¹ У Шиллера в этом месте очевидна сюжетно обоснованная перифраза псалма: «Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir» (Ps: 130, 1), «Из глубины взываю к тебе, Господи» (Пс: 129, 1), первый стих которого в латинской огласовке («De Profundis clamavi ad te, Domine») в XX веке в России и Германии означил духовную ситуацию, породившую устойчивую разновидность лирической интенции («De Profundis»).

² Schiller [Fr.]. <...>. S. 224-225

³ Дело, конечно, и в выборе глагольной формы: из равно употребительных «дай Бог» и «даст Бог» выбирается «дай».

встреченных выше знаков такой коннотации – «мир иной» (ст. 11) и «новый мир» (ст. 19). Мотивы *спасения* и *скрытости* в этом контексте становятся знаками того же ряда:

Все гениальное и не-
Допонятое – всплеск и шалость –
Спаслось и скрылось в глубине, –
Все, что гналось и запрещалось...
Дай Бог, я все же дотону –
Не дам им долго залежаться! –
(2, 115)

Смысл его молитвы прямо противоположен той, с которой «из (!) глубины» обращается к Богу ныряльщик Шиллера/Жуковского, стремящийся на сушу, – там («на берегах») его спасение. Спасение же, впервые как смысл и цель погружения названное дайвером Высоцкого здесь, на коралловом рубеже, – лежит в сфере трансценденции, в сакральной сфере, недоступной и неявленной «на суше» (иначе прогнали бы и из «глубины»!) – *скрытой*, а говоря иначе – латинским словом – *окультной*. Там, где кантианско-шиллеровская предубежденность рисует познанию предел, ему открывается притягательная перспектива перехода к исторически более глубокому и потаенному коду культуры. Именно эта сокрытость знания в оккультной традиции веками ограничивала круг знающих, потому и называвшийся сектой, и требовала от новообращенного крайней решимости посвятить себя знанию, то есть готовности к посвящению, состоявшему в испытании символической смертью, предполагавшем возрождение в новом качестве, – к *палингенесии*, одним словом. Ритуализованный масонским обрядом, этот обычай подвергать посвящаемого испытанию смертью стал общекультурным достоянием, не только отразившись и в нашей классической литературе, но и явив образцы породы людей, стоически презрительным отношением к смерти доказавших ценностное превосходство «идеалов» над «жизнью». В процессе же «разгерметизации» идейного комплекса герметической гностики в сторону христианства, который протекает в XV–XVI веках, такая решимость оказывалась созвучной евангельской идее о том, что «Царство Небесное силою берется» (Мф: 11: 12; ср.: Лук: 16: 16). Гностик, открывающий Бога в себе, понимает это как «руководство к действию»:

Сделай, как вечная Мать, которая с великой тоской и великим вожделением Бога становится Царством Небесным, где живет Бог <...> вложи все Твое вожделение в сердце Бога, тогда проникнешь силой, как вечная Мать-природа. Так станет с Тобой, как говорит Иисус: Царство Небесное терпит насилие, только те, кто применяет насилие, захватывают его¹.

¹ Бёме Я. О трех принципах... Цит. по: Ланда Е.В. Хрестоматия по немецкой литературе XVII века. С. 103.

Поведение и переживания, а главное внутренняя целенаправленность воли ныряльщика Высоцкого *воплощают* эти древние постулаты, не озвучивая их и не рефлектируя по их поводу:

И я вгребаясь в глубину,
И – все труднее погружаться.
(2, 115)

И следующие две строфы рисуют *предельные* трудности погружения («могильный звон» «под черепом», ломающийся хребет) и *последние* усилия «взять» сопротивляющуюся «глубину». В этом сопротивлении вполне ощутима смысловая двойственность: с одной стороны оно имеет характер физического явления, – «Вода выталкивает вон» (ст. 39), – с другой «И глубина не принимает» (ст. 40) – та самая, которая предназначена для посвященных. На этой грани смыслов, отбрасывая рефлексy по обе ее стороны, балансируют следующие четверостишия, представляющие действия ныряльщика, предпринимаемые с целью «дойти до дна».

Так, освобождение от карабина с *острогой*, – как в первый момент может показаться, – мотивировано его неудобством, мешающим погружению, даже, парадоксальным образом, – его тяжестью, но четырьмя стихами ниже отбрасывается и нож, и становится понятно, что, начиная с *остроги*, *выбрасывается оружие*, потому что оно – принадлежность мира множественности и ограниченности всякой индивидуальной самости, для защиты, либо самоутверждения которой и служит. Нелепость положения вооруженного человека «там» состоит в отсутствии сущностного различия между обитателями «глубин», и лишь беззащитность как готовность пожертвовать *своей* самостью ради возвращения к единству «*самой* сути» может служить пропуском «туда», где «все мы – люди».

Как часто бывает у Высоцкого, во вполне обиходной формуле, к которой и в повседневном общении мы прибегаем как к аргументу, подразумеваемая соответствие или несоответствие конкретного случая (поступка) тому, что нас, казалось бы, должно объединять, – открывается и озвучивается глубина культурного кода. Идущее из поэзии барокко различие между конкретно-историческим («реальным», индивидуальным, «отпавшим от Бога» и т. д.) человеком и его *всечеловеческим* основанием, на что мы обратили внимание выше в связи с фаустовским «новым намерением», у Пауля Флеминга, например, выражается понятием «собственно» человека – то, что у Фауста можно перевести как «собственное Я» (mein Selbst), которое он намерен расширить до общечеловеческого:

Ach daß doch jene Zeit, die ohne Zeit ist, käme
Und uns aus dieser Zeit in ihre Zeiten nähme,

Und aus uns *selbsten* uns, daß wir gleich könnten sein,
Wie der itzt jener Zeit, die keine Zeit geht ein!¹

Эти «*собственно мы* в нас» и есть «все мы – люди», «человечество в человеке» (Ангелус Силезиус), тот «человек», который «*бесконечно* превосходит человека» (Блез Паскаль) и которого – «при полном реализме» – ищет и находит «в человеке» ярчайший посредник этого культурного кода в русской литературе Достоевский, на что мы неоднократно обращали внимание². И от Флеминга до Достоевского, какие бы направления ни принимал «просвещенный» разум, возомнивший себя автономным, он постоянно возвращается к сакральному представлению об источнике и смысле того качества, в котором растворяется отдельный и возрождается «всечеловек» (Достоевский). Потому и «*должно* любить» *его* «в человеке», что это – воплощенный Он – Тот, «кто дал мне жизнь в обмен на смерть свою» (Флеминг) и заповедал любить врагов, которых в таком случае и быть не может.

Я снял с острогой карабин,
Но камень взял – не обессудьте, –
Чтобы добраться до глубин,
До тех пластов, до самой сути.

Я бросил нож – не нужен он:
Там нет врагов, там все мы – люди,
Там каждый, кто вооружен, –
Нелеп и глуп, как вошь на блюде.

(2, 115)

В этом месте читатель может не сразу обратить внимание на странности появления *в самой середине* текста, в 42-м стихе, – «камня». Это появление *кажется* естественным, но это – естественность вошедшего в поговорку «рояля в кустах». Странность заключается в полном отсутствии в окружающем физическом пространстве каких бы то ни было топографических реалий, хотя бы вроде «скального рифа» у Шиллера. В самом деле,

¹ Fleming, Paul. Gedanken über die Zeit // A. a. O. S. 30. («Ах, пусть же придет то время, которое без времени / И возьмет нас из этого времени в свои времена, / И собственно нас из нас, чтобы мы могли быть такими же / Как сейчас тот в том времени, которого не касаются никакое время!» – Подстр. пер. мой. – С.Ш.).

² Ср.: «Неся в себе и время, и вечность, герои Достоевского мучительно стараются преодолеть свою двойственность, возвыситься над преходящим <...>, приобщиться к истинной, по Достоевскому, Христовой, сущности человека. Диалектическая формула Достоевского „найти в человеке человека“ стоит в одном ряду с мыслью Паскаля о том, что „человек бесконечно превосходит человека“, с флеминговским „и нас из нас самих“. Она предполагает отрицание одной качественной формы существования человека ради другой – высшей <...>». – Борисова В.В., Шаулов С.М. Достоевский и барокко (типологический аспект проблемы мира и человека). С. 85. См. об этом также: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. – Цит. изд. С. 41; Шаулов С.М. Барокко // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. С. 73.

силы «вгребаться в глубину» уже нет, вокруг вода, лишь «дно» впереди. По физике, «камень» должен был бы лежать «там», *уже* «на глубине». А если нет, – на чём он лежит, пока не взят? И потом, если *лежит* (или... плавает?! нет, тогда с ним скорее всплывешь), – но не «на глубине», значит его еще надо сдвинуть, стронуть с места, чтобы он *сорвался* и стал тонуть. И «камень» – такая удача! – именно такой подходящей массы: по силам и достаточно тяжелый. Или в этом месте много камней, и можно выбрать? Вновь перед нами один из тех случаев, когда «прямопонимание» оказывается вынуждено додумывать и дорисовывать за поэта то, о чем он «почему-то» не сказал. В самом деле, камня, если речь о камне, ему недоставало с самого начала. Почему было не прихватить его с суши? Сколько усилий было бы сэкономлено, каким быстрым и результативным могло быть погружение. В конце концов, идея балласта выговаривается уже в первом стихе «Марша аквалангистов»! Но тогда это был бы *только* предмет физического мира, деталь задуманного способа самоубийства, и стихотворение было бы *про то*.

А *этот* «камень», не имеющий кроме себя никакой опоры в природе¹ и ждущий своего аквалангиста *там*, где им *предназначена* встреча (он «камень взял», словно тот был ему *предложен*, и в интонации «не обессудьте» слышится как будто смущение и извинение перед современниками, почти сплошь атеистами: уж, извините, взял, иного не нашлось – «не дано»), этот «камень» – как последняя ступень, как пропуск к «*тем* пластам», к «*самой* сути», к «истине всей» (Гёте/Пастернак). Он «взял» его *вместо* остроги как нечто, в отличие от встречающихся ниже «*каменьев* и дубин» (ст. 64), не способное служить оружием, но обладающее *абсолютным* весом, достаточным, чтобы *завершить* погружение к «*самой* сути»; он «взял» его – и увидел всечеловеческую суть живого, и в нем созрела готовность к перерождению, так проступила «самая суть», обретая очертания крайней степени смирения и победы над человеческой гордыней – главных ценностей христианской этики, которая в отношении к индивидуалистической самости человека вполне солидарна с логикой гностической палингенезии.

Сознавал ли автор, в нужный момент обнаруживая «камень» в *воде*, окружающей носителя речи, что «камень» у него из предмета физического мира превращается в эмблему? Более того, – подразумевал ли то общекультурное значение этого топоса, которое связано с именем Петра, – значение твердыни, на которой воздвигнута Церковь Христова²? Если принять как аксиому, что в художественном тексте (а) нет ничего случай-

¹ Ср. с каменным корытом, в котором силой веры отплывает к «острову пингвинов» герой Анатоля Франса, высмеявшего самую суть веры, в которой нет нужды там, где нет абсурда.

² «Я говорю тебе: ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Мф. 16, 18).

ного и (b) всё стоит на своем месте, то – да, сознавал и подразумевал. И тогда особый смысл приобретает собственно тот факт, что он этот «камень» «взял», сделал окончательный выбор и тем самым ощутил *воду*, в которую погружается, как *крещенскую*, а значит, живую и животворящую. Собственно, вода и есть та изначальная субстанция, которая объединяет всё сущее – от «подводного гриба» до «обыденной воздушной жижи», в которой «плавают» приспособившиеся к ней люди. Потому, безоружным и с «камнем» в руках дойдя до этого уровня (до этой «глубины»!) знания, а тем самым и самосознания, ныряльщик тотчас приходит и к главному гностическому откровению стихотворения: божественное начало «человечества» не есть исключительная прерогатива человека, оно неизбежно присутствует в любом существе (да и веществе!) вселенной. Потому «все мы – люди» – «там» – сказано уже не только и не столько о прямоходящих по «суше», а обо всём, что живет и во плоти являет единое и единосущное качество жизни.

Сравнюсь с тобой, подводный гриб,
<...>

(2, 115)

Этим намерением выражено не что иное, как сознание сущностного тождества и равенства всего сущего в его сакральном истоке и, следовательно, сознание того, что сам ты, – при всей твоей высокой сложности, с аквалангами и карабинами, – не более чем эволюционная надстройка над *первейшим и простейшим*, которым ты в твоей тварной сущности, тем не менее, остаешься. Это и есть последний рубеж, та «точка невозврата», на входе в которую еще «работает» *рационально-философская* концептуализация жизни, явленной в разнообразии форм и образов (*Leben als Gestalt*¹). За этой точкой – «чистое Ничто» «истины всей».

3.7. «Остановиться, оглянуться...» на пороге

Однако логика лирической медитации, ведущая за эту границу, как показывают сравнительные наблюдения, не предполагает ее «промахивания с хода». Дело в том, что, оказываясь в состоянии этого перехода, связанного с утратой индивидуальной самости, то есть «частичности» (Бёме) и ограниченности собственного образа, – лирическое сознание обнаруживает себя в парадоксальной ситуации, в которой становится проблематичным само по себе лирическое высказывание: может ли лирически самовыражаться *не-Я*? Или: может ли *не-Я* пророка что-то говорить миру о своей духовной практике? Вообще, может ли *то, что не является индивидуальностью*, сообщить миру о своих внутренних переживаниях? Парадокс заключается в том, что, выразив это внутреннее превращение и манифести-

¹ Ср.: «Leben kann nur leben als Gestalt». – И. Р. Бехер. («Жизнь может жить только как образ»).

ровав тем самым выход из мира множественности и разграниченности форм, автор такого высказывания в нем же, высказывании, получает доказательство сохранившейся связи с миром, на которую он и оглядывается *извне*, и – на себя *в обратной перспективе*, какой-то частью своей новой сущности оставаясь прежним, чувствуя притяжение оставленного им мира и продолжая движение (и трансмутацию!) вопреки ему – «*Trutz dem, was mich in mich zurücke reißet*»¹. В этом состоит один из аспектов параллели, о которой упоминалось выше, – между лирикой Пауля Флеминга и лирической философией Якоба Бёме, который, достигнув той же степени отрешенности от мира, признается:

Но я нахожу во мне еще вторую жизнь, каков я есть, <...> как тварь (Creatur) этого мира <...>. Так вот в *этой* жизни, в которой я еще воспринимаю свое **Я** (Ichheit), пребывают грех и смерть, и это должно стать Ничто, а в той жизни, которая во мне есть Бог, я враг греху и смерти, а по той жизни, которая еще есть в моем **Я** (Ichheit), я враг Ничто (как Божеству): Так что спорит одна жизнь с другой, и постоянный раздор (streit) во мне. Но поскольку Христос рожден во мне и живет в моем Ничтожестве (Nichtsheit), то наверное Христос поступит по Своему предсказанию в Раю, растопчет голову Змию, то есть моему **Я** (Ichheit), и умертвит злого человека в моем **Я** (Ichheit), чтобы жил Он Сам, каков Он Сам есть².

У Высоцкого на этом рубеже возникает потребность, обратившись к Нептуну, – уже на равных, как ныряльщик к ныряльщику³, – вернуться мыслью к жизни на «суше», к «сомнениям», которые «давно буравами сверлили», – внутренний «раздор», если использовать слово Бёме, всё еще не утих. Тема, оставленная в десятом стихе, возвращается в текст через добрый десяток четверостиший и занимает в нем вдвое с лишним большее пространство (ст. 55-68), чем в начале стихотворения. Композиционно и риторически первое и последнее упоминания о жизни на «суше» отмечают начальную и финальную фазы погружения и противопоставлены друг другу: в первом – мысль о жизни собственной и единичной, во втором – о че-

¹ Fleming, Paul. Neuer Vorsatz // A. a. O. S. 449. («Наперекор тому, что меня во мне тянет вспять»).

² «Ich finde aber noch ein ander Leben in mir / der ich bin / <...> nach der Creatur dieser Welt <...>. So ist nun in demselben Leben / darinnen ich noch meine Ichheit empfinde / die Sünde vnd der Tod / vnd das soll zu nichte werden / vnd in dem Leben / das Gott in mir ist / bin ich der Sünden vnd dem Tode feind / vnd nach dem Leben daß in meiner Ichheit noch ist / bin ich dem Nichts (als der Gottheit) feind: Also streitet ein Leben wider das ander / vnd ist ein stäter streit in mir. Weil aber Christus in mir gebohren ist / vnd in meiner Nichtsheit lebet / so wird Christus wol nach seiner verheissung im Paradyß geschehen / der Schlangen / als meiner Ichheit / den Kopff zertreten / vnd den bösen Menschen in meiner Ichheit tödten / auff daß er lebe / der er selber ist. – *Böhme J. De Signatura Rerum: Das ist / Bezeichnung aller dingen / wie das Innere vom Eusseren bezeichnet wird. Caput II, III. S. 640.* (Пер. с нем. мой. – С.Ш.).

³ В воспоминаниях М. Влади об их пребывании с Высоцким в Мексике, говорится о местном профессиональном ныряльщике, который сопровождал их при погружениях в море и которого они прозвали Нептунуио. См.: *Влади М. Владимир, или Прерванный полет.* – Алма-Ата: «Жазуши», М.: «Прогресс», 1990. С. 104.

ловечестве в целом, – в точности как малый и большой круги жизни Фауста в первой и во второй частях трагедии Гёте, который, выведя своего героя в пространство мировой истории мысли, слова и дела, на вопрос о времени действия его пьесы однажды ответил: три тысячи лет. В сущности, то же можно было бы сказать и о *реальном* возрасте героя, вобравшего опыт человечества: Гете по-своему подошел к мысли, выраженной позже Марксом – о «традициях мертвых поколений»¹ – и Юнгом, открывшим тяготение («кошмаром» – Маркс) этих традиций не только «над умами живых», но и непосредственно в умах, где ментальный опыт тысячелетий спрессован в пласты «коллективного бессознательного». В вопросах, обращенных Высоцким к богу моря, – а Нептун – «ныряльщик с бородой», и это не просто портретная деталь аллегорической фигуры (и знакомого мексиканца), но – указание на *время*, длительность которого придает ей ореол авторитетности в вопросе об истине, – в свете нового сознания, обретенного в результате погружения, задается в сущности один вопрос: об оправдании *всей эволюции*, венцом которой стал человек. И этот *один* вопрос репрезентирован впечатляющим и, конечно, напоминающим о поэтико-риторической практике барокко параллелизмом *четырёхкратного* «зачем»:

Нептун – ныряльщик с бородой,
Ответь и облегчи мне душу:
Зачем простились мы с водой,
Предпочитая влаге – сушу?

Меня сомненья, черт возьми,
Давно буравами сверлили:
Зачем мы сделались людьми?
Зачем потом заговорили?

Зачем, живя на четырех,
Мы встали, распрямили спины?

(2, 115)

В этом пассаже впервые в стихотворении названа «душа», и это весьма многозначительно на последнем пороге, когда еще остается возможность (или опасность) «не дотянуть» и где «внешний» человек, мучимый сомнениями, рожденными в нём «внешним» миром, сознает и называет в себе ту сущность, которая в нём страдает под их бременем. Местоимение же «мы» в первом вопросе обнаруживает видовую безграничность той общности, к которой он себя теперь – в новом *самосознании* – относит («простились *мы* с водой»). Смысл единосущности «души» и живой «воды» просвечивает из подтекста, и в вопросе ставится под сомнение благодатность уже *первого* акта драмы *расподобления целостности Творения*, которая начинается с *нашего* предпочтения «суши» – «влаге». И каждый следующий *наш* эволюционный шаг, сужая смысл местоимения «мы»

¹ Маркс К. Восемнадцатое Брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 8. С. 119.

(«сделались людьми»), ведет каждый раз к новому расколу бывшего единства, а «наши души», в нём рожденные и ему единосущные, – к страданию и гибели. «Заговорили», конечно, свидетельствует о еще большей степени отчуждения от первоначала и, кстати, контрастирует с гармонией немоты разумной подводной среды («Нема подводная среда, / И многоцветна, и разумна»). Типологию «безмолвия» у Высоцкого с сакральным подтекстом этого топоса мы уже рассматривали, думается, достаточно предметно, и на этот раз, пожалуй, можно воздержаться от подробного комментария. Обратим лишь внимание на обычные в профетической практике жалобы на *невозможность* выразить богооткровенную истину словами обыденного языка, созданного, говоря словами Бёме, в «частичности» человеческого существования. Так, например, от Бёме до Достоевского¹.

С последним вопросом («Зачем... распрямили спины?») заканчивается эволюция и начинается история. Возникновение человека прямоходящего и, тем самым, исторического подано здесь также как результат действия «нашей» воли. Такое *самоволие* мира и *отдельных* его сущностей и существ, возникших по Божьей воле, представляет собой не что иное как её *извращение* – *Widerwertigkeit*. – Термин философии Бёме, из откровений которого выстраивается именно такая спекулятивная картина Творения, чем и объясняется существование мирового зла, проблема которого под разными углами зрения занимала умы на протяжении следующих полутора-двух веков, включая «век Просвещения», когда дистанция между философской спекуляцией и практической политикой стремительно сокращалась и первая из них становилась ближайшим тылом второй и поставляла ей аргументы, как снаряды. Лексика этого вопроса у Высоцкого двусмысленна: она представляет изменения, происходящие с человеком в последнем акте эволюции, и, вместе с тем, отсылает к легко узнаваемым формулам революционной риторики, что побуждает прочитывать следующий за вопросом ответ с мыслью о революционном действии. «Живя на четырех, <...> встали» попадает в риторический ряд, объединяющий всё от «жизни на коленях» до «Вставай, проклятем заклеяменный», а «распрямили спины» перекликается с культовой народной, но и официально-идеологической «Дубинушкой», пророчившей за столетие до того:

¹ Ср.: «<...> дух хотя видит Его, но того нельзя ни высказать, ни написать, ибо Божественное существо состоит в силе, не дающей ни описать себя, ни выразить. <...> ибо мы живем в сем мире в частичности, и сами созданы из частичности» (Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. С. 41-42). – «<...> образы и формы сна моего <...> были восполнены до такой гармонии, были до того обаятельны и прекрасны, и до того были истинны, что, проснувшись, я, конечно, не в силах был воплотить их в слабые слова наши <...>» (Достоевский Ф. М. Сон смешного человека // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. – Т. 25: Дневник писателя за 1877 год. Январь–август. – Л.: Наука, 1983. С. 115).

Но настанет пора и проснется народ,
Разогнет он могучую спину,
И на бар и царя, на попов и господ
Он отыщет покрепче дубину.

В череде фольклорных переделок песни, история которой начинается стихотворением (1865) морского врача В.И. Богданова (1837-1886), обращает на себя внимание превращение образа дубины из орудия труда в оружие в борьбе народа за освобождение. Это превращение завершается цитируемым текстом (1885), который принадлежит перу адвоката А.А. Ольхина (1839-1897) и служит основой дальнейших переработок. Примечательным культурно-историческим обстоятельством, на наш взгляд, является появление в литературе того же пореформенного времени образа «дубины народной войны» против французских захватчиков в 1812 году: в параллельном существовании этих двух «дубин» народной войны (в прошлом – с чужими, в будущем – со своими), уже заложена возможность ленинского «превращения войны империалистической в войну гражданскую», а вместе с этим задан и тот *вектор расподобления*, в направлении которого осмыслены эволюция и история человека в стихотворении Высоцкого. В его эпоху эта «пора» (читай: фаза расподобления!), пророчески накликаемая, конечно, не одной «Дубинушкой», была уже не самой близкой и вполне отстоявшейся – школьной – историей. И его ситуация в проекции нашего дискурса может быть обрисована так: философия *уже* выполнила задачу, к которой исподволь готовилась в эпоху Просвещения и на которую её прямым текстом нацелил Маркс: не объяснять мир, а переделывать, то есть, в *наших* конкретно-исторических условиях, – оправдывать его переделку на *наш* лад. Переделали, соответственно, и песню («настала... проснулся... разогнул...» и т.п.), и в этой редакции в репертуаре советских ба-сов (например, Бориса Штоколова) она верой и правдой работала на ниве придания ореола народности совершившейся революции и советской власти. Стояла же пора пожинать плоды перерождения процесса познания в процесс переделки так и непознанного по *нашему* плану. К тому же перерождение это сопровождалось, – такова уж типологическая логика революций, – вырождением вождей (их нарастающей внутренней *слепотой*, всё в том же бёмеанском смысле слова), которые давно забыли или уже никогда не слышали об *иронии истории* – идее мистической¹, но через Гегеля вошедшей «составной частью» в марксизм². Впрочем, вождей эпохи Высоцкого, можно и понять: к их време-

¹ Ср. цитированный выше пассаж из Бёме: «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». – Böhme J. Beschreibung der drei Prinzipien göttlichen Wesens. – Zit. nach: Ланда Е.В. Хрестоматия по немецкой литературе XVII века. С. 102. («Человек в своем высокомерии возомнил, что имеет божественную власть на земле, и не знал в своей слепоте, что Святой Дух не дает себя связать». – Пер. мой. – С.Ш.).

² Ср. с известным местом из письма Энгельса Вере Засулич: «Люди, хвалившиеся тем, что сделали революцию, всегда убеждались на другой день, что они не знали, что делали, – что сделанная революция совсем непохожа на ту, которую они хотели сделать. Это то, что Гегель называл иронией истории <...>» (Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 263).

ни миновала не только пора иронии и сарказма, но и гротеск становился гротеском исторического отчаяния. Оно чувствуется в подоснове гротескно сниженной картины революции в «Гербарии» (1976) с её главным нравственным постулатом «кто силен, тот прав», образом разгибающейся спины и финалом, который ничего не изменил по существу:

И, как всегда в истории,
Мы разом спины выгнули, -
Хоть осы и гундосили,
Но кто силен, тот прав, -
Мы с нашей территории
Клопов сначала выгнали
И паучишек сбросили
За старый книжный шкаф.
<...>
Жаль, над моею планочкой
Другой уже прибит.

(1, 515-516)

В «Упрямо я стремлюсь ко дну» иное настроение, иная стилистика. И – то же понимание, всерьез. Используя практически ту же рифму, что и в «Дубинушке», едва ли поэт не видел, какой яростной и вдохновенной полемикой со всем означенным ею смысловым комплексом дышат стихи его ответа на заданные Нептуну вопросы. И вновь в форме классически барочного стилистического параллелизма дается *один* ответ, в котором история не объясняется (то есть оправдывается!) из *собственной* логики, а представляется просвеченная «Оком Вечности» («видит Бог»!) и потому сжатая в *точку*, каковой в перспективе вечности и является, – до *единственного* смыслового момента – её изначальной, всегдашней и конечной (на момент речи) бесчеловечности:

Зачем, живя на четырех,
Мы встали, распрямили спины?
Затем – и *это видит Бог*, –
Чтоб взять камня и дубины!
Мы умудрились много знать,
Повсюду мест наделать лобных,
И предавать, и распинать,
И брать на крюк себе подобных!

(2, 115-116)

Образ всеобщей распри среди «себе подобных» как историческое продолжение и результат эволюции, конечно, несет в себе ментальный и эмоциональный опыт постреволюционного сознания, обнаруживающего себя в энтропическом финале перманентного процесса пересоздания мира по человеческому разумению. Но культурно-исторические контуры этого образа восходят и к «войне всех против всех» Томаса Гоббса, и к руссоистской концепции истории как гибельной для человека деградации нравов, с её единственно возможным выводом: «Назад – к природе!», и, ко-

нечно, к откровению «смешного человека», «сон» которого «пролетел через тысячелетия и оставил <...> лишь ощущение целого»¹.

С последней репрезентацией *этого* философско-исторического кода экскурс Высоцкого роднится рядом мотивов. И у Достоевского история предстает как процесс расподобления общности, в которой люди и на деревьях смотрели так, «точно они говорили с *себе подобными существами*. <...> Да, они нашли их язык, и <...> те понимали их. Так смотрели они и на всю природу – на животных, которые <...> любили их, побежденные их любовью. <...> на звезды <...> они как бы чем-то соприкасались с небесными звездами, не мыслью только, а каким-то *живым путем*»². Люди этого Золотого века смертны, но «земное *единение между ними не прерывалось смертью*. <...> у них было какое-то *насущенное, живое и непрерывное единение с Целым вселенной*»³. История же, начавшись с «атома лжи», занесенного к «ним» *нашим* «смешным человеком», – это «борьба за разъединение, за обособление, за личность, за мое и твое»⁴. Представление этой истории так же, как у Высоцкого, связано с мыслью о революции: «Когда они стали злы, то начали говорить о братстве и гуманности <...>. Когда они стали преступны, то изобрели справедливость и предписали себе целые кодексы, чтоб сохранить ее, а для обеспечения кодексов поставили *гильотину*»⁵. А вослед этой французской аллюзии уже, кажется, и об идее и судьбах социализма в нашей стране написано так, как могло бы быть написано, – отчасти, по крайней мере, – и сто лет спустя (как раз 1977), и совсем не в «фантастическом рассказе»:

...Стали появляться люди, которые начали придумывать: как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе. *Целые войны поднялись из-за этой идеи*. Все воюющие твердо верили в то же время, что наука, премудрость и чувство самосохранения *заставят* наконец человека соединиться в *согласное и разумное общество*, а потому *пока, для ускорения дела, «премудрые» старались поскорее истребить всех «непремудрых» и не понимающих их идею, чтоб не мешали торжеству ее*⁶.

Примечательнее всего, пожалуй, сходство гносеологических мотивов. Герой Достоевского чётко разделил в своем восприятии «нашу науку», которой «не имеют» жители открывшегося ему рая и которая «у них явилась» лишь в историческом процессе⁷, и утраченное в ходе его безотчетное изначальное *знание*, которое «восполнялось и *питалось* иными

¹ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 115.

² Там же. С. 113.

³ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 114.

⁴ Там же. С. 116.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 117.

⁷ Там же. С. 116.

проникновениями, чем у нас на земле», и было «глубже и выше»¹, чем у нашей науки; ибо наука наша ищет объяснить, что такое жизнь, сама стремится сознать ее, чтоб научить других жить; они же и без науки знали, как им жить»². Без сомнения, это всё то же «знающее незнание» Николая Кузанского, в котором *нет субъекта* познания, а сознание, пребывая внутри божественной сущности и зная Бога в себе, *ни в чём не нуждается*, ибо *обладает полным знанием*. Потому-то, рожденные и пребывающие в естественном единстве с Истиной, – «они не желали ничего и были спокойны, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была *восполнена*»³. И у Высоцкого *многознание* («Мы умудрились *много* знать»), обретенное с тех пор, как в освободившиеся руки были взяты «каменья и дубины» и, разумеется, далекое от истины уже в силу своей множественности (значит, и раздроблённости, «частичности»), конечно, прямо противоположно по смыслу «самой сути» и не ведет к ней, единой и целокупной, а *стоит* в ряду знаков всеобщей и только углубляющейся распри расподобления: «знать, <...> предавать, <...> распинать, <...> брать на крюк», – «себе подобных»! Такое *знание себе подобных* соотносится с «самой сутью» или, что то же, «истиной всей» так же, как слова, которыми «потом заговорили», – с сакральной немотой внимания «тихим речам Твоим», как «каменья» – топос, столь же библейски отмеченный⁴, что и Камень, – с этим *единственным* в стихотворении «камнем», с которым погружение доходит «до *самой* сути».

Однако *точка отсчета* Высоцкого располагается гораздо глубже, чем у Достоевского, – там, где «простились мы с водой», задолго до того, как «мы сделались людьми», поэтому нет изначального рая, нет и Золотого века, и история людей не является следствием «вывиха сустава» у времени или роковой ошибки в выборе направления в какой-то его момент, каковая ошибка и привела бы к нравственному вырождению. Люди *не вырождались*, они «делались» такими, как есть, становясь людьми, с самого своего появления, которое происходило на «суше»⁵, и это было прямым продолжением эволюции, следствием заложенного в ней онтологического принципа, который проступает из подтекста задаваемых Нептуну вопросов и ответа на них именно вследствие параллелизма *равнозначных* конструкций, ни в каком моменте времени не обнаруживающих гармонии *с-части*

¹ Обратим здесь внимание на примечательное и у Достоевского, типологически неизбежное и выстраивающее в сознании «вертикаль» отождествление «глубин» и «высот»!

² Там же. С. 113.

³ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 113.

⁴ Ср. у Достоевского: «Являлись праведники <...>. Над ними смеялись или побивали их каменьями» (Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 116-117).

⁵ То есть уже далеко от «самой сути» человека, оставленной в воде. Поэтому «там и ветер живой <...> кричит <...>: / Становись, становись, становись, становись человеком! – / Это значит <...> – скорее становись моряком!» (1, 527).

(слияния, совпадения, сочетания и совмещения частей распадающегося мира), но всегда – лишь дробление, борьбу частей, очуждение и отчуждение. Просто «всё на свете портится от трения», как сказано в «Песне об обиженном Времени» (2, 309-310), написанной для детей и совсем еще недавно (между 1973 и 1975; см.: 2, 508), в которой еще всё-таки люди испортили «такое ровное» Время, каким оно «было раньше». Теперь же в мысли столкнулись «влага» и «суша», разделение которых уже в третий день Творения (Быт 1: 9) заведомо поставило всё живое, – тогда еще – на следующий, четвертый, день – «нас», – перед *выбором* места обитания¹. Ужасная догадка о заложенной в самой природе времени принципиальной невозможности для «нас» остаться целостной общностью брезжит за этими вопросами.

Кажется, еще одно небольшое усилие – и этот принцип может быть сформулирован, и его формула не очень отклонилась бы от хода мысли мистика, *вникающего* в самую суть процесса порождения, даже *самозачатия* в божественном Ничто *протоформ* будущего мира, – так, как этот процесс пережит им в откровении. Насколько возможно в рамках нашей темы, попытаемся, избегая присущей оригиналу сложности, резюмировать один из самых поэтичных, глубоких и возвышенных, но, увы, и продолжительных пассажей во второй главе одной из самых «темных», по общему признанию, книг Бёме, где этот процесс *пережит* как *внутренний психологический конфликт* в Божественной Воле². Он состоит в том, что эта безначальная, беспредельная и в силу своей беспредметности лишенная возможности рефлексии Воля, в стремлении к самооткровению входя в пределы творимых субстанциальных форм, тотчас обнаруживает утрату свободы, отчего в ней, пораженной теперь страхом, рождается *вторая воля*, прямопротивоположно направленная, но уже – ограниченная, *определенная по роду своему* и потому неизбежно отклоняющаяся от первой, – её извращение. Таким образом, сохраняющаяся в Творении *память чувства* безначальности и неограниченной свободы порождает самоволие и действие разнонаправленных и противодействующих субстанций, стремящихся, каждая на свой *особенный* лад, избавиться от изначального экзистенциального страха и восстановить – в пределах собственного бытия – в границах своей «самости» (Ichheit)! – до-начальное свое состояние. Так в мир приходит *Турба* – бесконечное смешение и противодействие бесчисленных

¹ О серьезности или... скажем так, навязчивости размышлений «на грани» моря и суши свидетельствует присутствие в творческом наследии поэта повести «Жизнь без сна (Дельфины и психи)», написанной в том же году, что и «Марш аквалангистов». Ведь дельфины когда-то «простились» как раз с сушей, предпочтя ей «влагу». И уже в этой повести называют себя «людьми, то есть дельфинами» (2, 359), они «выше нас по разуму» (2, 373) и теперь «пришли очистить мир <...> оказались великодушнее <...> никому ничего не сделали» (2, 275), хотя и совершили мировую революцию.

² Böhme J. De Signatura Rerum. S. 521-522.

воль, движений и действий в природе и в обществе. Так, примерно, может выглядеть сухой спекулятивный остаток откровения Бёме, чья собственная цель, – и то же можно сказать о стихотворении Высоцкого, – отнюдь не в построении спекулятивной конструкции: изложение *увиденного* и *пережитого* пронизано личностным переживанием, психологизмом и профетическим пессимизмом, выход из которого как раз и видится в том, чтобы «умертвить злого человека в моем **Я** (Ichheit)».

Переход от «мы» к «я» у Высоцкого совершается на стыке строф, в паузе, означенной пробелом. Но мысль о «злом человеке в моем **Я**», оставшаяся в подтексте этого пробела, вполне реконструируется из внутривторческого контекста. Вспомним, например, «мохнатого злобного жлоба с мозолистыми цепкими руками», который «не двойник и не *второе Я*» (! Курсив «Я» – авторский), а «плоть и кровь – дурная кровь *моя*» и так же, как все «мы» – венец эволюции и истории, – способен «всех продать – гуртом и в одиночку» (2, 168). Так оглядка *на себя в обратной перспективе*, с порога «точки невозврата», открывает в собственной природе *лишь* частный итог бесконечного онтологического процесса искажения «*самой* сути» и отпадения от нее и ставит сознание перед *последним* нравственным выбором (*категорическим императивом!*), что в обиходной общественной практике, видимо, должно осознаваться как суицидный синдром. Но в поэзии предстает как бесстрашие мысли, стремящейся – «вопреки» (Trotz) тому, что («во мне») хочет вернуться в мир, – закрепить в слове единственную *истинную* возможность восстановления «*самой* сути» в себе – выход за пределы времени и своего образа, в том числе и образа жизни в самом общем смысле этого слова.

<...>

И брать на крюк себе подобных!

И я намеренно тону,

Зову: «Спасите наши души!»

И, если я не дотяну, –

Друзья мои, бегите с суши!

(2, 116)

Призыв, обращенный к «друзьям», если понимать его в прямом суицидальном смысле, совершенно абсурден и даже способен произвести впечатление, по меньшей мере, несуразности, но это означало бы, что мы прочитываем это место совсем не на том уровне смысла, на котором оно предстает трагедийно-патетической кульминацией всего стихотворения. Именно здесь, где подтверждается принятое намерение¹ и провозглашается его цель – спасение души и где автоцитата в одной строке выражает смысл всего, что к этому моменту сочинено и спето, – «самоубийство» предстает в его истинном значении – внутреннего эмоционально-мыслительного

¹ Ср. с названием цитированного выше стихотворения Флеминга: «Новое намерение» (Neuer Vorsatz).

опыта самосознания, и «бегство с суши» предлагается как *принцип жизни*, обращенной всем своим (на)строением «назад», к «самой сути». Потому так естественно звучит вслед за тем крещендо *четырёхкратного* «назад», которое указывает цель, несравненно более отдаленную, чем руссоистское «назад к природе»:

Назад – не к горю и беде,
(«к горю и беде» вела «сухопутная» эволюция и история человека. – С. Ш.)
Назад и вглубь – *но не ко гробу*,
Назад – к прибежищу, к воде,
Назад – в извечную утробу!
(2, 116)

Стилистически это уже не просто параллелизм в барочном духе, но – в том же духе – композиционный прием музыкально-риторического контрапункта, напоминающий Грифиуса с его чередованием радостей и скорбей (см. цитированные выше «Мысли о кладбище») или, например Гонгору в сонете «Пока руно волос твоих течет...»¹, где ряду «минералогических», а затем «растительных» метафор, выражающих цветение жизни, противопоставлен ряд метафор, означающих распад и тлен смерти. Четырежды повторенное «назад» составляет контрапункт с предшествующему четырехкратному «зачем». Но риторическая закодированность всего этого отрывка гораздо шире и глубже *приема*: смысловое напряжение противопоставления вопросов и ответа на них требует себе разрядки и находит её в последующем лирическом взрыве («тону... зову... не дотяну... бегите..! Назад... Назад и вглубь... Назад... Назад..!»), и вся эта структура *в сущности* повторяет логику-схоластическую схему сонета, как она складывалась в русле средневековой риторической традиции во времена Данте, еще (в «Новой жизни», по крайней мере) допускавшего в жанре сонета нарушение четырнадцатистрочного каркаса². Жестким он станет у его младших современников и последователей (Петрарка). Собственно же логическая структура сонета воспроизводит в той или иной форме диалектическую триаду, восходящую, естественно, к идее Троицы: тезис (Бог-Отец) – антитезис (Бог-Сын) – синтез (Дух Святой), воплощаемые обычно строфическим делением: первый катрен – тезис, второй – антитезис и последние шесть стихов (часто в виде двух терцетов) – синтез. Разумеется, Высоцкий далек от намерения украсить свой репортаж с порога инобытия вставным сонетом, – его ведет внутреннее чувство смыслового ритма в кульминационной части медитации и чувство композиционной меры. При ближайшем рассмотрении мы обнаруживаем в этом пассаже весьма уравновешенную и логически выверенную структуру: *восемь* строк (ст. 55-62: «Зачем простились

¹ См.: Европейская поэзия XVII века. – М.: Худож. лит., 1977. С. 370.

² См., напр., «двойные сонеты» по 18 стихов в частях VII и VIII и комментарий С. Аверинцева и А. Михайлова в: *Данте Алигьери*. Новая жизнь. – М.: Худож.лит., 1985. С. 37, 42, 157.

<...> распрямили спины») – тезис, *шесть* строк (ст. 63-68: «Затем <...> себе подобных!») – антитезис, *восемь* строк (ст. 69-76: «И я намеренно <...> в извечную утробу!») – синтез.

Отправившись от этого внутренне целостного двадцатидвухстрочника, перепроверим предыдущий текст и увидим, что ему предшествуют еще два похожих. С одиннадцатого стиха начинается двадцатидвухстрочник о вхождении в новый мир, с такой же структурой (8–6–8): от «А я врываюсь» (ст. 11) до потери ориентира и «вспомнил сказки, сны и мифы» (ст. 18) – о себе (тезис), от «Я открываю новый мир» (19) до «многоцветна, и разумна» (24) – об открываемом мире (антитезис), от вопроса «Где ты, чудовищная мгла <...>?» (25) до «гналось и запрещалось» (32) – рождение мысли о спасительной сущности «глубины» (синтез). Теперь присмотримся ко второму, то есть срединному двадцатидвухстрочнику, предположив *уже*, что, по логике той же триады, его структура должна отличаться от структуры и первого, и третьего, рассмотренного выше. И точно – 8–8–6! От молитвы о том, чтобы «дотонуть» (ст. 33) до просьбы «облегчить душу», обращенной к Нептуну: *восемь* строк – о трудностях погружения (тезис), *восемь* – о замене оружия на «камень» (антитезис), *шесть* – о достигнутом пороге равенства и единосущности с морскими обитателями (синтез).

Почему именно 22 – число, не связанное со строфическим делением; почему делится на восьмерки и шестерки, а не как-то иначе? И почему трижды? Ответы на эти вопросы лежат, по видимости, за пределами предмета филологии или на самой его границе (или?!). Во всяком случае, сейчас мы их касаться не будем, а оставим в качестве информации к размышлению для интересующихся странным пристрастием нашего поэта к числам (в особенности кратным числу два), на которое мы давно обратили внимание¹. Пока же подведем итог этим композиционным изысканиям: основной объем текста стихотворения, между десятистрочным зачином и восьмистрочным финалом, занимает структура из шестидесяти шести строк, выстроенная по логике той же «сонетогенной» триады: первая часть посвящена уяснению сакральной сущности «глубины», к которой устремлен ныряльщик (тезис); вторая – трансформации природы его «самости», которой требует от него вхождение в «самую суть» (антитезис); третья – синтез! – последний расчет с оставленным миром и разъяснение общечеловеческого и вневременного смысла погружения, в котором смерть оборачивается грядущим рождением.

Смерть как возвращение в вечное лоно (ср.: нагими выходим мы из земли, нагими возвращаемся в нее), конечно, один из сквозных мотивов

¹ См.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. – Воронеж: МИПП «ЛОГОС», 1991. С. 120-122. Отчаянным могу подсказать след, очень возможно, ложный: Энкосс (Панюс) Жерар. Каббала, или Наука о Боге, Вселенной и Человеке: Нов. совр. изд., испр. и доп. под. ред. Оларда Диксона. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. Разд. III, гл. 3: Двадцать две буквы; гл. 4: Три буквы-матери. С. 243-248.

мировой лирики, связанный с мистико-философским кодом, который мы рассматриваем, и легко всплывающий в сознании культурного человека любой эпохи: «Если бы только *перешагнуть точку разделения* (Scheidepunkt). Бог мой, как влечет меня миг, когда время перестанет для меня быть временем, в лоне материнского Всего и Ничто (in dem Schoß des mütterlichen Alles und Nichts), где я спал тогда, когда намывался Хайнберг¹, когда жили и писали Эпикур, Цезарь и Лукреций и Спиноза обдумывал величайшую мысль, когда-либо приходившую в голову человека»². Сама топика, которую использует в этом восклицании ученый и мыслитель второй половины XVIII века, современник Гёте, Георг Кристоф Лихтенберг (1742-1799), при всей банальности производимого ею впечатления, прозрачно отсылает к терминологии бёмеанской мистики (Всё и Ничто), в которой «вечная Мать-Природа», она же Matrix, – своеобразный аналог «Ума» в герметической гностике и платоновской сферы эйдосов, – первовоплощенное Божие инобытие, всевременно и потенциально несет в бесформенности (Ungestalt, потому – Nichts) своего единства все формы и образы, актуально реализуемые во времени. Человек – одна из форм (Gestalt) и форма, сознающая свой исток и свой исход.

И всякое погружение в *тайну* природы предстает сознанию как приобщение к таинству её материнства. Так, в неканонической теософии и мистической философии (в том числе у Бёме) пробивает себе дорогу образ Софии – четвертой, женской, ипостаси Бога, которой мироздание обязано гармонией, непостижимой целесообразностью своего устройства и извечным принципом любви, скрепляющим его единство. То же начало оказывается в подоснове образа Богоматери, превращающейся *фактически* в четвертое действующее лицо божественного синклита. Так, у Гёте, «плохого христианина», по собственному признанию, фаустовское влечение к познанию объясняется в финале трагедии «вечно-бабьим»³ началом в первоисточнике жизни. Проступающий в этой последней инстанции вознесения Фауста древнейший языческий образ «извечной утробы» сливается в

¹ Hainberg – небольшая возвышенность в окрестностях Гёттингена (*Lichtenbergs Werke* in einem Band. S. 349).

² Ebenda. S. 129.

³ Традиционно привычная «вечная женственность», конечно, утончает и смягчает грубоватую прямоту выражения Гёте, которую нам в данном случае важно подчеркнуть: Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan. («Неописуемое [невыразимое] / Сделано [совершено] здесь; / Вечно-бабье / Влечёт [тянет; притягивает] нас сюда [ввысь; к нему – невыразимому]»). Примечательно, что в неуверенной этимологии этого существительного – Weib – современный словарь в качестве одной из версий, связанной, впрочем с соседними «дрожать», «двигаться туда-сюда», «сплестать(ся)», «ткать(ся)» (см. также глагол weben), приводит значение «обматывать» (ср. с метаморфозом насекомых), «обволакивать», «укутывать» (см.: *Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache*. 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. – Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverlag. 2001. S. 919, 917).

возвышенном пении Мистического Хора с рядом предшествующих глубокомысленных пассажей в каноническом христианском духе и гностико-бёмеанскими мотивами, – поистине в нескольких словах «синтез» (в «со-нетогенном» смысле) всего предшествующего осознания бытия, в котором смерть никогда не представляла как безусловное окончание жизни, но всегда в качестве звена в её бесконечной метаморфозе, – «синтез», наряду с романтическим новым началом открывающий перспективы новой поэтике, индивидуально креативной и многообразно и синтетически связанной с кодовым репертуаром, нажитым предшествующей поэзией.

Во внутритворческом контексте мы можем обратить внимание на элементы, из которых складывается «извечная утроба» в рассматриваемом нами стихотворении. Высоцкий неоднократно прибегает к фольклорному мифопоэтическому образу земной утробы (Матери Сырой Земли), особенно прямо в «Марше шахтеров» и в «Революции в Тюмени», где риторическая разработка как раз этого образа во многом спасает эти стихи от опасности сбиться на банальности советской заказной поэзии, привычно воспевавшей трудовые подвиги. В первом сквозь стремительный ритм и упоение мощью трудового натиска – проступает смущение от вынужденного вторжения в сакральное пространство и сочувствие к израненной Земле, – слышны отголоски написанной еще недавно «Песни о Земле»:

Терзаем чрево матушки-Земли –
Но на земле теплее и надежней.
<...>
Воронками изрытые поля
Не позабудь – и оглянись во гневе, –
Но нас, благословенная Земля,
Прости за то, что роемся во чреве.
(1, 315)

Во втором преодоление «сопротивления пластов» и проникновение в «бездну» уже, с одной стороны, освещены и освящены мотивом познания, а с другой стороны, противопоставлены социальным революциям как бескровная «несоциальная революция» («нет классовых врагов») с целью «освобождения от земных оков» (2, 67). Но более того, в этом стихотворении, – на этот раз без видимых «морских» ассоциаций (если не считать таковой посылаемый нефтью «SOS»), – возникает мотив, созвучный одной из центральных идей-образов философии Бёме – «мук материи», скованной противоволием начал, и человек оказывается участником этой внутренней драмы природы, врачом, освободителем и родовспомогателем:

Мы вдруг познали истину простую:
Что мы нашли не нефть – а соль земли,
И раскусили эту соль земную.
Болит кора Земли, и пульс возрос,
Боль нестерпима, силы на исходе, –

И нефть в утробе призывает – «SOS»,
Вся исходя тоскою по свободе.
Мы разглядели, различили боль
<...>
Пробились буры, бездну вскрыл алмаз –
И нефть из скважин бьет фонтаном мысли...
(2, 67-68)

Неслучайность этого созвучия, как мне кажется, подтверждается его присутствием и в поэтике моря, в стихотворении «Сначала было Слово печали и тоски» (1, 460), что мы уже отметили, которое также входит в ближайший контекст стихотворения. Интересно, что драматическая гармония человека и земли в обеих энергетических утопиях связана с образом нечистой силы. В «Марше шахтеров» эта связь проявляется в виде рабочей бравады от чувства избытка сил («Мы топливо отнимем у чертей – <...> Да, сами мы – как дьяволы – в пыли», – 1, 315), а в «Революции в Тюмени» уже концептуализируется в духе фаустовского договора:

В нас вера есть и не в одних богов!
<...>
Владыка тьмы! Мы примем отречение!
(2, 67)

В том и другом случае проникновение в земное чрево происходит, естественно, по вертикальной координате, вниз, и сопровождается мыслью, устремленной вверх («Не космос – метры грунта надо мной»), и встречным движением добываемого топлива. И та же перспектива открывается в фольклорной мифопоэтике «Песни о Земле», в которой она в горизонтальной проекции «кому-то» может показаться безжизненной («Кто сказал, что Земля умерла? <...> Кто поверил, что Землю сожгли?!» – 1, 266), но в *вертикальном разрезе* («Как разрезы, траншеи легли, / И воронки – как раны зияют») обнажает «морскую» глубину рождающего чрева:

Материнства не взять у Земли,
Не отнять, как *не вычерпать моря*.
(1, 266)

Из обширного внешнего контекста достаточно, думается, привести пару примеров, лежащих на поверхности, чтобы получить представление о распространенности в поэзии уже XX века мотива «извечной утробы». В цитирувавшемся выше стихотворении Ходасевича «между купелию и моргом», – в «золотой середине», по слову Высоцкого, – «мытарится душа», пока не поймет, что пора возвращаться, – и трудно не заметить в рамках культурного кода переключки (кроме «лона материнского Всего» – мотив *сна до рождения*) с приведенным выше пассажем из Г. К. Лихтенберга, а заодно и – с одним из этимологических мотивов «вечно-бабьего»:

Пора не быть, а пребывать,
Пора не бодрствовать, а *спать*,

Как спит зародыш крутолобый,
И мягкой вечностью *опять*
Обволокнуться, как утробой¹.

Второй пример, мимо которого трудно пройти, – стихотворение Арсения Тарковского, перекликающееся с текстом В. Ходасевича мотивом сна между смертью и рождением, а со стихотворением Высоцкого – мотивом влаги (соответственно, воды), излюбленным и чрезвычайно важным для отца и сына Тарковских как репрезентация сакральной инстанции Духа:

Влажной землей из окна потянуло,
Уксусной прелью хмельнее вина;
Мать подошла и в окно заглянула,
И потянуло землей из окна.

– В зимней истоме у матери в доме
Спи, как ржаное зерно в черноземе,
И не заботься о смертном конце.

– Без сновидений, как Лазарь во гробе,
Спи до весны в материнской утробе,
Выйдешь из гроба в зеленом венце².

Конечно, это было явственно и Высоцкому. Кроме того, это стихотворение близко его поэтике мотивом *возвращения из-за границы*, разделяющей жизнь и смерть, восходящим к Евангелию и чрезвычайно важным для всего его творчества, о чем также неоднократно написано. Однако использование топоса «извечной утробы» в «Упрямо я стремлюсь ко дну» интенционально заметно отличается от приведенных примеров. Для Тарковского и Ходасевича она обозначает перспективу, лежащую перед *каждым* человеком в отдельности и данную ему как благодать после жизненных мытарств. У Высоцкого *призыв* вернуться *туда* обращен, по существу, ко *всем* «нам – людям» и на пороге «утробы» венчает рефлекссию по поводу «сухопутной» жизни *вообще*. Потому что «там все мы – люди», а здесь даже в самых высоких и героических делах, оправданных общими нуждами и интересами (делаем «на земле теплее и надежней»), «принимаем отречение», то есть отпадаем от своей «самой сути». И тотчас в следующем стихе намерение, выраженное перед этой мысленной остановкой в погружении, – «Сравнюсь с тобой, подводный гриб», – становится *реальностью*:

Похлопал по плечу трепанг,
Признав во мне свою породу, –

И «точка невозврата» пройдена:

И я – выплевываю шланг
И в легкие пускаю воду!..

(2, 116)

¹ Ходасевич В. Ф. Цит. изд. С. 276.

² Тарковский А. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1991. С. 342.

3.8. *Imitatio Christi*

Последнее четверостишие стихотворения, как уже было сказано, – не первый в творчестве Высоцкого «монолог мертвого», обращенный к живым, но произносящий его сознает себя поистине «живее всех живых»:

Сомкните стройные ряды,
Покрепче закупорьте уши:
Ушел один – в том нет беды, –
Но я приду по ваши души!
(2, 116)

Здесь едва ли не каждое слово, да и общий ход мысли, требует комментария. Но начать необходимо с «трепанга», лишь по видимости занявшего место «подводного гриба» ради рифмы со «шлангом». Трепангами называются съедобные виды голотурий (*Holothuroidea*), морских животных класса беспозвоночных, тип иглокожих, называемых еще морскими кубышками и морскими огурцами за *продолговатую червеобразную форму* тела, которое, в сущности, – не входя в подробности мышечного строения и известкового кольца вокруг пищевода, – есть *морской червь* с щупальцами, ведущий *придонную* жизнь, для которой у него с одной стороны есть рот, с другой – анус. В принципе, это и есть один пищевой тракт с непарным половым органом, производящим яйца, из которых выходят личинки (вспомним панический трепет посетителя «созвездия Тау Кита» перед перспективой «почкования» на Земле!). «Порода» трепанга, конечно, богаче и разнообразнее (голотурий существует более тысячи видов), но – для специалиста биолога, который, кстати, может знать и о «водных легких» трепанга. И если это знать, то понятно, что существу этой «породы», находящемуся на дне, в своей стихии, необходимо «выплюнуть шланг», поставляющий убийственный для него газообразный кислород. Таков финал мотива дыхания: оно с самого начала «рвется», затем следует замечание о *непривычности дыхания ртом* (ст. 13), далее – о превращении в рыб с аквалангами в роли жабер (ст. 51-52), что еще компромиссно оставляет почти *снятой* эволюции шанс на позитивный смысл¹, который и перепроверяется вопросами к Нептуну с известным итогом. После чего «выплываю шланг / И в легкие пускаю воду» выглядит совершенно естественным действием существа, у которого «водные легкие». Смерти от утопления, таким образом, в стихотворении нет, как нет в этом *финале* погружения – за «точкой невозврата» – и мук смерти, удушья и т. п. и в этом смысле, видимом на поверхности текста, действительно, «в том нет беды». Есть метаморфоза, означенная лишь глаголом «ушел» – из одной формы жизни в другую, в

¹ В этом месте можно усмотреть мысль о замкнутом характере эволюции, позволяющем человечеству на вершине технического прогресса вернуться к изначальной гармонии.

обыденном понимании «сухопутного» человека, конечно, – из высшей в низшую, то есть – деградировал.

Разумеется, в стихотворении перед нами предстает противоположная точка зрения, но – учитывающая этот «сухопутный» взгляд на вещи. Более того – активно к нему обращенная и его побивающая. Эта реакция, так же, как мотив дыхания, проходит пунктиром через весь текст в виде *мотива слуха* и означена в первом и в последнем четверостишиях словом «уши». В самом начале погружения «дыханье рвется, давит уши» выглядит ещё как «определяющий импульс» (М.А. Перепелкин) из «физического мира», но дальше с этими «ушами» происходит примерно то же, что и в «Гамлете» у Шекспира, где яд, влитый в ухо, вырастает в мотивный ряд: слух – слово, «слова, слова, слова» – ложь, жизнь «по лжи», если вспомнить выражение Солженицына, как единственный способ «быть» в этом мире, – в противоположность *зрению*, дающему истинную картину бытия, но ведущему к смерти¹, к *выбору небытия*. У Высоцкого мотив зрения сужен до картины «коралловых городов» (ст. 19- 28), что само по себе крайне примечательно: *свет* – последнее, что *видит* герой (27-28), а дальше взаимодействие с водной «средой» протекает в *безвидном*, как бы нерасчлененном пространстве. Непонятно, виден ли «подводный гриб» или только мысль о нем является в 49-м стихе, да и «трепанг» обнаруживает себя лишь братским хлопыванием по плечу (чем?). Мотив же слуха, который, кстати, легко обретает расширение во внутритворческом контексте в популярной «Песенке о слухах» (1969; 1, 254-255), соположен с мотивом *немоты/речи*: гармония истины – *нема*, «заговорили» стоит в ряду знаков отпадения от нее. И, наконец, последняя рекомендация «друзьям» «покрепче закупорить уши» прочитывается в этом контексте, конечно, иначе, чем пункт инструкции по технике безопасности дайвинга, – как знак отрешенности от мира привычных стереотипов восприятия и мышления.

Какая же логика ведет этого *обитателя дна*, воплощающего в идейном контексте стихотворения предел элементарности, к *мысли* о своём *втором пришествии* в качестве *спасителя души*? Прежде всего, это логика, по которой замена «подводного гриба» на «трепанга» – *равнозначна*: логика великого сущностного тождества всего живого, всех его форм – высших и низших. О том, что этот дискурс Высоким вполне отрефлексирован и осознан как интеллектуальная проблема, говорит шутовское поминание его в качестве темы кандидатской диссертации в одном из незавершенных стихотворений того же 1977 года – «Снова печь барахлит – тут рублей не жалеи»:

Кандидатскую я защитил без помех –
Всех порадовал темой отменной:
«Об этническом сходстве и равенстве всех

¹ См. об этом: Карасев Л.В. Флейта Гамлета: Очерк онтологической поэтики. – М.: Знак, 2009. Ч. 1: Онтология и поэтика; разд. «Вещество литературы».

Это тождество обеспечено присутствием в любой форме божественного начала, которое и есть собственно жизнь. Ее *бесконечная* неравнозначность форме как раз уравнивает значение всех форм. Предельное упрощение формы, насколько это возможно в пределе человеческого воображения, обнажает, освобождает это начало жизни само по себе от частных формальных ограничений и тем самым открывает перспективу тождества и с Богом. Этот момент и предстает как предел познания.

Уже у Николая Кузанского, за полтора века до Бёме выстраивающего семиотическую модель множественной репрезентации Единого, в трактате «Об ученом незнании», к которому мы уже обращались, «*вся истина человека*» оказывается божественной истиной. Поскольку в иерархически множественном мире человек занимает *срединное* положение «как высшая ступень низших и низшая ступень высших порядков» и природа его «*свернуто*» заключает в себе все природы»², то и *любое* познание есть познание (разворачивание = развитие) *в себе* любой (познаваемой) «породы», а *в пределе* – через тождество всех «пород» – познание Бога в себе или себя в Боге. А, «*поскольку все в нем есть он сам*»³, «найти себя в нем» равнозначно божественной самоидентификации: *я в Нем есмь Он сам*, Он же есть всё и ничто в отдельности – в той отдельности, в которой вещи и сущности мира составляют множественность наличного бытия и в бесконечно мыслимой полноте репрезентируют Его, следовательно, и Я – в этом пределе – не существую больше в мире как отдельная самость – *мёртв миру*. В этом парадоксе, вытекающем из спекуляции Кузанца, кажется, *уже* – за триста лет до Канта – просвечивает гносеологическая смерть разума, погружившегося в «вещь в себе» и предопределяется идеология и топика безвозвратности погружения «до дна». Но это «смерть», в представлении всей традиции христианской мистики, есть путь к *истинной* Жизни, преодоление границы между жизнью и смертью в обыденном понимании. Другими словами, это смерть, попирающая смерть, в евангельском смысле. Очевидные языковые трудности, с которыми мы сталкиваемся при передаче этого смысла, выражают непостижимый для рационального сознания парадокс тождества полюсов мироздания, в котором «трепанг» и Бог во втором пришествии суть *одно*. Эти полюса Единого и обрамляют финальное восьмистишие стихотворения Высоцкого.

Разумеется, в этом месте невозможно пройти мимо классически-барочного державинского «я червь – я бог!», сопрягающего крайности человеческого самоопределения и предопределяющего появление «трепанга» как варианта «червя». Всеобъемлющий смысл этого концепта сделал его

¹ *Высоцкий В. С.* Собр. соч. в 5-ти т. – Тула: «Тулица», 1993–1998. Т. 4. С. 200.

² *Николай Кузанский.* Сочинения в 2-х т. Т. 1. – М., 1979. С. 150.

³ Там же. С. 142.

одним из самых употребительных топосов русской поэтики, способных вместить и выразить разнообразные лирические интенции и в самых разных художественных системах. Для нашего дискурса небезынтересен, например, случай Якова Полонского, предпославшего державинскую формулу, как выявляется по тексту стихотворения – полемически, в качестве эпиграфа стихотворению «Ночная дума» (1874), в котором в минуту одиночества осенняя ночь предстает «как море темное кругом», а сам себе поэт – как «червь на дне морском» (!?):

Для себя – я дух, стремлений полный,
Для других – я червь на дне морском. <...>
Между мной и целою вселенной
Ночь, как море темное, кругом.
И уж если бог меня не слышит –
В эту ночь я – червь на дне морском!¹

Державинская общеантропологическая (что показательно для барокко) оппозиция *поверяется* в этом стихотворении индивидуально-конкретной, окказиональной и социально ориентированной (для себя – «дух», для других – «червь»), потому – *реалистически конципированной*, лирической ситуацией носителя речи и выявляет безмерно возросшую степень отъединенности постромантического² сознания в урбанистической атмосфере второй половины века от общечеловечества, от вселенной, от Бога. Формула, в которой тире выражало единство и совмещение (по схеме «и... и...»), заменена на разделяющую «или – или». И «дно морское», на котором покоится *этот* «червь», – предел морской глубины, угаданной в ночном пространстве, – обозначает у Полонского нечто прямо противоположное той спасительной сакральной инстанции, к которой столетие спустя устремится ныряльщик Высоцкого, – предел одиночества, безысходную глухоту мира и Бога³, сетуя на которую сам лирический герой Я. П. Полонского *слышит* «звяканье подков и экипажей / Грохот по неровной мостовой», то есть звуки мирской жизни, но – или как раз потому! – не слышит на свои сетования отклика Бога, о котором говорит в третьем лице. Таков реализм: носитель речи в этом стихотворении, на самом деле, любит равнодушный к нему мир и нуждается в *его* отклике на то, чем является

¹ Полонский Я.П. Сочинения. В 2-х т. Т. 1: Стихотворения; Поэмы. – М.: Худож. лит. 1986. С. 200.

² В стихотворении вполне вняты отголоски лермонтовской топики: «Духа титанические стоны / Слышит ли во мраке кто-нибудь? / Знает ли хоть кто-нибудь на свете, / Отчего так трудно дышит грудь!» – Там же.

³ Образ ночи в «Ночной думе» Я. П. Полонского предстает в полемическом противоречии с барочно-романтическим топосом сакральной ночи (см. об этом: Шаулов С. М. «Вечерняя песнь» в немецкой лирике: от барокко к романтизму). Хотя она по-своему тоже «ночь бдения Господу» (Исх., 12, 42), в ней отсутствуют традиционные знаки божественного присутствия (ср., напр.: «Ночь тиха <...> В небесах торжественно и чудно <...>» и т.п.). И, главное, не только Бог не слышит поэта, но и он не внимлет Его голосу, погруженный на дно «блестящей столицы».

«для себя». И его самоидентификация с «червем на дне морском» становится индивидуально-конкретным выражением предела человеческого одиночества и отчаяния.

Герой Высоцкого погружается в многоцветную и разумную среду, где «все мы – люди», и совсем не испытывает одиночества, общаясь с рыбами, грибами, трепангами и, «сравниваясь» с ними, то есть, признавая их равенство себе, а следовательно, – *приоритет* явленной в них первородной сущности перед собственной эволюционной надстройкой. В этом «сравнении» – выход к порогу первотворения, восстановление в себе «источной» (слово Бёме) воли, замещающей волю индивидуального обособления («не как я хочу, но как Ты хочешь»). «Дно», к которому стремится ныряльщик, действительно, становится фигурой «оснований» и «корней», оно – *не конец, а начало* – начало причащения, ведущего к высшему полюсу державинской оппозиции: *через «червя» к «богу»*. Ибо не онтологическое совмещение в себе того и другого как полюсов антиномии, а *процесс* волевого низведения себя к низшему *как путь* к высшему оказывается основой лирического сюжета, подспудным двигателем которого является логика, выраженная еще в постулате Ангелуса Силезиуса, – по ней, именно личный выбор определяет *всё*:

Was man liebt, in daß verwandelt man sich
Mensch was du liebst in daß wirstu verwandelt werden,
Gott wirstu liebstu Gott, und Erde liebstu Erden¹.

Отношение к «земле» («суше») выражено Высоцким в начале стихотворения, а сакральная альтернатива ей окончательно проясняется в последнем стихе перспективой *второго пришествия*, недвусмысленно уподобляющей носителя речи с Иисусом Христом, так что предсмертные переживания ныряльщика освящаются ореолом *крестных мук*, а его погружение окончательно предстает *фигурой (фигуративной репрезентацией) крестного пути* и реализует концепт *подражания/уподобления Христу*, глубоко и разносторонне разработанный в христианской душеспасительной и мистической литературе и восходящий к словам Иисуса: «если кто хочет идти за Мною, *отвергнись себя*, и возьми крест свой, и следуй за мною» (Мф: 14: 24). Идея *подражания*, многообразно дискутируемая до сих пор, – одна из основ христианской этики – учит смирению, самоотверженности и готовности претерпеть смертную муку *вослед* Спасителю. Так, в XV веке в нравоучительном трактате Фомы Кемпийского «О подражании Христу» оно предстает как настоятельно рекомендуемый *вседневный настрой* души на страдание, «*ежедневное умерщвление*», открывающее христианину перспективу спасения в вечной жизни:

¹ Ангелус Силезиус. Херувимский странник (Остроумные речения и вирши). С.363. («**Что любят, в то и превращаются** // Человек, что ты любишь, тем ты станешь, / Богом станешь, если любишь Бога, и землю, если любишь землю». – Подстрочник мой.– С. III.)

Возьми же крест свой и последуй за Иисусом, и увидишь в живот вечный. Он пошел пред тобою и понес Свой крест и на кресте за тебя умер, для того чтоб и ты понес свой крест и *восхотел бы* умереть на кресте: если с Ним на кресте умрешь, с Ним также и жить будешь, <...> (Кн. 2, гл. XII, 2.[171]).

Здесь речь идет о «пути» к смерти, иначе говоря, – о *жизни* в полном сознательном согласии с тем, что «все состоит в кресте и все заключается в смерти: нет иного пути к жизни и к истинному и ко внутреннему миру, кроме пути святого креста и *ежедневного* умерщвления» (Кн. 2, гл. XII, 3.[172]).

В мистической же литературе преобладает представление этого концепта как *уподобления*, ибо человек мыслится, *подобно* Христу, как носитель божественного начала, «сигнатуры», и смысл его жизни и спасение, обретаемое уже при жизни, заключается в *повторении* подвига Спасителя. Смысловым центром *уподобления* является «смерть миру», достигаемая бескомпромиссным отказом от желаний и стремлений индивидуальной воли, и *погружение* в волю Создателя. Характерно, что мысль мистика движется в русле топики, с которой мы здесь постоянно имеем дело: речь идет именно о *погружении к основанию* (Grund, дно), а на место *хотения* (ср.: «<...> чтоб и ты <...> *восхотел бы* умереть на кресте <...>» – Фома; «Во всем мне *хочется* дойти <...>» – Пастернак) заступает *действие*. Характерный пример – диалог «О сверхчувственной жизни» Якоба Бёме, где на вопрос Ученика о возможности «достигнуть до сверхчувственного *основания* без разрушения естества» Учитель отвечает:

К сему есть три средства: *первое*¹, чтобы ты волю свою предал Богу и в *основании* *погрузился* в Его милосердие; *второе*, чтобы ты возненавидел собственную свою волю и не делал того, к чему она тебя побуждает; *третье*, чтобы ты с терпением *предался* кресту Господа нашего Иисуса Христа <...>².

«Погружение» Высоцкого, – а мы рассматриваем его как важный топос его поэтической танатологии, а репортаж о нем – как параболически *воображённый* финал его жизненного пути, – сближается с этой показательной для барочной спекулятивно-мистической культуры XVII века вариацией концепта *однократностью волевого действия*, ведущего к смерти: «упрямое стремление», неизменное на протяжении всего текста, предстает как реализация той переориентации *воли*, которой учит Бёме. Так и Ученик в его диалоге понимает Учителя: «Для сего *должно* будет *оставить мир и самую жизнь*». Учитель же, соглашаясь с этим возражением, утверждает ценности, обретаемые *взамен* жизни:

Оставя мир, ты войдешь в *то, из чего мир произошел*; оставя жизнь свою и приведя в бессилие собственную мощь, ты *обретешь то, ради чего ты сие оставил, то есть Бога* <...>³.

¹ Курсив автора.

² Бёме Я. Christosophia, или Путь ко Христу. – СПб., 1994. С.101.

³ Там же.

Для христианского гностика земной мир – «внешний» – форма божественного *инобытия*, в которой воления самости отдельных обособившихся воплощений суть мера их отпадения от божественной сущности, что на самом деле есть смерть «во внешнем рождении». Потому и в поучениях Учителя речь идет не о *самоубийстве*, а о палингенетическом *перерождении* через решительное волевое отвращение от мира и мирского в себе, – от *само-волия* в интересах тела, которое (тело) таким образом будет доведено до «*подражания* Господу Иисусу»:

Оно начнет *умирать* и внешне и внутренно; внешне – суете мира и *злым делам*, <...> а внутренно – всякой злой похоти и склонности, и получит совсем *новый смысл* и новую волю, непрестанно стремящиеся к Богу¹.

Речь, как видим, идет не просто о *воле* к смерти, а о *необратимом волевом акте*, подобном *символической смерти* посвящаемых в мистерию духа ради обретения «нового смысла» жизни, в котором «Ты по праву Божье подобие, образ и собственность. Ибо в Тебе <...> снова порождается святой Рай, в котором живет Бог»². Так Бёме по-своему идет и ведет «Ученика» (читателя) к мысли, выраженной еще Николаем Кузанским, – о возможности для человека *стать* «малым богом»³. Палингенетическая логика *воображения смерти* в стихотворении Высоцкого – *та же*: уходя от «суеты мира» («Там, на земле, <...> на поверхности держался») и «умирая злым делам» («Я снял с *острой*гой карабин», «Я бросил нож – не нужен он: / Там нет врагов, <...>»), через перерождение и ощущение в себе Великого Тожества со всем Творением он приходит к «новому смыслу», в котором личностно отождествляется с Богом и учит, как следует воспринять его уход из земной жизни.

Последнее проясняется многозначительным предпоследним стихом, который придает всему тексту оттенок притчеобразности. В *уходе* «одного» «нет беды» так же, как это происходит, по слову Иисуса, с зерном, падшим в землю: «если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода»⁴. И, наконец, смысл *ухода* обогащается и последним стихом, и соотносится этот смысл с другим местом Евангелия: «лучше для вас, чтобы Я пошел; ибо если Я не пойду, Утешитель не придет к вам; а если пойду, то пошлю Его к вам»⁵. Особенно же – с тем, как

¹ Там же. С. 103-104.

² *Böhme J.* De tribus principiis, oder Beschreibung der drei Prinzipien göttlichen Wesens. Zit. nach: Ланда Е.В. Хрестоматия по немецкой литературе XVII века. С. 103. Перевод мой. – С. III.

³ Николай Кузанский. Сочинения в 2-х т. Т. 1. – М., 1979. С. 149-151. В «Утренней заре» Бёме отнес это словосочетание к ангелам («Каждый ангел создан таким же, как и всё Божество, и есть как бы малый Бог». – Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. С. 155), но тот же смысл просвечивает в подтексте его рассуждений о прижизненном уподоблении человека Христу.

⁴ Иоан. 12, 24.

⁵ Иоан. 16, 7.

поясняет это место Майстер Экхарт: «Как будто бы Он говорил: вы знали слишком много радости в Моем зримом присутствии, поэтому совершенная радость Духа Святого вам не могла быть причастна. – Итак, отвергнитесь от образа и соединитесь с безобразной сущностью, ибо духовное утешение Бога нежно, оно достанется только тому, кто пренебрег телесной усладой»¹. Так и поэзия Высоцкого была едва ли не сокрыта от нас в глубине ее культурно-исторического смысла, пока мы «знали слишком много радости» в его зримом и слышимом присутствии. И вот теперь она *приходит* к нам как духовная, нетленная ипостась автора – по наши души.

¹ Майстер Экхарт. Об отрешенности. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 219.

НАЧАЛО И ИТОГ (заключение)

1

КАК «ЭТО У НЕГО» СКАЗАЛОСЬ В САМОМ НАЧАЛЕ

Нет во второй половине ушедшего века рядом с Высоцким другого поэта, слушая которого мы так отчетливо *чувствовали* бы, что *это про нас*, «про нас про всех», и что *мы* действительно есть – как общность, в которой, по большому счету, «все судьбы в единую слиты». Его поэзия в такой степени экстравертна и суггестивна, имеет в виду прямо нас и к нам обращена, что, обращаясь теперь к ней с нашими дискурсивными вопросами, каковы бы они ни были, мы постоянно наталкиваемся на потребность и необходимость выяснять специфику и значение *этого Общего*, иными словами, – себя. Мы – его предмет и, когда пытаемся интерпретировать его, – работаем над собой, соавторствуем, по сути. В сущности, хотя мы уже немало сказали и подискутировали за треть века, прошедшую с его смерти, мы всё еще продолжаем отвечать на вопрос, заданный когда-то его гонителями: «О чем поет Высоцкий?» А ответ (и их ответ тоже) постоянно упирается в вопрос, тотчас всплывающий на поверхность: «А кто мы такие? Откуда взялись?»

Парадоксально: это чувство единого характера пробивается и ощущается повсеместно именно в этом, невиданном прежде, массиве ролевой лирики, сквозь, казалось бы, раздробленное бесчисленными артистическими перевоплощениями *Я*, сквозь многообразно манифестированную индивидуалистическую *рознь*: «Он мне не друг и не родственник», «Ничего, я им создам уют» и т.п. И за всем этим всегда маячит что-то такое, что мы *знаем в себе*, что мы *рады* (часто – до горечи, до отчаяния!) узнавать в его слове. Действительно ли мы чувствуем одно и то же или каждый – *по себе*, принимая свое особенное как общее? И что же на самом деле в этой поэзии *сказалось*?

Но, задаваясь этими вопросами, мы по большей части привычно ищем ответы в Высоцком услышанном, пусть и напечатанном с тех пор, а на фонограммах с самого начала, – как не согласиться с А. В. Кулагиным? – уже сложившийся мастер, ранняя фаза развития которого по большей части оказалась скрыта от слушателей и читателей множества тематических сборников избранного в бесконечном ряду сегодняшних издательских се-

рий. Не то чтобы он был уже тогда, на заре магнитофонной эпохи, готов претендовать на место среди классиков, ему еще чуть-чуть за двадцать, он еще не стал даже «меньшим братом» (А.А. Вознесенский) для эстрадной плеяды, но со словом обращается уже так, что у слушателя дух захватывает. А когда, как, на чем он так, как тогда говаривали, *наблатыкался*, – осталось загадкой. Публикация в приложении к первому тому тульского пятитомника С. Жильцова, конечно, в первую очередь, адресована особо заинтересованным читателям и «специалистам». Но на ней лежит печать распространенного в исследовательской среде сомнения в принципах построения этого издания, впрочем, безусловно, ценного и нужного, кроме прочего и этим приложением, по которому уже прошлись придирчивым взглядом некоторые исследователи. Первым это сделал, кажется, А. В. Кулагин в специальной статье, посвященной ранней – допесенной – лирике поэта, отметив в ней черты, предвосхищающие зрелого Высоцкого¹.

Однако в этом обзоре, в котором исследователь, на первый взгляд, «вытащил» из этой лирики «всё ценное» (не правда ли, похоже на поручение, которое пришлось выполнить Роберту Рождественскому – составителю «Нерва»? Только *ценности* другие), есть один существенный пробел: из него выпало стихотворение, напечатанное в приложении С. Жильцова первым. Нежелание рассмотреть его можно было бы формально оправдать возрастом его автора, но это было бы лукавством, ведь по отношению, например, к Лермонтову или, скажем, к Лопе де Вега такой возрастной ценз не принят. Представьте на минуту: нашлась первая комедия одиннадцатилетнего автора, а Вы, «лопеед» (или даже просто «-люб»!), отказываетесь ее знать. Читатели, которые сегодня к этому стихотворению обращаются, – загляните на их сайты, – не смущаются ни молодостью автора, ни «сыростью» текста, а всерьез, откровенно или «по умолчанию», апеллируют к *авторитету национального поэта*. И так ли уж неправы эти «высоцколюбы»? Смешно это или нет, – но и убежденным сталинистам, – вот уж кто настроен именно на *рознь*, – есть чем поживиться в этой поэзии в оправдание своего настроения: ещё бы! Сталинское стихотворение Высоцкого, написанное на смерть Вождя! В пятнадцатилетнем возрасте, после похода ко гробу, – «Моя клятва». Не в этом ли главная причина пренебрежительного отношения *настоящих* высокоцковедов к этому раннему опыту? Так же, как и к проблеме *советскости* поэта, которую то и дело муссируют не самые дружественные к нему критики. Всеобщее возмущение и публичную отповедь вызвала, пожалуй, лишь легковесно-пасквильная статья одного «философа»², оскорбившая наши «чувства верующих». Отказывая таким авторам в аргументированном возражении по существу, мы на деле

¹ См.: Кулагин А.В. Что считать ранней лирикой поэта? / Кулагин А. В. Высоцкий и другие: Сб.ст. – М., 2002. С. 5-16.

² Любимый шут эпохи застоя. – Известия, 30 января 2013.

потакаем фантазиям уж совсем «рвачей и выжиг» (В.В. Маяковский), придумывающих и раскручивающих уже «темную» биографию «суперагента» Высоцкого.

Нет нужды ни замалчивать возникающие в связи с этим дискурсом вопросы, ни оберегать репутацию Высоцкого от этого, по-видимому, наиболее раннего из известных его стихотворений: сталинизм, безусловно, входит в комплекс нашего национального самосознания, переживается и изживается годами с разной степенью болезненности даже людьми, рожденными *десятилетиями* позже. Это наша внутренняя национально-психическая проблема, с которой мы не закончили разбираться и сегодня. И если кому-то кажется, хотя бы для себя, в собственном сознании, что со сталинизмом «покончено» и над ним удалось «подняться», то ведь историческая ограниченность такого сознания в том и состоит, что «подняться» удалось именно над *этим*, а не над чем-то другим, следующим. Да и не появляется оно, это *другое*, что в масштабе нации, силой ли, правдой или иллюзией («сном золотым») охватило бы страну и привело нас в движение к осознанной или воображаемой цели. Так что здесь до сих пор и буксуем и даже, похоже, сползаем по своей же наезженной колее в предоктябрьское время, — как бы не повториться, разумеется, теперь в жанре фарса. По высшему счету, для *большого времени*, и самый пламенный антисталинизм — это позиция, обращенная, пусть и в боевой стойке, всё к тому же сталинизму. Так что, говоря крылатым словом Евтушенко, «не умер Сталин». И так ли уж удивительно, что, задаваясь вопросом о раннем генезисе Высоцкого, мы вдруг наталкиваемся на эту занозу, по-настоящему болезненную для сердца высококолюба?

В его наследии этот единичный «грех молодости» *стоит* настолько особняком, что невольно напрашивается мысль о побуждении со стороны взрослых («Написал бы что-нибудь путное!», «Вот тебе подходящий случай»), которого, возможно и даже скорее всего, не было, но уж больно удобный момент талантливому мальчику обратить на себя внимание, когда выражение *общих чувств* особенно востребовано и приветствуется. В том-то и «грех», что эту латентную интенцию *можно вычитать* из нарочито точного попадания в стилистику многочисленных поэтических эпитафий, ламентаций и клятв известных и официально признанных поэтов: юный автор хорошо знает и при случае умеет (как *надо!*) пользоваться общепринятой риторикой. И ведь написано не *потом*, когда прочитано много похожего, а в эти же — *первые* — дни. И конечно, это стихотворение вполне заслуживает места в означенном ряду, и его должна была бы постигнуть общая участь большинства аналогичных поэтических упражнений — забвение. Но это стихотворение написано будущим Высоцким, и, хотя мы неизбежно читаем его сквозь призму последующего развития поэта с недоумением и склонны, по его же «наводке», исключать из рассмотрения всё написанное до 1960 года, — что-то при чтении «Моей клятвы» удерживает

внимание, заставляет вчитаться. Разве этот текст не относится к «ранней лирике», как определил ее А. В. Кулагин, – к тем стихам «другой тематики» (не уголовной), которые Высоцкий писал «в преддверии самостоятельного песенного творчества и, возможно, отчасти параллельно с ним»? Конечно, «до уровня его песен они не поднимаются, хотя и [и в этом мы с автором, безусловно, согласны! – С.Ш.] важны для понимания процесса становления художника»¹.

Автор этого, во всех отношениях справедливого, замечания не опустил (в хронологическом смысле!) до рассмотрения этого юношеского опуса, но вот Вл. Новиков в художественной биографии, опустившись (хронологически же!) в поисках истоков этого *процесса* до детских игрушек будущего поэта, не смог обойти его юношескую «Клятву», заметно запнулся и, надо думать, не без внутреннего сопротивления аттестовал ее как «графоманию чистой воды», смягчил (?) оценку, назвав «неосознанной пародией», и – тут бы и развернуться на привычном плацдарме: на что пародия? почему «неосознанная»? в чем пародийный момент?.. В масштабном труде В. И. Новикова о пародии в разделе, охватывающем историю этого жанра на протяжении всей истории русской литературы, Высоцкому-пародисту давно и справедливо отведено несколько страниц в ряду «мастеров умного смеха»². И для автора здесь, конечно, имеет особое значение, что пародией является «первое самостоятельное произведение» поэта «Пособие для начинающих и законченных халтурщиков»³. Но это ведь уже *осознанная* пародия. И как было бы интересно в свете заключительного в этой главке размышления о роли *пародийного начала* в поэзии Высоцкого *в целом* взглянуть теперь на это первое (несамостоятельное?) из известных его произведений – на запечатлевшиеся в нем отношения юного поэта с пародируемым потом в целом языком советского поэтического мейнстрима!

Но – не снизошел, да еще присвоил эту оценку размышлениям своего героя о пройденной жизни: «надо бы посмотреть да и уничтожить, а то чего доброго опубликуют посмертно»⁴. А *он* не уничтожил. И таки опубликовали посмертно⁵. Что бы это значило? Не хотел обидеть маму, которая, конечно, не без справедливой гордости «опубликовала» шедевр ребенка в стенгазете у себя на работе⁶? Оказался в отношении к своему мифу чест-

¹ Кулагин А.В. Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция. – Изд. 3-е, переработ. – Воронеж: Эхо, 2013. С. 8.

² Новиков В.И. Книга о пародии. – М.: Советский писатель, 1989. С. 514-519.

³ Там же. С.514.

⁴ Новиков В.И. Высоцкий. – М.: Мол. гвардия, 2002. С. 17. – (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вып. 829).

⁵ Высоцкий В.С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. Стихи и песни. 1960-1967 гг. – Тула: «Тулица», 1993. С. 269.

⁶ См. об этом: Бакин В.В. Владимир Высоцкий без мифов и легенд. – М., 2010. С. 18.

нее, чем было бы удобнее автору биографии? Побрезговал подчищать прошлое ради чистоты мифа в будущем? *Не успел* всё подогнать под логику *нашего* мифа о нём и под *нашу* историческую логику? Или видел историю шире и *переживал* по-человечески глубже? И переживание, *означенное* стихотворением, имело собственную историко-психологическую ценность? Как бы то ни было, – рефлексия по поводу этого стихотворения выпадает нам, а в книге В.И. Новикова это выглядит скорее как попытка ее избежать: вот ведь какая оплошность случилась в юности, ерунда какая-то, герой (автор за него!) вспоминает и стыдится, так что впору защищать героя от автора.

Все мы в потоке времени, и Высоцкий – чувствовали *своего* времени, глубокое, тонкое, мощное и искреннее, – даже если в пятнадцать лет он еще не догадывался о том, до каких глубин дойдет и что и как, «в какую пропасть напоследок» прокричит об этом времени. Март 1953 года разделил нас на тех, кто потом был способен его помнить (плачущих людей, гуд заводов, траурные знамена, газеты с теми самыми стихами, в том числе и стенгазеты), и тех, кто этого помнить не мог (как мы, полагаю, с автором биографии¹). А следующие годы делили нас на тех, кто «пострадал от Сталина» и мог теперь этого не скрывать, и тех, кого это страдание прямо не коснулось, – а это могло теперь вызывать и вызывало определенные подозрения. Сталин, – и мертвый, и разоблаченный, – разделял и властвовал. И это его сухая рука продолжает чертить границу, через которую пора перешагнуть, чтобы объединить будущего Высоцкого с Высоцким состоявшимся. Невнимание к этому стихотворению выглядит тем более странным, что это не просто его самый ранний дошедший до нас поэтический опыт, но, – в отличие от текстов «другой тематики», написанных в студенческие годы, – для капустников, на случай или в дружеской пикировке, – первое прямое поэтическое обращение к *большой общенациональной теме* и заявление личной общественной и художественной позиции. По сравнению с этим остальная ранняя допесенная лирика выглядит как своего рода менопауза, период проб, накопления версификаторского опыта и поиска своей темы и своего языка.

Прежде всего, нас, очевидно, должно интересовать, *что он уже умеет* и как представляет себе поэзию, то есть эстетика и поэтология этого

¹ Трудно, говоря о *пережитой* истории, избежать искушения верификации личным опытом. У каждого советского человека должен был быть и, безусловно, был свой личный Сталин. Автору этих строк, слава Богу, повезло: если не считать рассказов взрослых уже практически в сознательном возрасте, кроме четырех фанерных плафонов (Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин – все в профиль) над крыльцом детского сада – ничего в подкорке не застряло. Но у ребят постарше на полгода-год, да еще, если родители *любили* Сталина, а дети – родителей, – всё было уже гораздо богаче и сложнее: картина горя, всеобщего и семейного, пережитая в самом нежном возрасте («Было страшно...»). С этим приходилось и сталкиваться, и считаться. И бросить в них камень рука не поднимется.

стихотворения, а потом уж – про «сталинизм». Потому сразу обратим внимание на то, что юный автор не только совершенно свободно говорит трехстопным анапестом, но и последовательно на протяжении всего текста, замыкая стих скупой мужской клаузулой, умело создает ритмический образ напряженности внутреннего эмоционального состояния: *подавленности* скорби, *обузданности* чувства, *скованности* сердца. Стихотворение, безусловно, музыкально, впечатляет его мощный минорный зачин, в котором уверенным артистичным жестом («Опоясана... Погрузилась...») создана монументальная картина скорбящей Москвы, а на фонетическом уровне сквозят, «прошивая» катрен, знакомые по творчеству зрелого поэта нити звукописи (траурОМ... МОлчанье МОсква... сжиМАет; ОПОясана... ПООгрузилась... ГлубОка... скорБь О... БОлью). Мы не можем с уверенностью сказать, что это сделано совершенно осознанно, но что он это слышит и стремится при случае не просто сказать о музыке, но и озвучить ее, – определено. «Стонут скрипки и стонут сердца» – даже как отдельный стих, с его консонантной перегруженностью, своеобразными переливами опорных согласных, соединением сердечного *стона* со скрипичным, – достойно отдельного разговора в контексте русской поэзии (кажется, до этого момента сердца и скрипки стонали в ней по отдельности). И это – сильнейшее место в стихотворении, в его кульминации, что-то уже вполне «высоцкое», – напоминает более поздние упражнения автора вроде «Великие вехи все вышли. Волнение // Взяло всех вершителей,...» или «Пожаром сожженная жизнь прожита, // Избита жестокой нагайкой» – оба текста датируются весной 1960 года¹. Но – вернемся в молчащую Москву:

Опоясана трауром лент,
Погрузилась в молчанье Москва,
Глубока ее скорбь о вожде,
Сердце болью сжимает тоска.

Москва, «опоясанная» (связанная) траурными лентами и сердце, «сжатое» болью тоски, образуют контрапункт, из которого развивается мелодический рисунок стихотворения.

Конечно, рифма «Москва – тоска» плоха (отмечено Вл. Новиковым), но она все же рифма и, более того, – классическая «для народной полухудожественной речи (поеду в Москву – разгоню тоску; или: поехать в Москву разогнать тоску)»², а здесь она даже слегка приправлена близким фонетическим комплексом «сжиМАет тОСКА». А как вам рифма «лент – вожде»? Или «мое – чело», «огонь – стон»?.. Да и далее по всему тексту нет ничего легче, чем раскритиковать эти рифмы. Не надо быть большим поэтом, чтобы видеть их слабость, а то и отсутствие («марш – не забыть»). И – что? Автор не видел? Не слышал? Не умел рифмовать? Или (вдруг –

¹ Высоцкий В.С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. С. 272-273.

² Благодарю моего друга и соавтора А. Скобелева за эту подсказку!

так?!)) в самом этом занятии «в эти скорбно-тяжелые дни» чувствовал элемент фальши, находя именно в несовершенстве рифм свидетельство искренности чувства: искусная правильность стиха могла бы быть воспринята как след лицемерия: искусство не должно быть важнее чувства, когда «Горе сердце сковало *мое*» (курсив мой. – С.Ш.); в каком-то компоненте речь – *от горя* – должна сбоить, *запинаться*, когда «Давит грудь несмолкающий стон, // Плачет сердце...». Такой прием, примененный пусть и по *наивности*¹, не *живописует* «горе», не *создает произведение* о нем, как во множестве других стихов, авторы которых стремятся *заверить* мертвеца (его преемников, конечно!) в глубине своего чувства, а – *являет* чувство *вживе*, не в силах унять его искусством. В абсурдном подобии ситуации короля Лира (заверения в любви к мертвому «королю») стихотворение Высоцкого, *запечатлевая* самой своей формой *дисгармонию* горя, функционально соответствует речи безыскусной и единственной, кто не лжет, Корделии и тем самым становится *поступком*, в котором нам предстает *автор* со своей системой ценностей и приоритетов.

Но – так ли уж он безыскусен? Похоже, что не более, чем «долг велит». Его выставленные напоказ «неудачные рифмы», на самом деле, представляют собой ассонансы: как рифма не воспринимаются, но ударный гласный повторяют! К середине века такая практика давно получила права гражданства в русской поэзии, и у автора, без сомнения, есть о ней представление, он использует ассонансы сознательно и в четверостишии *обязательно* чередует их именно с рифмой, пусть и не всегда удачной. Чаще всего (1-й, 3-й, 6-й катрены) он связывает ассонансами первый и третий стих. В четвертом катрене созвучие между этими стихами совсем отсутствует. Стихотворение тяготеет, таким образом, к строфической форме с нерифмованными нечетными стихами и с зарифмованными четными, которая за сто и более лет до того (ср. у Г. Гейне) воспринималась как стихотворная вольность, склонность к обиходной разговорности, знак *раскованности и непринужденности* поэтической речи. Такая форма была бы вполне созвучна тому ощущению свободной естественности, которое производят эти анапесты сами по себе. Но это ощущение контрастирует с упомянутой выше семантикой клаузул: со *скованностью, стесненностью сердца*. Возможно, инстинктивно, из поэтического чутья, и этот принцип тоже, едва обозначившись в первом катрене, нарушен в стихотворении неоднократно и по-разному, что так же, как рифмы, *и с той же оговоркой* можно счесть несовершенством формы (оно же – знак искренности): уже

¹ Ведь это тот возраст, когда мальчики, в ответ на упреки в поэтическом несовершенстве, говорят об искренности: написал именно так, как чувствовал, и ничего в стихотворении изменить нельзя.

во втором четверостишии ассонанс приходится на четные стихи¹, а, напротив, нечетные связаны рифмой, пятый же и седьмой катрены зарифмованы перекрестной рифмой, причем первый и третий стихи в обоих случаях связаны откровенно примитивной инфинитивной рифмой, что тоже может быть понято как пренебрежение ею.

Вот весь текст со второго катрена:

Я иду средь потока людей,
Горе сердце сковало мое,
Я иду, чтоб взглянуть поскорей
На вождя дорогого чело.
Жжет глаза мои страшный огонь
И не верю я черной беде,
Давит грудь несмолкаемый стон,
Плачет сердце о мудром вожде.
Разливается траурный марш,
Стонут скрипки и стонут сердца,
Я у гроба клянусь не забыть
Дорогого вождя и отца.
Я клянусь: буду в ногу идти
С дружной, крепкой и братской семьей,
Буду светлое знамя нести,
Что вручил *ты* нам, *Сталин родной*.
В эти скорбно-тяжелые дни
Поклянусь у могилы твоей
Не щадить молодых своих сил
Для великой Отчизны моей.
Имя *Сталин* в веках будет жить,
Будет реять оно над землей,
Имя *Сталин* нам будет светить
Вечным солнцем и вечной звездой.

Короткий рассказ автора о том, как он, охваченный скорбью по поводу смерти вождя, идет скорбящей же Москвой к его гробу, чтобы принести там клятву; клянется его не забыть, идти в ногу с народом, нести знамя Сталина, не щадить своих сил для отчизны, – в таком изложении, особенно 60 лет спустя, – способен вызвать разве что улыбку: такой ходульно-комсомольский сюжет мог уже тогда сгодиться разве что для траурного утренника в школе или... слёта, комсомольский слёт – так это называлось. Но там он звучал бы *идеально*, согласуясь со всеми принципами и целями советской педагогики, и, наверняка, был бы из лучших номеров сценария воспитательного мероприятия. А может быть, так и было? Представьте себе: бегают по школе воспаленный секретарь комсбюро, которому из райко-

¹ Хотя мы, конечно, избалованы роскошью нашего языка. В любом другом созвучие типа «моё – чело» (ср., напр., с частым в немецкой поэзии «du – zu») безоговорочно считалось бы рифмой.

ма уже что-то «спустили», ловит за рукав: «Высоцкий! Ты у нас поэт, срочно!..» Это же не безвоздушное пространство, не стерильная лаборатория, где происходит событие и куда помещен поэт, на него реагирующий. Это средняя школа, восьмой класс, комсомол, учителя, у учеников – комсомольские билеты, у учителей – партийные... И момент, которому все они *должны соответствовать*, грозный момент. И даже если своя «компания их тогдашняя была по духу совсем не „советской“»¹, – мало ли у кого какая компания, жизнь проходила не только в ней, а жизнь была еще какой «советской»! Во всяком случае, такое целевое назначение стихотворения многое объяснило бы. Например, и двукратность похода в Колонный зал – за впечатлениями, и очищенность сюжета от привходящих реалий: ничего не говорится, ни о том, что ходили вдвоем (с Акимовым), ни о том, что ходили два раза, ни – *как* ходили, а это было не просто², – *условный сюжет в идеализированной реальности*. Не для себя писалось и не для компании, но ведь что-то переживалось, какие-то моменты потрясли, написать-то все равно надо (и – хочется!) хорошо, подвести нельзя и подставиться нельзя, какая там, не дай Бог, пародия! Всё это, конечно, интересно с исторической и биографической точки зрения, скажут мои оппоненты, но причем тут поэзия? А я всё же пока пройду дальше «и по форме, и по содержанию», как сказано у В. И. Новикова³.

Композиция этого рассказа отличается продуманностью и стройностью, даже строгостью и лаконизмом. За экспозицией в первой строфе следуют пять сюжетных строф с кульминацией в четвертой и пятой строфах, а затем брошен взгляд из настоящего в будущее и в заключительной седьмой строфе сюжет приведен к своего рода абсолютному итогу, который можно считать развязкой действия. Всё, опять-таки, по-школьному, если вот так по-школьному и рассматривать. А если – глубже, то эта композиция *очень напоминает* знакомую трехчастную структуру, которую в зрелых произведениях поэта я квалифицировал как *эмблематическую*. В данном случае в качестве *надписи* (*inscriptio*) и *подписи* (*subscriptio*) выступают первое и последнее четверостишие, между которыми *рассказ о себе* выполняет в таком обрамлении функцию *изображения* – конкретного единичного примера – *exemplum* («*например*, – Я»). Так же, в *структурной сущности*, как, например, в «Веселой покойницкой» конкретный случай приводится в подтверждение («Вот вам авария...») наблюдению, высказанному в первом катрене, только вот *подпись* разрастается в развернутое

¹ Новиков В.И. Высоцкий. С. 17.

² В. Акимов: «<...> через все оцепления, где прося, где хитря; по крышам, чердакам, пожарным лестницам; чужими квартирами, выходившими черными ходами на другие улицы или в проходные двары; опять вверх-вниз, выкручиваясь из разнообразных неприятностей, пробирались, пробегали, пролезали, ныряли, прыгали, проползали». – Цит. по: Бакин В.В. Владимир Высоцкий без мифов и легенд. С. 17.

³ Новиков В.И. Высоцкий. С. 17.

философское обобщение в шестнадцати стихах («Как ни спеши,...»), выходящее за рамки автодорожной проблематики, и заканчивается обобщающей сентенцией («Всех нас когда-нибудь кто-то задавит...»). Разумеется, речь идет о *риторической* эмблематичности, отмечавшейся мною как одно из глубинных свойств художественного мышления зрелого Высоцкого. Что же касается непосредственного генезиса этого свойства, след которого, по моему убеждению, мы наблюдаем здесь, в раннем лирическом опыте, то, естественно, гораздо ближе, чем традиция собственно эмблематики, к юному поэту стоит композиционное строение школьного сочинения: вступление, основная часть, заключение. Так нас учили «раскрывать тему», заведомо полагая как процесс, так и результат письма одинаково линейными, синтагматическими.

А в структуре эмблемы отношения внутри риторической триады – это отношения парадигмы: «вступление», «основная часть» и «заключение» не «вытекают» последовательно друг из друга, а – соположены параллельно, одно под другим: «надпись», «картинка», «подпись». Для идентификации такой парадигматики в вербальном тексте релевантными являются интенциональные и смысловые цезуры, разделяющие названные элементы. Эти цезуры и проступают из-под синтагматики стихотворения Высоцкого, если сопоставить «вступление» (первый катрен), «основную часть» (со второго по шестой) и «заключение» (седьмой), во-первых, под углом зрения субъектно-объектных отношений, – а они различны во всех трех частях, – и, во-вторых, проанализировать структуру художественного времени в стихотворении: такой анализ обнаруживает те же цезуры.

В зачине стихотворения картина скорбящей Москвы (*надпись*) не включает в себя упоминания или изображения человека – персонифицирована (субъектна) сама Москва («Погрузилась в молчанье»), метонимически представляющая, конечно, не только москвичей, но и всю страну со всем ее населением. «Сердце», названное здесь, – это её сердце, единое, общенародное, родовое. В этом четверостишии царит длящееся настоящее время, остановившееся в *состоянии* скорби. Из наличных глаголов один совершенного вида в прошедшем времени – «погрузилась» – обозначает *законченное* действие, другой – «сжимает» – обозначает, опять-таки, *состояние* сердца. Эта *статика исторического момента*, в котором отсутствует движение и не видны (не названы) люди, обращается в финале *статикой вечности*, в прокламации которой нельзя не заметить сентенциозности, присущей обычно эмблематической *подписи* и направляющей мысль читателя (зрителя эмблемы) к *высшему смыслу* развернутой в промежутке «картинки», – даром, что смысл этот банален и публицистически идеологичен, – ему присуща та степень надысторичности и абсолютности, которые и отличают обычно смысл эмблемы, извлекаемый *подписью* из *картинки*. В «вечности» время течет, но его течение не предполагает изменений и движения, все значащие глаголы, – жить, реять, светить, – названы в

инфинитиве сложного будущего времени с глаголом-связкой «будет», и так – «в веках», – этакое подобие бергсоновской *чистой длительности*, своеобразие которой придает неустрашимый и единственный знак уже *закончившейся* истории – «имя Сталин». В финальной коде внутренней музыкальной темы стихотворения минорно-скорбному звучанию, траурному колориту и стесненности *длительного настоящего* в зачине противопоставлено торжественное сияние *абсолютного будущего* в абстрактно-безграничном мире («Будет реять оно над землей»), озаренном этим «именем». Здесь метонимически репрезентированная в зачине «Москвой» множественная общность (с растворившимся в ней «Я») номинально присутствует в виде косвенного объекта («нам»), а субъектом является «имя Сталин». И речь *только* о нём – об «имени».

Совершенно очевидно, что на композиционном уровне в стихотворении решается *риторическая* задача *восхождения* из глубин *сегодняшнего* горя («черной беды») к сияющим надземным высям «вечного солнца и вечной звезды». В подобной поэтической риторике всегда ярче всего просвечивала зависимость *идейно-образного* мира марксизма, а за ним и ленинизма от христианской мистической традиции, никогда не выпускавшей из виду *вертикаль*, ведущую от *огненной тьмы* мира сего, в котором *материя* пребывает в *муке* и *страхе*¹, и от стенаний человека в скорбной земной юдоли – к *свету* открывшейся себе через этот огонь божественной субстанции, в которую человек восходит усилием, уподобляясь указавшему этот путь Христу, неся свой крест подобно Ему, с Ним на кресте умирая и в Нём же воскресая к жизни истинной. Эта вертикаль питала поэтику барокко и двоемирие романтизма, на исходе которого, развернутая в *горизонталь* исторического времени («Мы здесь, на земле, устроим жизнь // На зависть небу и раю», – Г. Гейне²), она обернулась той великой иллюзией, которая на протяжении полутора столетий силилась предстать наукой

¹ «Огненная тьма» («огонь тьмы»), страх, «мука материи» – у Якоба Бёме – неотъемлемые атрибуты рождающейся в Божественной Воле материи, вместе с которой рождается и огонь, ее же и пожирающий. А результат горения – Свет – самопознанная и явленная себе Божественность, которая до творения есть Ничто, неочевидность. «Муку материи» в особенности высоко оценил Энгельс, увидевший в ней «активное начало, возникающее из самопроизвольного развития вещи, отношения или личности <...> и, в свою очередь, вызывающее к жизни это развитие» (*Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*, т. 22. С. 300). Страх, неведомый прежде, – первое переживание Воли, сознающей вместе с возникающей в ней эссенциальной качественностью ограниченность и предельность – смертность обретенного *образа*. Отсюда, как мы видели выше, берут начало «страх и трепет» бытия, а возникающее противоволие (вернуться в себя) это уже «воля к смерти».

² «Германия. Зимняя сказка», гл. 1, пер. В. Левика. В оригинале еще прямее связь с топикой Св. Писания: «Wir wollen hier auf Erden schon // Das *Himmelreich* errichten» (*Heine H. Werke in fünf Bänden. Bd. 2. – Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1970. S. 95*) – «Мы хотим здесь, уже на земле, // Воздвигнуть *Небесное Царство*».

(«научный коммунизм», хорошо многим из нас памятный), оправдывавшей богатую практику борьбы и строительства, потребовавшую многомиллионных жертв, заразившую полмира страстным желанием «быстрее протопать» до коммунизма «дней остаток»¹, даже если надо (и приходилось!) «топать» по трупам, по колено и выше в крови, своей и чужой, и с руками в ней же выше локтя. Что же мы предъявим пятнадцатилетнему мальчику, который «каплей льется с массами» в «эти скорбно-тяжелые дни», а потом сочиняет стихотворение о том, что видит, переживает (или *должен* переживать) и делает?! Нам пристало лишь пытаться оценить, как это у него получилось, потому что это – Высоцкий, и у него впереди – шедевры, которые нас потрясут, когда мерцающая в этом стихотворении еще не осознанная глубина культурной рефлексии сбросит шелуху идеологической «злости дня», через переживание многообразных людских судеб сознает самое себя и обретет свой язык.

Но пока он говорит тем языком, который *нашел* к своему приходу – которым о «высоких материях» с ним говорят школа, газеты, радио, устав комсомола и т.д. Из лексикона этого языка «скорбь о вожде», «дорогой вождь», «мудрый вождь», «дорогой вождь и отец», «в ногу идти», «дружная, крепкая и братская семья», «нести знамя» (рискованно, впрочем, названное «светлым»!), которое «вручил нам» «Сталин родной», «не щадить молодых сил» «для великой Отчизны», не говоря уже о риторическом крещендо финального катрена, похожем на попытку развить и обогатить *этот* язык (а как еще Высоцкий должен обращаться с языком?). И всё же чрезвычайно показательна попытка *поверить* всю эту «официальную часть» речи выражением личного чувства, которому автор стремится подыскать «сильные» и искренние слова, *идушие от сердца*, и произвольно то и дело попадает в топику мистической огненно-световой символики, что, на мой взгляд, весьма симптоматично в свете не раз отмеченного нами схождения ментальных структур зрелого Высоцкого с этой традицией: «горе» (этимологически – то, что горит, жжет), «*страшный огонь*», «*черная беда*», «давит грудь несмолкаемый стон», «плачет сердце». Возникает параллельный официозному лексический ряд, и отношения между ними оказываются довольно противоречивыми, что едва ли входило в намерения автора: *линия сердца*, конечно, должна была овеществить, наполнить собственно человеческим содержанием *линию вождя*, но невольно и противоречит ей: эта лексическая связка (*сердце – вождь*) настойчиво присутствует в четырех первых катренах, но *сердце* привносит в нее правду и боль человеческого переживания, а *вождь* – ничего. Ничего

¹ Маяковский В.В. Во весь голос: «Товарищ жизнь, / давай быстрее протопаем, // протопаем / по пятилетке / *дней остаток*» (Маяковский В.В. Соч. в 2-х т. Т. 2. – М.: Правда, 1988. С. 430). Для человека, близкого к самоубийству, такое предложение жизни наполняется мрачной двусмысленностью и черной иронией: «выполним пятилетку досрочно» или «скорей бы *все это* кончить»?!

не сказано в этих шестнадцати стихах о том, *чем* он дорог, *отчего* так страдает сердце, *что* связывало его с покойным. Ну, хотя бы так, как без малого год тому назад в первой и на ура принятой книге Евг. Евтушенко: «Ведь об этом / мечтаем / и я / и ты, // значит / думает Сталин / об этом!»¹ или: «Я знаю: / грядущее видя вокруг, // склоняется / этой ночью // самый мой лучший на свете друг // в Кремле / над столом рабочим. <...> он думает / о стране, / о мире, // он думает / обо мне»². Написал, судя по датировке, в 17 лет, с полным правом отнес к себе (*поверил собой*) идеологему «лучший друг молодежи». У него Сталин хотя бы *думает* – обо всём, всех и «обо мне».

Единственное объяснение и ответ на эти вопросы мы находим в последнем слове шестнадцатого стиха – «отца», и в следующем катрене в такой же сильной позиции – завершающее строфу слово «родной». Патерналистской функцией, ролью «отца родного» в «дружной крепкой и братской семье»³ и ограничивается смысл «вождя», и это та смысловая точка, в которой нераздельны официозная идеологема и правда сердца, которое эту идеологему приняло как свое чувство и ее переживает. В этой точке пересечения, – с появлением слова «отец», – параллели и заканчиваются. Дальше ни «сердце», ни «вождь» не упомянуты, а в следующем катрене впервые и в последний раз сказано о Сталине как исторической личности в субъектной функции (вручил знамя), а затем речь идет о его имени, которое, по сути, замещает врученное им же знамя («будет реять оно над землей»), а в финале – и небесные светила. Так что обозначенная нами здесь лексическая коллизия в стихотворении завершается и расплывается в неопределенном и содержательно выхолощенном постисторическом будущем, которое, кроме осиянности сакральным именем, не обладает никакими качествами.

Самой интересной и богатой симптомами «высоцкости» в этом сочинении, выстроенном еще по школьным правилам, конечно, является «основная часть», *картинка, exemplum*. Уже потому, что ее положение и функция – *человеческой истории*, связующей статичные полюса двоемрия, – глубоко соответствует месту и роли, которые отводятся человеку в мистериальном коде превоплощения Божественной Воли в природу и историю как пути самооткровения Божьего: *только* человек «с его душой и разумным духом стоит посреди (*inne*) вечного дыхания Божественной силы и раздельности вечного Слова Божьего»⁴. Человек – своеобразная ак-

¹ *Евтушенко Евг.* Разведчики грядущего. – М.: Советский писатель, 1952. С. 48.

² Там же, с. 70-71.

³ У Евтушенко это относится к разагитированным эвенкам: «Слушали / и знали // оленеводы-эвенки: // это отец их – Сталин // счастье вручил им навеки!» (Там же, с. 57). Характерно, что и здесь Сталин всё же агент, – пусть и абсурдного, но – действия.

⁴ «<...> mit seiner Seelen und verständigem Geiste in dem ewigen Hauchen der Göttlichen Kraft und Schiedlichkeit des ewigen Wortes Gottes *inne* steht». – *Böhme J.* Epistolae Theo-

сиологическая и смысловая ось мира, связующая его уровни, равная ему по значению и целиком заключающая это значение в себе. И в стихотворении Высоцкого этим человеком оказывается автор, встающий в силовое поле между остановившимся мигот истории и неразличимой в своем течении постистории и тем самым своими ощущениями поверяющий меру истинности господствующего в умах мифа.

«Я», который «иду средь потока людей», взрывает статику зачина движением и стремлением с первых же стихов выражать *свое* сердце. Эта смена изобразительных планов – от опоясанной лентами Москвы с ее условно-метафорическим сердцем к единичному человеку в людском потоке, с его сердцем, выглядит как непредумышленное противопоставление официальной «скорби» – личного «горя», которое, по художественной идее, призвано вочеловечить и репрезентировать глубину этой «скорби», – потому оно так вариативно красноречиво означено: и «страшный огонь», что «жжет глаза», и «черная беда», в которую нельзя верить, и не молкнущий «стон» и плач сердца. В этом ряду нет слова «скорбь» – она переживается в стихотворении «Москвой», она «глубока», молчалива и выражена «трауром лент», и это – всё. Таков «сволочизм» поэзии, говоря словом Маяковского: ты думаешь, что говоришь одно, а говорится другое: ты, например, эмблематически представляешь выражением *своего* горя глубину *государственной* скорби, а читается так, что это *разные* эссенции и она в этом сравнении выглядит официальным *политическим* (и уже потому лицемерным) *мероприятием*, так же как за словом «вождь» в оппозиции с «сердцем» («моим») обнаруживается пустота, прикрытая безопасными узаконенными государством же эпитетами «мудрый», «дорогой» и т.д. И только человек, идущий в «потоке» таких же и то же чувствующих людей, оказывается носителем и истинного чувства и подлинного (а для автора он, безусловно, подлинный) исторического смысла.

Эта цезура между первым четверостишием и следующими строфами настолько заметна, что впору говорить не только об эмблематичности, но и о сонетогенном построении высказывания, подобно тому, как мне это приходилось замечать по поводу стихотворения 1977 года «Упрямо я стремлюсь ко дну». Еще раз, чтобы это не осталось незамеченным: сонетогенным я назвал такое построение, которое во внутренней смысловой структуре соответствует диалектико-риторической триаде «тезис – антитезис – синтез», изначально формировавшей строфическую структуру сонета. Так вот, антитезис в этом стихотворении, начинающийся со второй строфы и высказываемый вплоть до шестой, противостоит вышестоящему тезису не только этим сужением угла зрения, наполнением пространства движущейся людской массой, смещением «моего сердца» в смысловой центр, но и

sophicae...(1618-1624): 20, 3 (Zit. nach: Gorsex, Bernard. Jacob Böhme // Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: Ihr Leben und Werk. Berlin, 1984. S. 54).

течением времени, действием с осознанной целью, сменой мест и обстоятельств действия. Дважды повторенное «я иду» («среди потока» и «чтоб взглянуть») через строфу, посвященную *только* переживанию горя («Жжет глаза...»), приводит к цели похода, где, в противовес «молчанью» в зачине, «разливается траурный марш», стон скрипок сливается со стоном теперь уже многих «сердец» – это возвращает читательскую память к «потоку людей», – чувства размыкаются и объединяются, в музыкальном плане это самое сильное место в стихотворении, наступает кульминация: «Я у гроба...» (здесь – от избытка чувств? – пропадает рифма), за двукратным «клянусь» и изложением клятвы следует обещание клятвы в будущем: «Поклянусь у могилы твоей», т.е. автор намерен еще прийти на могилу (мысль о возможном подселении в мавзолей в голову не приходит) и дополнить уже сказанное.

В подоснове этой динамики – реальный поход в Колонный зал, очищенный в лирическом сюжете, как мы уже поняли, от всего, что сопровождало его в реальности. Разве что в одном слове, подвернувшемся как будто ради рифмы, вдруг проговаривается *мотив* этого похода. Курсив мой:

Я иду, чтоб *взглянуть поскорей*
На вождя дорогого чело.

Всё в этих двух стихах как-то по-детски неловко, начиная с построения фразы: читателю надо мысленно перепрыгнуть «вождя», который, оказывается, стоит в родительном падеже, а не в винительном («взглянуть поскорей на вождя»), свыкнуться с инверсией и всё это – чтобы через два слова связать, наконец, предлог «на» с архаически прекрасным «чело», пришедшим из школьной историко-литературной идилии, и представить «чело» «вождя дорогого», которое, конечно, здесь совершенно не на месте. Если вспомнить ленинский «огромный лоб» Маяковского, то он там – вместилище «огромной мысли», а здесь «чело» само по себе, бросается в глаза как несуразность. Целью похода вдруг оказывается – «взглянуть» на это «чело», да еще «поскорей», такое вот *нетерпение сердца*. А – клятва? Как будто намерения такого изначально не было. Вырывается потом произвольно сама – как следствие переживания «у гроба»? Но она центральный эпизод сюжета и стоит в заголовке. Скорее уж, это слово «поскорей» не преднамеренно запрыгивает в идеальный сюжет из реальности, потому что в нем выговаривается иная, чем любовь и скорбь, причина трагической давки, в которую превратилось всенародное прощание с вождем, – *жгучее любопытство*: «взглянуть»! Взглянуть *в реальности*, хоть на мертвого, на НЕГО (ОТЦА, БОГА, СОЛНЦЕ, ПАХАНА, УСАТОГО, ВУРДАЛАКА, ЗВЕРЯ!), который так бесконечно много значит в жизни каждого человека в стране, а может быть, и во всем мире. Более того! Трудность и опасность предприятия, когда уже в первый день было известно, что «толпа подавила многих, большей частью школьников» (В. Акимов), превращали его в по-

добие *игры* (в войну, в разведку...), в которой, по воспоминаниям В. Акимова «особой доблестью среди ребят считалось пройти в Колонный зал»¹.

Свидетельством такого любопытства может служить роман Галины Николаевой «Битва в пути», первые главы которого появились четыре года спустя в мартовском номере журнала «Октябрь» (1957; полностью роман был издан в 1959 г.). В его первой главе («Мартовская ночь») сын главного героя, доставивший родителям несколько часов мучительного страха за его жизнь и счастливо доставленный домой, после крепкого подзатыльника оправдывается:

— <...> Я же не хулиганить бегал! Я же к Сталину бегал! Сами всю жизнь говорят: «Сталин, Сталин!..» А как посмотреть? А теперь вдруг можно посмотреть!.. Все бегут поглядеть. И я побежал. А ты меня стучаешь!

Участники эпизода, пережившие шок облегчения после тревоги, мгновенно задвинувшей «всенародную скорбь» на задворки сознания, делано строго реагируют на бестактность мальчишки. При этом показательны моменты переключки отдельных мотивов диалога со стихотворением Высоцкого:

— Я тебя еще не так стукну! — гневно пообещал Дмитрий. — *Театр себе устроил!* Завтра я с тобой не так поговорю.

— *Истинная скорбь сдержанна.* Истинное всегда благородно, <...> *Следует различать любовь к нему и... любовь к сенсации!* <...> Сенсационность! — Он кивком показал на Рыжика. — Сенсационности больше, чем горя! Стыдно, юноша!

— Я не юноша, я мальчишка, — опроверг его Рыжик. — А что это «сенсационность»?

— То самое, за чем ты бегал сегодня! — оборвал его Дмитрий. — Завтра я тебе это так растолкую, что вовек не забудешь! А сейчас марш в постель!²

В этом эпизоде произошла, в сущности, прямая поверка официозного мифа о всенародном горе человеческой экзистенциальной реальностью. Но это, повторим, через четыре года, одним из которых, что кардинально важно для литературы, был 1956-й.

В стихотворении Высоцкого такая поверка неизбежна как следствие его эмблематической структуры, но каковы ее результаты для самосознания поэта, разглядеть можно, если вообще можно, только в глубоком подтексте, тем более, что и самим автором она еще едва ли хоть как-то отрафлексирована. А результаты эти для него еще не наступили, скажутся позже. Тут нам может помочь типология ситуации: клятва «у гроба» в революционной традиции давно стала своеобразным архетипическим мотивом. Уже в стихотворении поэта-народника Григория Мачтета «Последнее прости» (1876), ставшем популярной революционной песней

¹ Цит. по: Бакин В.В. Владимир Высоцкий без мифов и легенд. С. 17.

² Николаева Г.Е. Битва в пути. Роман. — Л., Лениздат, 1978. С. 17.

«Замучен тяжелой неволей», в строфах которой, кстати, не рифмуются нечетные стихи и которую так любил Ленин, а следовательно, и весь советский народ, воспета эта ситуация:

Нет, злоба нас только душила,
Мы к битве с врагами рвались
И мстить за тебя беспощадно
Над прахом твоим поклялись!

В среде революционеров прощальное слово на похоронах превращалось в клятву (отомстить, продолжить борьбу, умереть, победить, а после – хранить, крепить, умножать и т.д.). Не нарушил этой традиции и Сталин. Содержание его клятвы у гроба Ленина соответствовало «задаче момента» и было, естественно, широко известно и вполне конкретно: высоко держать звание коммуниста, хранить единство партии, укреплять диктатуру пролетариата, укреплять и расширять (!) союз республик. Это, по сути, заявление политических намерений было риторически построено как парадигма однотипных ответов на соответствующие «заветы» Ленина, по схеме: «Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам <...>. Клянемся тебе, товарищ Ленин, что мы с честью выполним эту твою заповедь!..». Далее – «...и эту...», а в последнем случае: «<...> что мы *не пощадим своих сил* для того, чтобы выполнить с честью и эту твою заповедь!..». Тогда же, в 1924 году, эта клятва была в переводе дословно воспроизведена на немецком языке в известной поэме немецкого поэта-коммуниста, большого друга Советского Союза, прожившего у нас 12 лет (1933–1945) антифашистской эмиграции Иоганнеса Р. Бехера – «У могилы Ленина» (курсив мой: здесь тоже еще мыслится *традиционное* гуманное обращение с усопшим!). Эта поэма опубликована на русском языке впервые в 1927 году в сборнике «Революционная поэзия Запада», но под заголовком «У гроба Ленина», – понятно почему: могилы не было и нет, – и потом неоднократно издавалась. Так что ситуация «Я у гроба клянусь» – совершенно типическая и привычная советскому человеку, а про то, чтобы «не щадить своих сил», в особенности «молодых», ему твердят с малолетства. И нет ничего примечательного в этом текстуальном совпадении «Клятвы» Высоцкого с клятвой Сталина, разве что – в ее расположении: в обоих случаях эти слова сказаны в заключительном пассаже клятвы, и таким ее размещением автор сознательно маркирует ориентацию на *известный прецедент*. Это уже знак интертекстуального отношения.

Именно на эту ориентацию указывает и название стихотворения. Эта особенность сохранится до конца: когда авторское сознание выражается с использованием общеизвестного *кодowego слова культуры* – поэтического образа (Гамлет, черный человек) или жанрово-стилистического образования (цыганская песня, клятва), – речь идет о встраивании в определенный *семантико-типологический ряд* и о выделении в нем «моего, только моего,

собственного моего взгляда», присущего, конечно, всему, что он пишет¹, но в случаях, о которых мы говорим, это – «собственный мой взгляд» *на себя*, – тогда возникают «Моя клятва» (в революционной клятвенной традиции), «Мой Гамлет» (в мировой традиции прочтения образа), «Моя цыганская» (в фольклорно-литературном ряду лирических стилизаций), «Мой черный человек в костюме сером...» (в сравнении с Пушкиным, Есениным). Во всех этих случаях «Я» представляет себя в общекультурном, общенациональном и гуманистическом контексте.

У «Моей клятвы», естественно, в этом ряду особое место и особая судьба. Это стихотворение оказалось для автора своеобразным поэтическим экспериментом, можно даже увидеть в нем проявление его *игровой натуры*, которую он сам пока, наверное, не ощущает как одну из важнейших черт своего творческого характера. Подставляясь в контекст «общенародной скорби» («например, – Я»), он мощным поэтическим усилием, – а для своего возраста *умеет* он уже очень много, – пропускает ее через свое сердце, чтобы ответить умершему вождю на его клятву почти тридцатилетней давности – *клятвой молодого человека*, в которой, конечно, мыслится репрезентативно явленным *слово миллионов* – «потока людей», «братской семьи». В своем роде это уже первая роль будущего классика ролевой лирики, которую он пока не отделяет от своего «Я». Но когда дело доходит до содержания клятвы, вдруг обнаруживается, что этому содержанию безразличен этот молодой человек, – роль, слово за слово, демонстрирует, что не нуждается в актере, и каждый следующий пункт клятвы оставляет всё больше молчаливых вопросов в подтексте. Первое, в чем он клянется, – «не забыть... отца», вполне «по-человечески», но разве иное возможно, если речь и в правду об отце? Или, например, о матери? Эта мерцающая ассоциация после слова «родной» превращается в ёрнически-комическую параллель «Не забуду мать родную», а в более полной формулировке: «... и любимого отца» – «уголовная тематика» и даже ее начало – «Татуировка» – уже аукают из туманного пока далека. Причем именно это направление гарантирует сохранение «человечности» в смысле конкретности *видения* человека и ощущения его душевного и телесного состояния, как это явлено во втором и третьем четверостишиях. Клятва же с каждым следующим пунктом, теряет в этой «человечности», полностью переходя, говоря условно, на *язык вождя*. А вместе с нею из клятвы уходит тот, кто шел «среди потока людей», оставив вместо себя плакатное изображение. Таков итог *игры*. И, очевидно, автор это, по крайней мере, почувствовал, потому и не попытался хотя бы перевести свою клятву на *язык сердца*. *Этот язык не подошел этой роли.*

¹ «...Во всех этих вещах, – говорил он своих ролевых песнях, – есть мой взгляд на мир, на эти проблемы, на людей, о которых я пишу, мой, только мой, собственный мой взгляд...» («Монолог»: ЦТ. январь 1987. См. также: *Высоцкий В. Монологи* // «Юность», 1986, № 12. С. 83-84).

Но не всё здесь было сказано впустую. По крайней мере, две очевидные и важнейшие «точки роста» в этом тексте намечают дальнейшее развитие поэта. Во-первых, это проявившийся в нем (назовем это так) *принцип человека*, самосознание и состояние которого выступит в его поэзии как главный критерий оценки истории и современности. Этот принцип, похоже, и родился в тот момент, который означен в стихотворении его самым сильным стихом («Стонут скрипки и стонут сердца»), в нем сказался потрясенный историческим мгновением слух сердца. История, проходящая сквозь человека, собственно, с ним и случающаяся и делающая его жизнь такой, какова она есть, станет важнейшим ракурсом его представления. Во-вторых, в «Моей клятве» берет начало «Мы» Высоцкого, тот самый «поток людей», частью которого поэт себя ощущает, так что и «дружная, крепкая и братская семья» для него не пустой звук. За ним стоит то чувство атмосферы, в которой и из которой он растет и из которой вырастает, сохраняя ее в себе и при полной ясности понимания и переживания ее постепенной, но неуклонной утраты в окружающей послевоенной жизни. Этот – антропологический – уровень переживания *глубже* политики, почему, как отмечено не раз и многими, именно Высоцкому остались чужды иллюзии шестидесятых. Вся его поэзия, пронизанная этим чувством всеобщего человеческого родства, была реакцией на необратимо растущий внутренний разлад и отчуждение людей друг от друга в советском обществе. В каком-то смысле это даже можно признать мальчишеством, инфантильной иллюзией, которую выразил, как смог *тогда*, пятнадцатилетний человек и от которой потом так и не избавился. Хотя «с бесстыдством шлюхи приходила ясность» (2, 175), а «друзья, известные поэты», в меру доступной им искренности и художественного своеобразия поэтически воплощали *менявшееся самосознание личности в менявшихся условиях*, – их «меньшой брат» (дурак?) остался при *своей вере* и в трагическом сознании, что «всё не так». Подобно тому, как Достоевский «остался бы со Христом», даже если бы выяснилось, что Он не прав, и все бы от Него отвернулись. Двух этих аспектов, – *принципа человека* и *родового «мы»*, – достаточно, чтобы не уничтожать это стихотворение. В нем уже намечилось *видение «схваченного временем» «того же самого», вневременного*, потому что – надындивидуального («мы»), «всечеловека»; и даже испытано и пройдено искушение их расподобления: «время ловило» его, говоря словами Григория Сковороды, написанными для собственной эпитафии, – но...

Разумеется, никакое знамя он никуда нести не будет, но и топтать его тоже не станет никогда. Прямые упоминания Сталина в его стихах не просто редки, – их ровно столько, сколько пальцев на руке¹, но они всегда

¹ См.: «Антисемиты», «Случай на шахте», «Банька по-белому», «Как-то раз цитаты Мао прочитав...», «Теперь я буду сохнуть от тоски».

сюжетно и лирически функциональны, выступают как фигура речи персонажа, обозначают историческое время, *не провоцируют читателя на спор*, оставляя в подтексте самую возможность возражений, но и не скрывают авторской позиции по отношению к сталинизму как исторической практике. После «Моей клятвы» во всем корпусе текстов Высоцкого мы не встречаем прямого выражения *авторской* оценки личности «отца народов», которая так и осталась в его поэзии *пустым местом*. Отношение же к ней его персонажей всегда опосредовано сюжетной ситуацией и/или переживанием ролевого героя. И нет в этой поэзии более глубокого, трагического и горестного выражения этого *противоречивого* отношения, чем вот это:

Ближе к сердцу кололи мы профили,
Чтоб *он* слышал, как рвутся сердца.
(1, 231)

Всё здесь, в «Баньке по-белому», – и ненависть, выросшая из любви к *нему* и ставшая ненавистью к себе – от горечи жизни, погубленной за «несусветную глупость», и сознание бесповоротной принадлежности к ушедшим «мрачным временам», и отчаяние нежитой и уже невозвратимой жизни. И авторская позиция здесь абсолютно ясна – позиция человека, чьей любимой поговоркой было: «*Людям* должно быть хорошо!», – человека мучительно *со*страдающего, самым актом ролевого перевоплощения в образ человека, «схваченного» миром, обнажающего свою неотрывную причастность и этой судьбе.

При этом пора, наверное, обратить внимание читателя, – и это уже в качестве *заключительного* замечания, – на важнейшую структурную особенность *ролевой* презентации лирического сознания у Высоцкого: соотношение ролевого героя (его «жизни и судьбы») и авторского сознания, распределенного на *частные* избираемые роли, оказывается своеобразным художественно-семиотическим подобием отношений между внешним и внутренним человеком барочной антропологии или, аналогично, – между частной исторической судьбой человека и его «бессмертной сущностью» (Гёте), с точки зрения которой эта судьба видится и переживается.

2.

ЯВЛЕНИЕ ВЫСОЦКОГО В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Явление Высоцкого – одно из самых значительных и своеобразнейших в русской поэзии второй половины XX века. Оно способно отозваться аналитическому интересу любого свойства и увлечь исследователей самыми разными дискурсивными возможностями, лишь усиливая при этом впе-

чатление своей подлинности, универсальности и непреходящей историко-культурной ценности. Наверное, это не означает, что всякий избранный исследователем дискурс может претендовать на исключительную достоверность и единственно «правильное» понимание рассматриваемого явления. Как было сказано выше, возможны иные точки зрения и иные проекции, между которыми, очевидно, могут и должны возникать и противоречия, что естественно и нормально: Высоцковедению ведь еще лишь около трех десятков лет, со всем тем, что в нем уже написано и сделано, это — возраст роста.

Опыт, представленный в этой книге, наверное, еще нуждается в осмыслении и завершении. Мне представляется, что творчество этого крупнейшего русского поэта второй половины XX века напрямую *восходит* к истокам национального своеобразия русской поэзии и тем самым и само по себе во многом проясняет и корректирует наше представление о самих этих истоках. Мне в них, как понял, конечно, читатель, видится существенно определяющая — порождающая роль барочной художественной системы. Разумеется, мне понятна мера сказавшейся в этой проекции неразделенности (целостности!) субъектно-объектного отношения к этой поэзии: любовь понятие ненаучное, в ней неизбежно и неустранимо некоторое тождество субъекта и объекта. Так вот, сознавая, что сказанное выше не что иное, как *мой* ответ на *переживание* явленного в слове поэта *человеческого*, обращенного прямо ко мне¹, — я, конечно, — так же, как, уверен, и читатель этих строк, — задаюсь вопросом о степени авторской осознанности той склонности, как минимум, того равнодушия к барочной поэтической традиции, которые здесь вскрываются.

Для меня в первую очередь речь идет об объективном типологическом схождении внутренней органической структуры большого эстетического явления с другим, отстоящим от него и исторически, и во многих других отношениях, включая то, что сама проблема барокко лежит в плоскости, как будто не пересекающейся со сферой жизни и творчества нашего поэта: «поэзией, воскрешенной профессорами», назвал поэзию барокко

¹ В этом смысле практически всё, что написал, по крайней мере, спел Высоцкий, я отнес бы к тому четвертому роду литературы, о котором писал В.Ф. Рутковский (*Rutkowski W.V. Die literarischen Gattungen: Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. — Bern und München: Franke Verlag, 1968.*) и который мог бы быть определен как *провокативный*. В пользу теоретического выделения этого рода литературы говорит его соответствие тому типу речевого поведения, который можно назвать *императивным*. Но эта интенция, порой завладевающая целиком произведением, а то и всем творчеством поэта, не обзавелась исторически формой, отличающей её, и способна использовать эпические, лирические и драматические формы. Здесь, кстати, также открыт незатронутый мною возможный дискурс изучения специфики наследия Высоцкого. Родо-жанровая его природа еще должна быть исследована.

один из ее исследователей¹, и как раз при жизни Высоцкого. Читал ли Владимир Семенович в 1970 году журнал «Вопросы литературы», увлекала ли его проблематика, интересная «профессорам»?.. Хотя именно в это время отношение к барокко менялось, а исследование русского барокко углублялось, ширилось, обогащалось персоналиями, а он в то же время уже готовился играть роль Гамлета, а консультантом спектакля был один из блестящих «профессоров» этого времени А.А. Аникст, одним из первых в нашей науке, хотя и гораздо позже, вопреки застарелому предубеждению, заговоривший о *маньеризме* этой трагедии и о том, что творчество Шекспира «приближается к барокко»².

Таков контекст, в котором мы, конечно, можем намечать и угадывать возможности контактного воздействия на поэта интересующего нас семиосферного «тренда». Но, по большому счету, эти возможности лишь определяют для нас степень вездесущности барокко в культуре XX века. Стоит напомнить, что само это понятие в его историко-культурной предметности своим появлением и утверждением в литературоведении во многом обязано как раз поэтической и художественной практике XX века, которая нередко узнавала и познавала себя через XVII век. Так обстояло дело в европейских литературах, переживавших *естественное* развитие. Но и Высоцкий, как и некоторые другие его современники не последнего литературного ряда, был обречен на свободное творческое развитие и усвоение художественных флюидов, естественным образом пропитывавших эпоху. И эти маргиналы советской литературы сегодня наряду с классиками заполняют полки книжных магазинов и позиции издательских планов.

Подводя итог нашему дискурсу, можно заметить, таким образом, что, пожалуй, главное предубеждение – о «невиданности», другим словом, маргинальности Высоцкого в русской поэзии – рушится тотчас, стоит только вывести его *словесное* творчество в подобающий ему контекст хотя бы двух-трех, лучше, четырех веков. Здесь он и попадает в *свою среду*, на *свою глубину*, в которой и существует, – в том герменевтическом пространстве, которое очерчено выше как гомологический ряд художественных систем барокко, романтизма, экспрессионизма, объединенных общностью семиотического механизма эстетического переживания и воплощения действительности. Проецируя творчество Высоцкого на ту или иную историческую точку в этом типологическом круге, мы отнюдь не «растаскиваем» его, а, напротив, хоть и в самом общем виде, ограничиваем этим кругом возможный ответ на вопрос, «откуда это у него». И вопрос этот, таким образом, из частного становится общим: каковы границы этого круга в истории отечественной литературы, в чем состоит специфика его националь-

¹ Британишский В. Поэзия, воскрешенная профессорами // Вопр. лит. 1970. № 5. С. 171–184.

² Аникст А.А. Шекспир и художественные направления его времени // Шекспировские чтения. 1984. М., 1986. С. 61, 65.

ной исторической реализации, в какие эпохи и времена он оказался наиболее весом и плодоносен и насколько исторически продуктивен в перспективе XX века. Собственно, в выяснении этих и подобных им историкотипологических реалий, на самом деле, и заключается требование места в истории литературы, которое исходит из очевидного факта присутствия в ней Высоцкого.

В этой связи кажется нелишним коротко проследить историю вторжения и утверждения *барокко* в представлении об истории русской литературы, что происходит в пространстве отечественной культуры параллельно с его творческой историей. Хотя изучение русского литературного барокко началось, разумеется, раньше и не с Высоцкого, но после относительного тридцатилетнего затишья¹ взрывной рост исследовательского интереса к нему (барокко) в нашей науке переживается как раз... в «эпоху Высоцкого»². Тогда, однако, барокко все еще понималось почти исключительно как *стилевое* и исторически ограниченное явление и рассматривалось, главным образом, в привязке к персоналиям. Статьи А.А. Морозова³ (совмещавшего, — заметим попутно, — ипостаси русиста и германиста — исследователя и переводчика барочного Гриммельсгаузена, романтических Тика, Гофмана и др.), нарушившие монополию классицизма в русской литературе XVIII века и давшие повод к широкой дискуссии, фактически вынашивали вопрос о роли барокко в типологическом самоопределении национальной литературы. В подоплеке споров просвечивают идеологические контрверзы оттепельного времени: с явной отсылкой к недавней статье А.А. Морозова о Ломоносове (не включенной в библиографию) и с оттенком, как кажется, раздражения П.Н. Берков замечает в финале обширной статьи в Краткой литературной энциклопедии: «Вопрос о том, к какому лит. направлению принадлежал Л., является предметом науч. дискуссий. Правильнее считать его сторонником классицизма, <...> а не представите-

¹ Между: Барокко в России / Сб. под ред. А.И. Некрасова. — М., 1926, и: Еремин И.П. Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений / «Тр. ОДРЛ», 1956.

² См., напр., библиографию к статье А.А. Морозова «Барокко» в: Словарь литературоведческих терминов / Ред. сост.: Л.И. Тимофеев и С. В. Тураев. — М., 1974. Или более позднюю к его же (соавт. Л.А. Софронова — польская, чешская и словацкая литературы) статье о «Барокко славянском» в Краткой Литературной Энциклопедии (т. 9. М., 1978).

³ Морозов А.А. Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII в. // Русская литература. 1962. № 3; Он же. Ломоносов и барокко // Там же. 1965. № 2; Он же. «Маньеризм» и «барокко» как термины литературоведения // Там же. 1966. № 3; Он же. Проблема значительно сложнее // Там же. 1968. № 4; Он же. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. 1968. № 12; Он же. Судьбы русского классицизма // Русская литература. 1974. № 1.

лем барокко, к которому он относился отрицательно»¹. Однако правилам правильного причисления писателей к правильным лит. направлениям становится все труднее сдерживать интерес литературоведов к эстетической природе барокко и национальной специфике его проявления. Развивающаяся параллельно в то же время в теории литературы и по-своему не менее острая дискуссия о стиле вместе с усилиями построить историю литературы как историю стилей неизбежно ведет к осознанию того, что стиль, – а точнее говорить о поэтике, – это внешний уровень художественной системы, дающий возможность эксплицировать ее более глубокие уровни, связанные с общеэпохальным мироощущением и экзистенциальным самочувствием человека посредством ряда культурно-поэтических кодовых комплексов, которые, как правило, и обеспечивают внутреннее сознание самоидентичности и единства национальной литературы.

Этот методологический сдвиг вместе с ощущением стремительного старения прогрессистских концепций истории литературы становится все более заметен по течению «эпохи Высоцкого». Не случайно за полтора с небольшим десятилетия (1962–1978 гг.) была осознана и удовлетворена потребность в издании дополнительного, девятого, тома Краткой литературной энциклопедии (конечно, не только из-за барокко). И если коротенькая статья Вадима Кожина в первом томе оканчивается категорическим утверждением, что «развитие литературы Б. прекращается вместе с завершением породившей ее переходной эпохи»², то помещенная в дополнительный том обширная статья о *славянском* барокко (которое, конечно, уже само по себе во многом и было развитием этой литературы за пределами эпохи, породившей барокко) допускала такое развитие: «Худож. традиции Б. сохраняли свою силу, проступая в творчестве Г.Р. Державина, С.С. Боброва и др. К худож. средствам Б. обращался А.С. Пушкин в целях создания историч. фона («Борис Годунов») и динамичности описания («Полтава», где есть прямые заимствования из од Ломоносова)»³. Принципиальное значение этой констатации заключалось в признании факта вхождения художественного опыта барокко, – пусть только для решения конкретных творческих задач, пусть только контактно-генетически, – в литературу XIX века. А в вышедшей в 1980 году академической истории русской литературы уже прописывалась специфика национального барокко, отличавшая его от западноевропейских образцов, и не только снимался антагонизм барокко и классицизма, но и признавалась правота А.А. Морозова, «видевшего в творчестве Ломоносова наиболее яркое про-

¹ Берков П.Н. Ломоносов // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. – М., 1967. Ст. 414.

² Кожин В.В. Барокко // Краткая Литературная Энциклопедия. Т. 1. 1962. Ст. 457.

³ Морозов А.А., Софонова Л.А. Барокко славянское // Там же. Т. 9. М., 1978. Ст. 104.

явление того воздействия, которое система барокко оказала на становление новой русской поэзии в период утверждения в ней классицизма»¹.

Иными словами², художественная система барокко, генетически связанная в России с польским барокко, а через Ломоносова-студента – и с немецким, а через его «Риторику», где «была впервые сформулирована по-русски барочная концепция остроумия и введены в оборот такие соответствующие ей поэтологические понятия, как „витиеватые речи“, „вымысел“, „острые мысли“»³, – с испанским и итальянским концептизмом Б. Грасиана и Э. Тезауро⁴, – эта художественная система «на почве усвоения традиций национальной культуры предшествующих времен»⁵ сыграла роль порождающей эстетической среды, определившей первоначальный характер складывающейся новой национальной литературы.

Что же касается «классицизма», то эта «наука поэзии», сама по себе была везде одинакова, но функционально должна была быть приспособлена к особенностям языка (в прямом и в широком понимании) культуры, в которую привносилась, которую перестраивала и облагораживала. В разных национальных условиях это взаимодействие абстрактно-эстетической, апеллирующей к авторитету античности доктрины и национальных культурных реалий, которые она бралась оформлять, – сложившиеся традиции, национальный менталитет, специфику религиозности, заимствования (прежние и приходящие «в одежде» того же «классицизма») и т. п., – давало свой особенный результат в каждой культуре.

Так или иначе, с некоторой ретардацией, вторжение понятия барокко в представления об истории русской литературы состоялось. Оно шло путем, проторенным по ходу XX века немецкими литературоведами, и так стремительно, что уже А.А. Морозов, отчасти ему поспособствовавший, счел нужным поставить вопрос ребром: «Извечная константа или исторический стиль?»⁶ Но в том-то и дело, что «барокко – это вовсе не стиль, а

¹ История русской литературы: В 4 т. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. Л., 1980. С. 521.

² Стоит ли напомнить здесь читателю, что логичнее и ближе к историко-литературной реальности, как мне представляется, в качестве собственно художественной системы, определяющей направление, видеть именно барокко, а в классицизме – эстетико-теоретическую доктрину, стремящуюся эту систему «причесать» и облагородить, что по-разному и в неодинаковой степени происходило и удавалось в разных литературах, так что в каких-то случаях может возникнуть и впечатление «художественного направления классицизма»?

³ Салова С.А. Б. Грасиан, М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков // В лучистой филигрии... Сб. науч. тр.... Уфа, 2014. С. 42.

⁴ См. об этом: Там же.

⁵ История русской литературы: В 4 т. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. С. 521.

⁶ Морозов А.А. Извечная константа или исторический стиль? // Русская литература, 1979, № 3.

нечто иное. Барокко – это и не направление», как заметил, но – уже в 1994 году, А.В. Михайлов¹, потому что, «в барокко вообще нет ничего такого *отдельного*, что принадлежало бы исключительно ему»². Но это, с другой стороны, значит, что в барокко нет ничего такого *отдельного*, что принадлежало бы исключительно *его* времени – XVII веку. И это *отдельное* из целостной художественной системы обречено по ходу исторического процесса проявляться снова и снова в разных сочетаниях и в разной степени плотности, сгущенности. В каких-то явлениях это сгущение достигает такой плотности, что *рождает* (кристаллизует) вновь те поэтические концепты, которые мы принимаем за цитаты, и это прямо на поверхности бросается в глаза и поражает. В других случаях, где, условно говоря, «гуща» *распускается*, потребен тонкий анализ и бережная экспликация архаичных рудиментов.

Сегодня уже мало кого способна удивить постановка проблемы по схеме «имярек (русский писатель) и барокко». Кроме представителей XVIII века, исторически и актуально близких к барочным истокам русской национальной литературы, в роли такого «имярека» уже утвердились Гоголь и Достоевский, Лермонтов и Тютчев³, – если называть имена только из первого, хрестоматийного ряда. Наконец («читатель ждет уж...»), хоть, кажется, и в последнюю очередь, и «поэт поэтов», «наше всё» стало объектом аналогичной постановки вопроса⁴. И это естественно, потому что порождающая художественная система – это и есть то, что дальше исторически *развивается*, однако не в смысле «борьбы и смены», а в смысле *разворачивания*, проявления заложенных в ней потенций, реализующихся в непрерывно длящемся авторефлексивном внутреннем диалоге культуры. Поэтому *следы* этой системы и будут обнаруживаться повсюду, а само наличие этих следов говорит об органичной принадлежности текстов к *этой* истории.

Разумеется, здесь не может остаться ни при чем и поэзия Серебряного века, не просто близкая по времени, а в лице отдельных своих представителей *дожившая* до «эпохи Высоцкого», но по своей эстетической природе способная с гораздо большим основанием, чем стоявшая под знаком

¹ Михайлов А.В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. – М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 115.

² Там же. С. 134. Курсив автора.

³ Из новейших опытов постановки проблемы см., напр.: Штайн К.Э., Петренко Д.И. Лермонтов и барокко / Под ред. доктора социологических наук профессора В.А. Шаповалова. Ставрополь, 2007; Архипова Ю.В. Художественное сознание Н.В. Гоголя и эстетика барокко : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 : Екатеринбург, 2005; Орехов Б.В. Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф. И. Тютчева: Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01: Воронеж, 2008. Гл. 2.

⁴ Балашова И.А. Особенности поэтики произведений А.С. Пушкина (О традициях искусства барокко у русских романтиков) // Известия Южного федерального университета. Филологические науки, № 1, 2009. С. 6-17.

реализма классика, претендовать на типологическую близость к поэзии барокко. Аналогичные явления (символизм, экспрессионизм и др.) в западноевропейских литературах на протяжении всего XX века служили объектом таких сопоставлений в «буржуазном» литературоведении и, конечно, не ради идейной борьбы с марксистским. И здесь речь идет уже не только о персоналиях, но, главным образом, – об универсалиях и внутренних закономерностях движения литературы, потому и затруднена была «проходимость» этой речи, и позже происходит прорыв¹.

В таком контексте вопрос о «высоцком барокко» уже не представляется ни странным, ни маргинальным. Напротив, ощутимо проступает маргинальность того ответвления (направления) русской словесности, которое на протяжении 30-70-х годов *стремились* вырастить большевистские культурполитики, так и не сумев сформулировать *эстетические* основания своей эстетики, учения о которой, напомним, классический марксизм не содержит в принципе, если не считать таковым указание на надстроечный характер культуры вообще. Это не значит, что всё написанное в духе «социалистического реализма» *должно* быть (в который раз!) сброшено «с корабля современности». Но это значит, что историческая жизнеспособность текста, его способность к актуальному участию в диалоге внутри национальной семиосферы, его *слышимость* в этом диалоге, – будут определяться так или иначе мерой явленности (и преображенности!) в тексте той самой «здоровой духовной наследственности», о которой в ответ на вопрос о *метафизичности* его поэзии говорил Иосиф Бродский: «...Я думаю, до меня всё-таки были метафизики, и они были гораздо крупнее меня, например, Сковорода. Скажу больше, эти ребята, которых ошибочно называют классицистами – Тредиаковский и Кантемир, – тоже были какими-то британцами, наследниками английской метафизики, <...> – у них было церковное образование и так далее. В этом смысле у русской поэзии вполне здоровая духовная наследственность. Они знали, кому принадлежит их ум и сердце»².

Он очень точно указывает на традицию, с которой соотносит свое творчество, – подхваченное с подачи интервьюера слово «метафизика» представляет в его ответе за барокко, «ошибочно», как он полагает,

¹ См. раздел «Барокко и футуризм» в: *Смирнов И.П.* Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 118-138. Автор, задумавший «концептуализовать историю культуры <...> в терминах семиотики» и проследить «логику художественных изменений» (с. 8), проявляющуюся в трансформации «универсальных смыслов в конкретные значения литературного текста» (с. 15), сообщает о судьбе своей книги, вышедшей впервые крохотным тиражом в 1977 году под заголовком «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» и запрещенной к продаже, – весь тираж отправлен для продажи... в Болгарию (с. 7-8). См. также: *Corrado-Kazansky F.* Логос и барокко в культуре Серебряного века // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2013. Вып. 1. С. 66-73.

² См.: *Бродский И.* Наглая проповедь идеализма / Интервью Дэвиду Бетеа // *Ex libris* НГ. 2000. 27 янв.

принятое за классицизм. А «такими британцами» он называет русских поэтов, потому что сам воспринял барокко наиболее непосредственно через Джона Донна и британцев уже XX века (У.Х. Оден, Т.С. Элиот) и пришедшую от них метафизику счел специфически английской. И тем не менее это оказалось вполне созвучно русской национальной традиции (с ее «всемирной отзывчивостью»), которая, в параллель британской, так же пунктирно возникает в его рассуждениях и связывает XVIII век с Пушкиным и Баратынским, а в XX веке, так уже можно понять, сам Бродский оказывается «таким британцем» (по аналогии с *настоящими*, «воскрешающими» барочное чувство жизни), которому важен именно этот поэтический опыт. Он отвечает несколько сумбурно, как человек, не ждавший вопроса, говорит о вещах как будто больше ремесленных и собственно поэтологических, чем «метафизических», например, о необходимости придумать свою строфу, когда пишешь поэму, – так советовала Ахматова.

Но, когда он говорит о своем желании «переплюнуть» британских «метафизиков», ассоциация ведет его *вдруг* к совершенно ломоносовско-грасиановской мысли о «быстром разуме»: «Дело в том, что поэзия – это колоссальный ускоритель мышления. Она ускоряет работу мысли». Цитируемые им ниже (по памяти и неточно) как пример «метафизики, граничащей с абсурдом», строфы из стихотворения Баратынского «Смерть» исполнены патетики древнего натурфилософского (чтобы не сказать – гностического) проникновения в основание мира, а грандиозность представленного в них *процесса*, – как, впрочем, во всем стихотворении с его торжественно-восторженной мыслью о смерти (!) как *абсолютной мере*, без которой и жизнь была бы невозможна, – заставляют с неизбежностью вспомнить о Державине:

Ты укрощаешь восстающий
В безумной силе ураган,
Ты, на брега свои бегущий,
Вспять поворачиваешь океан.

Даешь пределы ты растенью,
Чтоб не покрыл безмерный лес
Земли губительною тенью,
Злак не восстал бы до небес¹.

И, словно подтверждая наш литературно-исторический эскиз, Бродский говорит, что век спустя «на это пошла мода». И к следующему примеру, из «Медного всадника» – про Неву, которая «металась, как больной», – приводит *аналогичное* сравнение из «Любовной песни Пруфрока» Т.С. Элиота. Заметим попутно, что это – *чисто типологическое* наблюдение и едва ли может иметь какое бы то ни было контактно-генетическое объяснение.

¹ Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. – М., 1982. С. 53.

Это интервью 1991 года живо рисует нам поэтологическую среду, актуальную для русского поэта второй половины XX века и в значительной мереотрефлексированную им на уровне живого интуитивно-практического освоения. И по сути в нем уже дан ответ на вопрос, в одиночестве ли Высоцкий представляет барокко в современной поэзии. С тех пор лакуна, означенная этим вопросом, существенно заполнена коллективными усилиями исследователей последних лет. Творчество Бродского и Высоцкого наряду с другими современниками (Андрей Тарковский, Фридрих Горенштейн) осмыслено в рамках «метафизической парадигмы» русской литературы 1970-х годов как *варианты* метафизической реакции на современность¹. В последнем по времени известном мне исследовании, затрагивающем интересующую нас проблему, *петербургское крыло* новейшего русского поэтического барокко укрупняется и укрепляется именем Александра Кушнера, чья поэзия, – если подойти к ней с той же сопоставительной методологией, – предстает барочной «в не меньшей степени, чем творчество Высоцкого», – вывод, к которому автор исследования идет на протяжении нескольких страниц, анализируя образную ткань стихотворений. Естественно, при этом как барочный поэт упоминается и Бродский².

Думается, это только начало. На самом деле вокруг Высоцкого гораздо больше поэтов, наделенных этим, – отнюдь не шолоховским, – знанием, «кому принадлежит их ум и сердце»³. И не только поэтов: «эпоха Высоцкого» – это сложное время синтетического поиска этико-философского основания бытия во всех сопредельных искусствах в условиях кризиса национального самосознания. Вполне возможно, что театроведы, музыковеды или киноведы обозначили бы ту же эпоху другим именем. «Эпоха Тарковского», например, – Андрея, – большого религиозного мыслителя⁴, влияние которого, безусловно, распространялось далеко за пределы кинематографа и за которым, однако, всегда будет маячить фигура большого и пока, как представляется, не оцененного в полной мере метафизического поэта – его отца Арсения. В любом случае, речь будет идти о художнике, для которого

¹ См.: Перепелкин М.А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция. Автореф. ... доктора филол. наук. – Самара, 2010.

² См.: Кулагин А.В. «Я в этом городе провел всю жизнь свою...»: Поэтический Петербург Александра Кушнера. – Коломна, 2014. С. 101.

³ Напомним: «<...> а сердца наши принадлежат партии и родному народу» (*Шолохов М.А. Собр. соч. в 8 т. – М., 1980, т. 8. С. 248.*). Показательно, однако, что даже в такой интерпретации проявляется это эпохальное сознание необходимости высшей инстанции, волю которой исполняет субъект творчества. Но здесь имеет место случай узурпации человеком (наделенным властью) божественных прерогатив, то есть, если воспользоваться выражением Якоба Бёме, – попытка «связать Дух Божий». А Он «не дает Себя связать».

⁴ См. анализ образного строя фильмов Тарковского в контексте русской философии XIX-XX вв.: *Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. – 2-е изд., переработ. и доп. Уфа, 2012.*

остаётся актуальным и живым то сознание его творческой принадлежности и ответственности перед высшим абсолютным началом, которое фундаментально заложено в традицию, а в классическую пору выражено с предельной ясностью и прямоотой в пушкинском «Пророке». Внутренняя типологическая особенность русского миро- и богопознания вкупе с закономерностью литературного процесса – вопреки стараниям извне придать ему идеологически употребимую форму и смысл, – проявляется и в эту эпоху утраты оттепельных надежд, стагнации и отчаяния по поводу очевидного исторического тупика, в котором оказалась страна. И тем ярче и рельефнее видятся сегодня эти проявления, чем инертнее и болотистее становится по ходу 70-х годов общественная почва, в которую падают эти семена. Меняющаяся оптика и акустика времени объективно актуализировали духовный опыт Достоевского и религиозной философии рубежа веков. Чтение «Бесов» становилось откровением подосновы «развитого социализма», пограничные и предельные состояния человеческого сознания – предметом психологии; Юнга и Фрейда печатали в ИНИОНе «для служебного пользования». По всем признакам это была эпоха парадигматической (вертикальной) развертки поиска жизненного смысла, потому что впереди смысла не было («мы живем в мертвящей пустоте». – 2, 176). Каковы хронологические рамки этой, – попробуем назвать ее так, – эпохи небарокко в русской литературе: только 70-е годы или, например, от Достоевского до Высоцкого? – этот и многие другие вопросы к истории русской литературы встают, что называется, перед мысленным взором и открывают целое поле неясностей и проблем там, где всё не так давно казалось ясным и стройным.

Необходимость посмотреть на знакомую историю под новым углом зрения диктуется не только тем, что значительная и художественно значимая часть новейшей литературы столь явно не уложилась в предписанную ей концепцию литературного процесса, но и тем, что эта история должна, наконец, стать собственно историей, перестав обслуживать чьи бы то ни было идеологические потребности. Это отнюдь не означает методологического своеволия, напротив, пересмотр и, возможно, переоценка устоявшихся представлений нуждаются в методологической ясности и сопоставлении данных, полученных на разных направлениях исследований. И здесь ставший у нас традиционным синтез типологии и историко-генетической компаративистики как нельзя более кстати и сохраняет свою актуальность.

Сам по себе яркий факт интертекстуального совпадения, конечно, значим и говорит о многом, особенно же – несколько таких фактов, складывающихся в картину типологической ориентированности творчества. Более того, изобилие интертекстуальных переключек с мировой и особенно отечественной литературой, которое продолжает привлекать внимание ис-

следователей¹, позволяет говорить о том, что именно литература зачастую и была для поэта собственно объектом эстетического перевоплощения и переоценки, как через призму автохтонного лирического переживания, так и через ролевое сознание. Детальное сравнение с прецедентными текстами приводит и к пониманию «базовых принципов такого диалога "с прошлым"»: «на первом этапе это почти всегда травестия, пусть иногда серьезно переосмысленная, но позднее почти любая аллюзия на классический текст превращается в средство рефлексии лирического героя. При этом, на наш взгляд, ошибочно было бы видеть в этом „поэтапном“ делении проявление личной эволюции поэта. Дело в другом – в ощущении колоссальной социокультурной разницы между идеологическим и эстетическим пространством русской классики и современностью Высоцкого (а равно и нашей современностью). Ощущение этого разрыва, взгляд в него и порождает специфическую тотальную иронию, проявляющуюся в сквозном для Высоцкого приеме травестии классического текста»². Всё это, в свою очередь, наводит на мысль об осознанном предпочтении традиции, которую обнаруживает в его творчестве типологический анализ.

Безусловно, в сложной творческой истории поэта, протекающей в нескольких сопредельных художественных сферах, присутствуют и другие, может быть, не столь риторически нарочито выраженные (как в «цитатах» из Ангелуса Силезиуса или Адreasа Грифиуса), но оттого не менее глубокие и действенные связи как с эпохой западноевропейского (XVII век), так и с эпохой русского (XVIII век) барокко. С первой его спаяла, что называется, намертво, роль Гамлета, через которую, не в последнюю очередь, – через текст которой он совпал с кругом экзистенциальных и герменевтических проблем постренессансного человека, настолько, что оказалось невозможным заменить исполнителя главной роли в спектакле, так что вместе с актером умер и сам «Гамлет» на Таганке, вслед за чем и самоё театр постигла агония и распад. Поистине трагическое – и трагедийное! – в духе барокко событие в истории отечественной культуры конца века!

Вторую же эпоху он пережил творчески глубоко интимно в двух шедеврах, сопроводивших его работу в фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил». Что касается собственно роли, то в ней не просто воссоздан образ знаменитого в потомстве крестника царя, но – сыграна национальная историческая рефлексия, в которой просвечивают и образ Пушкина и мироощущение самого поэта Высоцкого. А в трагической иронии «Разбойничьей», в обращении к родной «лихой стороне», в которой, «сколь ни рыскай», казни-то уж во всяком случае не проспийшь, – отозвались интонации, знакомые по многим его лирическим сюжетам из «современности», начиная от «блатных» песен и «Моей цыганской». Но это стихотворение еще и по-

¹ Одно из последних по времени известных мне исследований: *Шаулов С. С. В. С. Высоцкий: контексты и интертексты*. – Уфа, 2014.

² *Шаулов С. С. В. С. Высоцкий: контексты и интертексты*. С. 118.

строено как барочная градация синэстетически параллельных высказываний, концентрически обращенных к эмблематическому образу «веревочки». В «Куполах» же прожит внутренний путь русского православного человека от «жирной да ржавой» грязи Державной Родины – к родине духовной, репрезентированной, опять-таки, в духе барочной эмблематики золотом куполов и заплат, латающих траченную душу, что, кстати, соответствует, – как тут не вспомнить общий для поэтики и сакральной архитектуры исходный эстетический код, – представлению о золоте в алхимической гомологии металлов как о вещественной репрезентации Божественного Света.

Если попытаться с учетом исторически уже свершившихся ко времени Высоцкого общеевропейских трансформаций барочного мировосприятия и барочной антропологии обозначить «наследственность», о которой говорит Бродский, и сформулировать то общее структурное основание, которое просвечивает в многообразных конкретно-образных воплощениях, – то, прежде всего, это барочно-романтический тип лирического сознания, процесс становления и выражения которого можно наблюдать в поэзии Высоцкого. Это сознание, склонное к остранинно-метафизической рефлексии, в поле которой частное земное существование стремится предстать себе в перспективе абсолютного смысла – как его отголосок и фигуративное воплощение, если угодно – и как его искажение. Последнее, в особенности, если за высшую инстанцию, волю которой исполняет творящая личность, принимается нечто земное, временное, преходящее. К этому высшему смыслу обращено интеллектуальное и творческое усилие, вне этого смысла существование кажется бессмысленным и/или постыдным. Испытываемое таким сознанием лирическое переживание становится событием в собственном значении внутренней формы этого слова – *событием*, двойственным бытием, в котором чувственно воспринимаемая данность редулицируется в разной степени определенным и проявленным духовным «силуэтом» или хотя бы его ощущением, вопросом о смысле происходящего. Такое сознание обнаруживает себя в мире, столь же семантически обремененном, двойственным, требующем расшифровки и интерпретации составляющих его фигур и эмблем. Смысл, улавливаемый читающим их сознанием, – это, собственно, и есть метафизика мира.

Так, в случайно пережитом свободном падении («Затяжной прыжок») у ролевого героя возникает вопрос, «есть ли в этом паденье какой-то резон», и по ходу падения совершается открытие, что «нет свободных падений с высот», потому что в мире нет пустоты – «мы падаем не в пустоте», и опыт падения становится уроком на тему свободы. Человек, по воле стихий («воздушных потоков») кувыркающийся в непреднамеренном «свободном падении», выглядит как очищенная от конкретных исторических и бытовых обстоятельств параллель к Симплициссимусу Гриммельсгаузена, который за триста лет до того задавался тем же вопросом о смысле падения человека в непредсказуемой пучине бесконечной войны и о мере отпущен-

ных человеку сил и возможностей. Вся философская и нравственная подоснова художественной системы барокко строится вокруг этой интеллектуальной, но и экзистенциально важной коллизии – проблемы свободы воли, решение которой невозможно без ответа на вопрос о природе человека и сущности человеческой жизни. А эта загадка и есть та главная «константа», состояние которой в фундаменте художественной системы оказывается релевантным для её типологии. Двойственный человек барокко внешне вовлечен в бесконечную злую игру стихийно-общественных сил, названную Якобом Бёме Турбой внешнего мира, а внутренне с «грузом тяжких дум» (Высоцкий, «Мой Гамлет») устремлен «наверх», к своему единственному предназначению в Боге. На этом-то пути главным его противником и препятствием и оказывается его, человека, собственная воля, обусловленная потребностями и интересами его самости (Ichheit), соучаствующей в Турбе.

Уже само по себе наличие этой воли в силу ее индивидуальности онтологически означает отпадение от единой креативной Божественной Воли и является центральной проблемой *подражания* (уподобления) Христу – *imitatio Christi* – единственно достойной цели земной жизни христианина, достижение которой ведет ко второму рождению – рождению во Христе, что одновременно представляется как рождение Христа в душе человека. Этот культурный код прослеживается в философской литературе и поэзии на протяжении средневековья, актуализируется на исходе эпохи Возрождения и предстает в XVII веке уже как насущная индивидуально-психологическая проблема, решение которой требует от человека волевого (!) усилия, направленного *против собственной воли*. На месте такой *анигиляции* «воли самости» должна воцариться Воля Божья: «<...> хочу бросить мою волю в Его *тингирование* и хочу со своей волей <...> войти в Его смерть и с моей испорченной волей в Его смерти умереть (в Нем) и с Ним и стать в Нем Ничем, тогда Он должен стать моей жизнью: ибо когда моя воля Ничто, тогда Он во мне то, что Он хочет, тогда я уже не знаю себя для себя, но – для Него»¹. Такое усилие, конечно, выходит за рамки учения прежних мистиков (Мастер Экхарт, И. Таулер, Г. Сузо) об отрешенности (расслабленности, *Gelassenheit*) и несет в себе подчас зерно (суицидальной) воли к смерти, но речь и в этом случае идет всё же о *смерти миру*, то есть о символической смерти как пороге палингенетического перерождения человека, что практиковалось как важнейший элемент обряда посвящения в гностических сектах и перешло в *практику* масонов, в том числе русских.

Надо ли говорить специально о том, как бесконечно и эта практика, и эта идея, восходящая к евангельскому эпизоду моления о Чаше, чреваты сюжетными и психологическими коллизиями для всей последующей и со-

¹ *Böhme J.* De Signatura Rerum: Das ist / Bezeichnung aller dingen / wie das Innere vom Eusseren bezeichnet wird. S. 639.

путствующей литературы? Достаточно вспомнить о романах Достоевского, герои которых живут и мучаются в силовом поле этого *противоволия* – между «реализмом действительной жизни» и «идеалом Мадонны». В «Идиоте», как известно, непосредственно сюжетно исследуется возможность актуально-социального уподобления человека Христу в мирской жизни. И так же, как некогда Гриммельсгаузена – автора «Симплициссимуса», по-видимому, полемизирующего с поучением Бёме «Вложи *всё твоё возжелание* в сердце Бога!»¹, – этот художественный эксперимент ведет русского писателя к трагическому, но подчас исполненному мучительного внутреннего комизма, признанию невозможности для *живого* человека исполнить его. Отголоском палингенетической «смерти» («Как труп в пустыне я лежал») видится лирический сюжет *рождения* Пророка у Пушкина, где на место воли к смерти заступает «духовная жажда», утоляемая, наконец, Волей Божьей – «Исполнишь волею Моей!» – и именно как исполнение этой воли предстает поэту служение на поэтическом поприще. И если бы мы совсем уж утратили способность воспринимать поэтические смыслы, то через классически (не «по-барочному») ясно выраженную мысль Пушкина, «поэта поэтов», по слову Высоцкого, мы бы поняли, что имеет в виду *наши* современник, когда говорит о Том, кому служит. И вместе с этим откровением, неизбежно приходящим к восходящему (погружающемуся) в национальную поэтическую семиосферу поэту приходят и актуализируются в его само- и мироощущении культурно-поэтические коды, составляющие *христологический стержень* этой семиосферы, внутри которого, вокруг которого, от которого в сторону и происходят в ней «борьба и смена». О некоторых из таких кодов в поэзии Высоцкого здесь уже приходилось писать. Все они, так или иначе, открывают лирическому (ролевому) носителю речи его собственную ситуацию *противоволия* с его собственным внутренним «человеком в человеке» (Достоевский). В этой ситуации, в конце концов, как *счастье* осознается ее безальтернативность, ибо только один путь открыт, на самом деле, перед человеком – тот, который закрыт для него его собственной волей, пока он не перешел «на ты» со смертью². Но тем самым, – что важно для нашего курса, – «выбора по счастью не дано» было поэту и в эстетическом, литера-

¹ Подробнее об этом см.: Шаулов С.М. Истоки национального своеобразия немецкой поэзии: Реформа Мартина Опица и философия Якоба Бёме. Saarbrücken, 2011. С. 327-337.

² См.: «Мой черный человек в костюме сером...» (2, 173-174). Даже если это произведение неизвестного нам конгениального стилизатора, как полагают некоторые исследователи из-за отсутствия аутентичной рукописи, показательное направление, в котором происходит стилизация, выполненная с несомненным глубоким знанием внутренних образно-смысловых связей в поэзии Высоцкого.

турно- и культурно-историческом смысле¹. И это уже – наше счастье, нежданное.

¹ Симптоматично, что последней каплей, от которой «лопнула терпенья жила», оказываются в этом стихотворении «добрые советы» друзей – известных поэтов, – как не надо рифмовать.

ЯНВАРСКИЕ ТЕЗИСЫ

Высококочтимое собрание¹!

Моей сегодняшней темы мы коснулись двадцать с лишним лет назад в нашей с Андреем Скобелевым книге. То была попытка в первом приближении осмыслить стойкое ощущение 80-х годов, – ощущение стремительного и устойчивого роста *фигуры* поэта над окружающим поэтическим ландшафтом. И когда предложение уважаемого Валерия Кузьмича² участвовать в сегодняшних чтениях совпало в моем времени со старым вопросом, услышанным на этот раз в студенческой аудитории, – почему в известной анкете любимой песней Высоцкий назвал «Священную войну», – пришла мысль поделиться сложившимся в общих чертах *видением* Высоцкого как *последнего великого национального поэта в завершающейся истории русской национальной литературы*. Тема огромна, едва начата, говорить попытаюсь тезисно.

Первое. Под «национальной литературой» я понимаю конкретное исторически преходящее *состояние* художественной словесности, усваивающей в качестве национального определенный концептуально-смысловой комплекс этико-философских и эстетических представлений о человеке вообще и о «нашенском» человеке. Этот комплекс не одинаков в разных литературах, потому что складывается и усваивается в разных исторических обстоятельствах на дистанции в полтысячелетия – от Данте, давшего итальянцам их литературный язык, до оформления американской литературы на рубеже XIX века. Этот комплекс – своего рода «несущая волна» национальной литературы, её естественный, до времени *автоматически* воспроизводимый концептуально-смысловой стержень. Рефлексия по его поводу сигнализирует о близости, – в историческом смысле, – завершающей фазы её развития. Вослед другим национальным литературам Европы, завершившимся в XX веке, русская в ее национальном качестве заканчивается на глазах нашего поколения, очевидно, с изменением самой национальной основы. На этом ее рубеже нам и предстает фигура Высоцкого.

Второе. Нашей национальной литературе вплоть до декаданса конца XIX века чужды «чисто» эстетические проблемы. Ориентация на православие, а с ним – подспудное усвоение греко-гностического представления

¹ Выступление на конференции в ГКЦМ В.С. Высоцкого 25 января 2012 г.

² В.К.Перевозчиков

о над- и внеиндивидуальной сути истинно или собственно человеческого, органично сплавляют эстетическое начало с духовно-религиозным, красота мыслится как явление духа, внутреннее и сакральное начало в человеке, делающее его, – кем бы и каким бы он ни был в повседневности, – *всечеловеком*. Даже в Петровскую эпоху, осваивая западную «науку поэзии», наша литература вбирает с ее плодами и прозрения немецкой мистики с аналогичной диалектикой индивидуально-конкретного и абсолютного в человеке, и этим утверждаясь в собственном духовно-эстетическом опыте. «Человечество должен ты любить в человеке», – наставляет Ангелус Силезиус, прочитанный и воспринятый в России как пророк и учитель, чьи откровения отзываются на всем протяжении русской поэзии от Державина и Тютчева до Высоцкого. А под «человечеством» этот немец понимал, – и в этом старинном значении это слово (*Menschheit*) употреблялось еще вплоть до Гёте, – *качество, определяющее сущность человеческой природы* и сокрытое во всяком человеке.

Третье. Всечеловечность и есть подоснова «всемирной отзывчивости», осознанной Достоевским в «Пушкинской речи» как «главнейшая способность» *русской* национальности, воплотившаяся в «поэте поэтов» (Высоцкий) и определившая национальную миссию: «мирной работой» сочувствия и любви преодолеть границы, разделяющие людей, «вместить» в *свою* душу «с братской любовью всех наших братьев»¹. Ибо «стать *настоящим* русским, стать *вполне* русским, может быть, и значит только (*в конце концов, это подчеркните*) стать братом всех людей, всечеловеком, *если хотите*»². Эта речь Достоевского (и не только она, конечно!) видится сегодня симптоматичным знаком рефлексии в обозначенном выше смысле, что, вероятно, чувствовал и сам писатель: в его «в конце концов <...> если хотите» слышна тревога и пророческое сомнение. Не повторяя написанное двадцать лет назад, спрошу: есть ли в русской поэзии XX века другой поэт, столь же откровенно, настойчиво и во всеуслышание говоривший о двойственности человека, искавший вслед за Достоевским, «в человеке человека»? Вслед за Пушкиным – призывавший «милость к падшим», численность коих к его времени выражалась уже шестизначными цифрами? Поэт, чья поэзия самым способом бытования *реализовывала* бы национальную миссию, к его времени потерпевшую крах, ибо границы, разделявшие людей, пролегли *внутри* нации, дробили и измельчали её?! Не от этой ли внутренней борьбы со временем, которое мы с ним делили, – общее чувство, что с нами говорила совесть?

Четвертое. Русская национальная литература *этична* в том значении *этоса*, о котором мы писали, цитируя Еву Анчел. Её мысль о стихийном прорыве *этоса* на поверхность жизни «в особых исторических ситуа-

¹ Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч. В 30 т. Т. 26. С. 148.

² Там же.

циях, когда под угрозой оказываются важнейшие гуманистические принципы бытия человека, существования общечеловеческого», когда людям необходимо вспомнить о своей общности¹, – эта мысль кажется мне сегодня приложимой к стволу нашему нашей национальной литературы, которая в разных родовых и жанровых формах, подспудно или явно, но – всегда обращена к читателю/слушателю как вызов и провокация сверить обыденность жизни с последними абсолютными ценностями и решить, как *поступить*. Читателю этой литературы трудно от застревающего в сознании требования совести, но и – радостно сознавать, что где-то там, в последнем пределе, – «в конце концов», по Достоевскому, – и «мы» не чужды «гибельного восторга» и, если уж *так* придется, «не умрем мучительною жизнью, мы лучше верной смертью оживем».

Пятое. Текст песни, которую, отвечая на вопрос анкеты, предпочёл Высоцкий, *так* отвечает этическому характеру русской литературы, что стоит *вне трех* узаконенных теорией *родов литературы*. А вопрос о них в приложении к «Священной войне» сразу теряет академическую отвлеченность. Это *не эпос*: здесь нет повествования, – *не драма*: нет события, представленного речами участников, и – *не лирика*: текст не выражает *ничьё* индивидуальное лирическое состояние или переживание. Воистину: «Здесь нет ни одной персональной судьбы – / Все судьбы в единую *слиты*». Песня воплощает практически в чистом виде четвертый тип речевого поведения (кроме рассказа, выражения чувства и взаимодействия словом), она вся – выражение *этического императива*, который и составляет главную речевую установку текста, – «Вставай, страна..!» Это яркий образец четвертого – теоретически *спорного* рода литературы, в русле которого творческое усилие направлено на человека-слушателя как вызов и провокация действия². «Священная война» – это *прямая речь* национального *этоса* в той самой «особой исторической ситуации», в силу которой вся нация и каждый, кто себя в ней чувствует, *вынуждены и вызваны* подтвердить реальность своей общности. Именно в этом духоподъемном чувстве *национального собора* – исток непонятной западному сознанию выраженной Высоцким *зависти* не воевавших младших к воевавшим и погибавшим старшим. Насколько это понятно новым русскоязычным, разумеется, вопрос открытый.

Шестое. Высоцкий – поэт, в высшей степени этический в обозначенном смысле. Мотивы и образы его поэзии, звучащий в них этический вызов глубоко соответствуют исторической генетике и характеру нашей национальной литературы. Его историческая ситуация – трагическое расподобление, распадение, забвение национально-этической общности в нигилистической атмосфере победившего «реального социализма». Его

¹ Анчел Е. Этос и история. – М., 1988. С. 4.

² См. об этом роде литературы: Rutkowski W.V. Die literarischen Gattungen: Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. – Bern und München: Franke Verlag, 1968.

«всемирная отзывчивость» взламывала границы недоверия и молчания, разбившие нацию на одиноких, враждебных друг другу и сбивающихся в стаи старателей личного благополучия. Невиданный до него массив ролевой лирики, с «изумляющей глубиной перевоплощения» (Достоевский) открывавший «того же самого» человека в человеке, его способность прямо предъявить «скисшим душами» «братьям» нетленные этические скрижали, его смех над всей нашей жизнью и его «отчаяньем сорванный голос», его поистине шекспировская мысль о жизни и смерти, его поистине пушкинское восхождение от юношеского ёрничества к сознанию сакрального начала в человеке и поэзии, его потрясающий язык, в глубинах которого оживает и дышит мудрость столетий... И во всём этом – его героическое сопротивление безвременью, его устремленность во «всечеловечество» и – его личная трагедия. Что еще нужно, чтобы мы увидели – услышали нашего **великого национального поэта на исходе великой национальной литературы?..**

Литература

1. *Ангелус Силезиус*. Херувимский странник (остроумные речения и вирши) [Текст] / пер. с нем. Н. О. Гучинской. – СПб., 1999.
2. *Анчел, Е.* Этнос и история. [Текст] – М., 1988.
3. *Аникст, А. А.* Шекспир и художественные направления его времени // Шекспировские чтения. 1984 [Текст]. – М., 1986.
4. *Архипова, Ю.В.* Художественное сознание Н.В. Гоголя и эстетика барокко : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 : Екатеринбург, 2005.
5. *Ахматова, А.* Сочинения: В 2 т. Т. 1 [Текст]. – М., 1986.
6. *Балашова, И.А.* Особенности поэтики произведений А.С. Пушкина (О традициях искусства барокко у русских романтиков) // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2009, № 1. С. 6-17.
7. *Баратынский, Е.А.* Стихотворения. Поэмы [Текст]. – М.: «Наука», 1982.
8. Барокко в России / сб. под ред. А.И. Некрасова [Текст]. – М., 1926.
9. *Бердяев, Н.А.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека // *Бердяев, Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: в 2-х т. Т. 1 [Текст]. – М., 1994.
10. *Берков, П.Н.* Ломоносов // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4 [Текст]. – М., 1967.
11. *Бёме, Я.* Теософия [Текст]. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000.
12. *Бёме, Я.* Christosophia, или Путь ко Христу [Текст]. – СПб., 1815 (1994).
13. *Бёме, Я.* Aurora, или Утренняя заря в восхождении [Текст]. – М., 1914.
14. *Блок, А.* Сочинения: В 2 т. Т. 1 [Текст]. – М., 1955.
15. *Борисова, В.В., Шаулов, С.М.* Достоевский и барокко: типологический аспект проблемы мира и человека // Концепции человека в русской литературе [Текст]. – Воронеж, 1982. С. 77-88.
16. *Британишский, В.* Поэзия, воскрешенная профессорами // Вопр. лит. 1970. № 5. С. 171–184.
17. *Бродский, И.* Наглая проповедь идеализма / Интервью Дэвиду Бетеа // Ex libris НГ. 2000. 27 янв.
18. *Влади, М.* Владимир, или Прерванный полет [Текст]. – Алма-Ата: «Жазуши», – М.: «Прогресс», 1990.
19. Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 3 [Текст]. – Новосибирск, 2013.
20. Высокий герметизм [Текст]. – СПб.: Азбука; Петербургское Востоковедение, 2001.
21. *Высоцкий, В.* Монологи // «Юность», 1986, № 12.
22. *Высоцкий, В.С.* Собр. соч.: в 5 т. [Текст] – Тула: Тулица, 1994.

23. *Высоцкий, В.С.* Сочинения: в 2-х т. – М., 1991.
24. *Высоцкий, В.С.* Четыре четверти пути [Текст]. – М., 1988.
25. *Гете, И.В.* Избранное [Текст] / сост., вст. ст., комм. С. Тураева. – М., 1963.
26. *Гете, И.В.* Собрание сочинений: в 10-ти т. Т. 2: «Фауст». Трагедия. / пер. с нем. Б. Пастернака [Текст]. – М.: «Худож. лит.», 1976.
27. *Гили, К.* Розенкрейцеры в России XVII и XVIII вв. // 500 лет гностицизма в Европе: материалы конференции. – М.: Издательство «Рудомино», 2001.
28. *Гихтель, И.Г.* Theosophia practica (Практическая теософия) / пер. с нем. и вступит. ст. С.М. Шаулов [Текст]. – Уфа: ARC, 2014.
29. *Глинка, Ф.Н.* Сочинения [Текст]. – М.: «Сов. Россия», 1986.
30. *Грасиан, Б.* Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение [Текст]. – М., 1977.
31. *Григорьева, Е.Г.* Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования [Текст] // Учён. зап. Тартус. гос. ун-та. 1987. Вып. 754 (=Труды по знаковым системам. XXI). С. 78–88.
32. *Григорьева, Е.Г.* Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры [Текст]. – М.: Водолей Publishers, 2005.
33. *Григорьева, Е.Г.* Эмблема: принцип и явление: (Теорет. и истор. аспекты) // Лотмановский сб. Т. 2 [Текст]. – М., 1997. С. 424–448.
34. *Грифиус, А.* Сонеты. Книги первая и вторая / пер. с нем. А. Прокöpfeва [Текст]. – М.: libra, 2016.
35. *Гуревич, А.Я.* Типологическая общность и национально-историческое своеобразие (К спорам о литературных направлениях) // Вопросы литературы. 1978. № 11. С. 171–178.
36. *Гучинская, Н.О.* Ангел Силезский и немецкая мистика [Текст] // *Ангелус Силезиус. Херувимский странник (остроумные речения и вирши)* / Пер. с нем. Н. О. Гучинской. – СПб., 1999.
37. *Данте, Алигьери.* Новая жизнь [Текст]. – М.: Худож.лит., 1985.
38. *Державин, Г.Р.* Сочинения [Текст]. – СПб.: Академический проект, 2002 (Новая Библиотека поэта).
39. *Донн, Дж.* Священные сонеты // Английская лирика первой половины XVII века [Текст]. – М., 1989.
40. *Достоевский, Ф.М.* Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 14 [Текст]. – Л.: «Наука», 1976.
41. *Достоевский, Ф.М.* Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 25: Дневник писателя за 1877 год. Январь–август [Текст]. – Л.: «Наука», 1983.
42. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников [Текст]. – Челябинск, 1997.
43. *Дюришин, Д.* Теория сравнительного изучения литературы [Текст]. – М., 1979.
44. *Евлампиев, И.И.* Художественная философия Андрея Тарковского. – 2-е изд., переработ. и доп. [Текст]. – Уфа, 2012.

45. Европейская поэзия XVII века [Текст]. – М., 1977.
46. *Евтушенко, Евг.* Разведчики грядущего [Текст]. – М.: Сов. писатель, 1952.
47. *Еремин, И.П.* Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений [Текст] / «Тр. ОДРЛ», 1956.
48. *Есенин, С.А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 3: Поэмы [Текст]. – М., 1978.
49. *Жирмунский, В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика [Текст]. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996.
50. *Зайонц, Л.О.* От эмблемы к метафоре: феномен Семёна Боброва // Новые безделки: сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацура. – М.: Новое лит. обозрение. 1995–1996.
51. Западноевропейская поэзия XX века [Текст]. – М., 1977. (БВЛ, Серия третья, т. 152).
52. Из немецкой поэзии: век X – век XX / пер. Льва Гинзбурга [Текст]. – М., 1979.
53. *Илюшин, А.А.* Постскрипtum: «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. 43.
54. История русской литературы: в 4 т. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века [Текст]. – Л., 1980.
55. История русской переводной художественной литературы. Т. II. Драматургия. Поэзия [Текст]. – СПб., 1996.
56. *Йейтс, Ф. А.* Джордано Бруно и герметическая традиция [Текст]. – М., 2000.
57. *Йейтс, Ф.А.* Розенкрейцерское Просвещение [Текст]. – М.: Алтейя, Энигма, 1999.
58. *Казански, К.* Некоторые размышления о подходах Владимира Высоцкого к музыкальному творческому процессу и исполнению // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2014–2015 [Текст]. – Воронеж: ЭХО, 2015. С. 3–45.
59. *Каланов, Н.А.* Словарь морского жаргона [Текст]. – М., 2002.
60. *Карасев, Л.В.* Флейта Гамлета: Очерк онтологической поэтики [Текст]. – М.: Знак, 2009.
61. *Кихней, Л.Г.* К семиотике интертекстуальных мотивов в песнях Высоцкого: случай «Охоты на волков» // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг.: сб. науч. тр. [Текст]. – Воронеж: ЭХО, 2012. С. 11–28.
62. *Кожевникова, Н.А.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой [Текст] // Изв. АН СССР: Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35. № 1.
63. *Кожин, В.В.* Барокко [Текст] // Краткая Литературная Энциклопедия. Т. 1. 1962.
64. *Королькова, Г.Л.* Поэтические традиции Н. Некрасова в творчестве В.Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2 [Текст]. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999.

65. *Кох, Р.* Книга символов. Эмблемата [Текст]. – М.: Ассоц. Духов. Единения «Золотой Век», 1995.
66. *Кречетова, Р.* Свидригайлов // Высоцкий на Таганке: сб. / сост. С. Никулин [Текст]. – М., 1988.
67. *Кузанский, Николай.* Сочинения: в 2-х т. [Текст]. – М., 1979, 1980.
68. *Кулагин, А.* Барды и филологи // Новое литературное обозрение. 2002. № 2 (54).
69. *Кулагин, А.В.* Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция – Изд. 3-е, переработ. [Текст]. – Воронеж: Эхо, 2013.
70. *Кулагин, А.В.* Что считать ранней лирикой поэта? / *Кулагин А. В.* Высоцкий и другие: сб. ст. [Текст]. – М., 2002.
71. *Кулагин, А.В.* «Я в этом городе провел всю жизнь свою...»: Поэтический Петербург Александра Кушнера [Текст]. – Коломна, 2014.
72. *Ланда, Е.В.* Хрестоматия по немецкой литературе XVII века (на нем. яз.). – Л.: «Просвещение», 1975.
73. *Липатов, А.В.* Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи [Текст]. – М.: «Наука», 1979. С. 39-98.
74. Литературные манифесты западноевропейских классицистов [Текст]. – М., 1980.
75. Литературный энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Совет. энцикл. 1987.
76. *Лихачев, Д.С.* Поэтика древнерусской литературы [Текст]. – М., 1979.
77. *Лондон, Дж.* Повести и рассказы [Текст]. – Л., 1971.
78. *Маркс, К.* Восемнадцатое Брюмера Луи Бонапарта [Текст] // *Маркс, К., Энгельс, Ф.* Соч. Т. 8.
79. *Маркс, К. и Энгельс, Ф.* [Текст] Соч., т. 22, 36.
80. *Маяковский В.В.* Соч. в 2-х т. Т 2. – М.: Правда, 1988.
81. *Михайлов, А.* Время и безвремя в поэзии немецкого барокко // Рембрандт: Художеств. культура Зап. Европы XVII в. [Текст]. – М., 1970. С. 195-220.
82. *Михайлов, А.В.* Диалектика литературной эпохи // *Он же.* Языки культуры: учеб. пособие по культурологии [Текст]. – М.: «Языки русской культуры», 1997.
83. *Михайлов, А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика, литературные эпохи и типы художественного сознания [Текст]. – М., 1994.
84. *Михайлов, А.В.* Языки культуры: Учебное пособие по культурологии [Текст]. – М.: «Языки русской культуры», 1997.
85. *Моклица, М.В.* Высоцкий – экспрессионист // Мир Высоцкого: исслед. и материалы. Вып. 3. Т. 1. / сост. А.Е.Крылов и В.Ф.Щербакова. [Текст]. – М.: ГКИМ В.С.Высоцкого, 1999. С. 43–52.

86. *Морозов, А.А.* Извечная константа или исторический стиль? // Русская литература. 1979. № 3.
87. *Морозов, А.А.* Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. № 2.
88. *Морозов, А.А.* «Маньеризм» и «барокко» как термины литературоведения // Русская литература. 1966. № 3.
89. *Морозов, А.А.* Проблема барокко в русской литературе XVII – начала XVIII в. // Русская литература. 1962. № 3.
90. *Морозов, А.А.* Проблема значительно сложнее // Русская литература. 1968. № 4.
91. *Морозов, А.А.* Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. 1968. № 12.
92. *Морозов, А.А.* Судьбы русского классицизма // Русская литература. 1974. № 1.
93. *Морозов, А.А., Софонова, Л.А.* Барокко славянское // Краткая Литературная Энциклопедия. Т. 1. 1962.
94. *Морозов, А.М., Софронова Л. А.* Эмблематика и её место в искусстве барокко // Славянское барокко [Текст]. – М.: Наука, 1979. С. 13-38.
95. *Назирова, Р.Г.* Специфика художественного мифотворчества Ф.М. Достоевского (сравнительно-исторический подход) // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 6 / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тamarченко [Текст]. – М.; Тверь, 2000.
96. *Немецкая поэзия XVII века (В переводах Л. Гинзбурга)* [Текст]. – М., 1976.
97. *Николаева, Г.Е.* Битва в пути. Роман [Текст]. – Л., Лениздат, 1978.
98. *Ничипоров, И.Б.* Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х годов [Текст]. – М., 2006.
99. *Новиков, В.И.* Высоцкий [Текст]. – М.: Мол. гвардия, 2002. – (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вып. 829).
100. *Опиц, М.* Книга о немецкой поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов [Текст]. – М., 1980.
101. *Орехов, Б.В.* Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф.И. Тютчева: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01: Воронеж, 2008.
102. *Ортега-и-Гассет, Х.* Воля к барокко // *Ортега-и-Гассет, Х.* Эстетика. Философия культуры [Текст]. – М., 1991.
103. *Панченко, А.М.* Русская стихотворная культура XVII века [Текст]. – Л.: «Наука», 1973.
104. *Паскаль, Блез.* Мысли / пер. с фр. Ю.А. Гинзбург [Текст]. – М., 1995.
105. *Пастернак, Б. Л.* Собрание соч.: в 5 т. Т. 2, 4 [Текст]. – М., 1991.

106. *Перевозчиков, В.К.* Правда смертного часа. Посмертная судьба [Текст]. – М., 2005.
107. *Перепелкин, М.А.* Трое в сумасшедшем доме (В.С. Высоцкий, И.А. Бродский, В.В. Ерофеев) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2015–2016 гг.: сб. науч. тр. [Текст]. – Воронеж: ООО ИМЦ «Планта», 2016. С. 54–70.
108. *Перепелкин, М.А.* Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция. Автореф. ... доктора филол. наук. – Самара, 2010.
109. *Перцев, В.Н.* Немецкое масонство в XVIII веке // Русское масонство [Текст]. – М.: Эксмо, 2006.
110. *Петрарка, Франческо.* Эстетические фрагменты / пер., вступ. статья и примеч. В.В. Биbihина [Текст]. – М.: Искусство, 1982.
111. *Полонский, Я.П.* Сочинения: в 2-х т. Т. 1: Стихотворения; Поэмы [Текст]. – М.: Худож. лит. 1986.
112. *Пумпянский, Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы [Текст]. – М.: Языки русской культуры, 2000.
113. *Пумпянский, Л.В.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах [Текст]. – Л., 1928
114. *Пумпянский, Л.В.* Тредиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник, I [Текст]. – М.–Л., 1937.
115. *Пушкин, А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 2 [Текст]. – Л., «Наука», 1977.
116. 500 лет гнозиса в Европе: Гностическая традиция в печатных и рукописных книгах. Москва – Санкт-Петербург [Текст]. – Амстердам, 1993.
117. 500 лет гностицизма в Европе: материалы конференции. – М.: Издательство «Рудомино», 2001.
118. *Салова, С.А.* Б. Грасиан, М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков // В лучистой филигрании... Сб. науч. тр. [Текст]. – Уфа, 2014.
119. *Свиридов, С.В.* Структура художественного пространства в поэзии В.Высоцкого. Дисс. канд. филол. наук. – М., 2003.
120. *Семека, А.В.* Русское масонство в XVIII веке // Русское масонство [Текст]. – М.: Эксмо, 2006.
121. *Сент-Экзюпери, Антуан де.* Южный почтовый. Ночной полет. Планета людей. Военный летчик. Письмо заложнику. Маленький принц. Пилот и стихии [Текст]. – М.: Худож. лит., 1983.
122. *Скобелев, А.В.* «Много неясного в странной стране...» [Текст]. – Ярославль: ИПК «Индиго», 2007.
123. *Скобелев, А.В.* «Много неясного в странной стране...» III: материалы к комментированию избранных произведений В.С. Высоцкого [Текст]. – Воронеж: «Эхо», 2012.

124. Скобелев, А.В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2 [Текст]. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 106–119.
125. Скобелев, А.В., Шаулов, С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово [Текст]. – Воронеж: МИПП «ЛОГОС», 1991.
126. Скобелев, А.В., Шаулов, С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. [Текст]. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2001.
127. Скобелев, А.В., Шаулов, С.М. Менестрели наших дней // Литературная Грузия. 1986. № 4. С. 153–169.
128. Скобелев, А.В., Шаулов, С.М. Наш Высоцкий: Работы разных лет [Текст]. – Уфа: ARC, 2012.
129. Словарь литературоведческих терминов / ред. сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев [Текст]. – М., 1974.
130. Смирнов, И.П. Смысл как таковой [Текст]. – СПб., 2001.
131. Смирнов, И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем [Текст]. – М.: «Наука», 1977.
132. Смирнов, И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи [Текст]. – М.: «Наука», 1979. С. 335–361.
133. Тарковский, А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. Стихотворения [Текст]. – М.: Худож. лит., 1991.
134. Толстогузов, П. «Ливонское» стихотворение Тютчева и поэзия Севера // Вопросы литературы. 2003. ноябрь – декабрь. С.182–185.
135. Томенчук, Л.Я. «И повинуюсь притяжению земли...» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI [Текст]. – М., 2002.
136. Тютчев, Ф.И. Лирика. Т. 1 [Текст]. – М.: «Наука», 1965.
137. Философский энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Советская энциклопедия, 1983.
138. Фокин, П. [Комментарии] // Высоцкий, В. Больно мне за наш СССР ... : [стихотворения] [Текст] / Владимир Высоцкий; [сост. и коммент. П. Фокина; подгот. текста С. Жильцова]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2012.
139. Фразеологический словарь русского языка / сост. Л.А. Войнова, В.П. Жуков, А.И. Молотков / под ред. А.И. Молоткова [Текст]. – М.: «Сов. Энциклопедия», 1967.
140. Хазагеров, Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. II [Текст]. – М., 1998. С. 82–106.
141. Хазагеров, Г.Г. Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого, Окуджавы, Щербакова // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2 [Текст]. – М., 1999. С. 281–287.
142. Хализев, В.Е. Теория литературы: учебник / В.Е. Хализев [Текст]. – М.: Высш. шк., 2002.
143. Ходасевич, В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906–1922 [Текст]. – М.: Согласие, 1996.

144. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве [Текст]. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996.
145. Холл, М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии [Текст]. – М., СПб., 2003.
146. Чернов, И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. I: Барокко. Литература. Литературоведение. Спец. курс [Текст]. – Тарту, 1976.
147. Чернышева, Е.Г. Судьба и текст Высоцкого: мифологизм и мифопоэтика // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1 [Текст]. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999.
148. Чичерин, А.В. Ритм образа: стилистические проблемы [Текст]. – М., 1973.
149. Шатин, Ю.В. Ожившая картина // Поговорим о Высоцком [Текст]. – М., [1995]. (Прил. к «Ваганту»; № 47–48).
150. Шатин, Ю.В. «Тот, который не стрелял»: Поэтика одного стихотворения // Поговорим о Высоцком [Текст]. – М., [1995]. (Прил. к «Ваганту»; № 47–48).
151. Шатин, Ю.В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. Вып. 8 [Текст]. – Новосибирск, 2005.
152. Шаулов, С.М. Антропология Бёме и литература его эпохи // Вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. 2007, № 3 (14). С. 140-154.
153. Шаулов, С.М. Барокко // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник [Текст]. – Челябинск, 1997. С. 73.
154. 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.
155. Шаулов, С.М. Всемирный семиозис Якоба Бёме и основания эстетики барокко // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 3(7). С. 11-14.
156. Шаулов, С.М. «Высоцкое» барокко // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. 3. Т. 1. / Сост. А.Е.Крылов и В.Ф.Щербакова [Текст]. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. С. 30–42.
157. Шаулов, С.М. Жанрово-родовая специфика литературно-философского наследия Якоба Бёме // Лингвистика, методика и литературоведение в учебном процессе: материалы региональной научно-методич. конф. 25 ноября 2005 г. [Текст]. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2006. С. 156-161.
158. Шаулов, С.М. Истоки национального своеобразия немецкой поэзии: Реформа Мартина Опица и философия Якоба Бёме [Текст]. – Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2011.

159. *Шаулов, С.М.* Мистицизм поэзии и поэзия мистики: Якоб Бёме и рождение немецкой поэзии (концепция человека и мира) [Текст]. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2007.

160. *Шаулов, С.М.* Национальные и классические традиции в трагедии И.Р. Бехера «Зимняя битва» // Образ. Время. Стил. (Проблемы поэтики) [Текст]. – Павлодар, 1996.

161. *Шаулов, С.М.* О Высоцком на немецком // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып IV / сост. А. Е. Крылов и В. А. Щербакова [Текст]. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 2000.

162. *Шаулов, С.М.* Семиотика мира в философии Якоба Бёме как онтологический фундамент поэтики барокко // Literary Calendar: the Books of Days – Литературный календарь: книги дня // Международный научный журнал. 2009. № 4 (1), июль–август. С. 37-50.

163. *Шаулов, С.М.* Философская мысль как лирическое переживание: Якоб Бёме и Пауль Флеминг // Материалы XXXVI международной конференции. Вып. 8. – СПб: СПбГУ, 2007. С. 82-86.

164. *Шаулов, С.М.* Якоб Беме 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.) [Текст]. – СПб., 1999.

165. *Шаулов, С.М.* «De Signatura Rerum» Якоба Бёме и основания поэтики барокко // Вестник Костромского госуниверситета. 2009. № 3. С. 140-143.

166. *Шаулов, С.С. В.С.* Высоцкий: контексты и интертексты [Текст]. – Уфа: Издательство БГПУ, 2014.

167. *Шилина, О.Ю.* «Там все мы – люди». В поэтическом мире Владимира Высоцкого. Статьи разных лет [Текст]. – СПб., 2006.

168. *Шлегель, Фр.* Эстетика. Философия. Критика: в 2-х т. Т. 2 [Текст]. – М., 1983.

169. *Шолохов, М.А.* Собр. соч. в 8 т. Т. 8 [Текст]. – М., 1980,.

170. *Штайн, К.Э., Петренко, Д.И.* Лермонтов и барокко / под ред. доктора социологических наук профессора В.А. Шаповалова [Текст]. – Ставрополь, 2007.

171. *Эткинд Е.Г.* Разговор о стихах [Текст]. – М.: Детская литература, 1979.

172. *Юнг, К.Г.* Собр. соч. Дух Меркурий [Текст]. – М.: Канон, 1996.

173. *Юткевич, С.* Гамлет с Таганской площади // Шекспировские чтения. 1978. / Под ред. А. Аникста [Текст]. – М.: «Наука», 1981.

174. *Böhme, J.* De Signatura Rerum: Das ist / Bezeichnung aller dinge / wie das Innere vom Eusseren bezeichnet wird. // *Böhme J. Werke.* / Hrsg. von Ferdinand van Ingen. – Bibliothek der frühen Neuzeit. Bd. 6. – Frankfurt am Main, 1997.

175. *Böhme, J.* Psychologia vera, oder Vierzig Fragen von der Seelen // Jacob Böhmes sämtliche Werke in sieben Bänden. / Hrsg. v. K. W. Schiebler. Bd. 6. Unveränderter Wiederabdruck der ersten Auflage. – Leipzig, 1922.

176. *Corrado-Kazansky, F.* Логос и барокко в культуре Серебряного века // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2013. Вып. 1. С. 66-73.

177. *Fleming, P.* Paul Flemings Deutsche Gedichte. Bd. 1 / Hrsg. v. J. M. Lappenberg. – Stuttgart, 1865.

178. *Garber, Klaus.* Europäisches Barock und deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts: Zur Epochen-Problematik in der internationalen Diskussion // Europäische Barock-Rezeption. Hrsg. von K. Garber. Wiesbaden, 1991.

179. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. B. 5: 1600-1700. – Berlin: Volk und Wissen, 1963.

180. *Goethe.* Berliner Ausgabe. Bd. 8: Dramatische Dichtungen. Bd. IV. / 2. Auflage. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1973.

181. *Gorsex, B.* Jacob Böhme // Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: Ihr Leben und Werk. Berlin, 1984.

182. *Gryphius, A.* Andreae Gryphii Freuden und Trauer-Spiele auch Oden und Sonette. – Breßlau, 1663.

183. *Gryphius, A.* Lyrische Gedichte. / Hrsg. v. Hermann Palm. – Tübingen, 1884.

184. *Gryphius.* Werke in einem Band. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1969.

185. *Heine H.* Werke in fünf Bänden. Bd. 2. – Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1970.

186. Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache. 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. – Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverlag. 2001.

187. *Kuhlmann, Q.* Der Neubegeristerte Böhme / Hrsg. und erl.von Jonathan Clark: in 2 Teilen. Stuttgart, 1995. S. 216. (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart. 317).

188. *Lichtenberg, G.C.* Einfälle und Bemerkungen // Lichtenbergs Werke in einem Band. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1975.

189. *Pfandl, H.* Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. – München, 1993.

190. *Rutkowski, W.V.* Die literarischen Gattungen: Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. – Bern und München: Franke Verlag, 1968.

191. *Schiller [Fr.].* Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Bd. 1: Gedichte. – Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag, 1980.

192. Большой энциклопедический словарь
<http://www.vedu.ru/bigencdic/64802/>.

193. *Хазагеров, Г.Г.* Поэтическое творчество Владимира Высоцкого в контексте Древней Руси и советской России // Ростовская электронная газета. 1999. № 23 (6 дек.) <http://stul.math.rsu.ru/n29/rus29.html>.

Научное издание

Сергей Михайлович Шаулов

**ТИПОЛОГИЯ
ЛИРИКИ В. С. ВЫСОЦКОГО
И ПРОБЛЕМЫ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО
ПРОЦЕССА**

Редактор Т.В. Подкопаева

Технический редактор И.В. Пономарев

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.2000 г. Подписано в печать 06.06.2017.
Формат 60X84/16. Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman.
Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. – 17,0. Уч.-изд. л. – 16,8.
Тираж 100 экз. Заказ №

ИПК БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а