

# **В лучистой филиграни...**

*Сборник научных трудов к 65-летию С. М. Шаулова*

**Уфа — 2014**

**УДК 82/821.0**

**ББК 83.3.**

**В11**

В лучистой филиграни... Сборник научных трудов к 65-летию С. М. Шаулова / Сост. Б. В. Орехов, С. С. Шаулов. — Уфа: Изд-во БГПУ, 2014. — 158 с.

Сборник научных трудов посвящен 65-летию Сергея Михайловича Шаулова, известного отечественного литературоведа, германиста и исследователя творческого наследия В. С. Высоцкого. Тематика работ, публикуемых в этом сборнике коллегами и последователями ученого, стремится отразить многообразие его научных интересов: от проблем зарубежной литературы — до теоретических аспектов смены риторических парадигм европейской культуры, от древности — до самого актуального материала словесности.

ISBN 978-5-87978-813-6

© Коллектив авторов, 2014 (текст).

© Б. В. Орехов, С. С. Шаулов, 2014 (предисловие, библиография).

© А. С. Шаулов, 2014 (дизайн обложки).

## Вступление

Сергей Михайлович Шаулов в наших приволжских широтах — персона исключительная. Само существование предлагаемой читателю книги подтверждает эту особость (а, может, и обособленность) юбиляра в региональном филологическом поле: ведь на память не приходит ни одной другой книги этого жанра, посвящённой здравствующему уфимскому литературоведу. Фестшрифт — знак уважения и признания, не абстрактных, не аморфных, а таких, которые сподвигают на деятельное участие в общем поздравительном предприятии, на организационную — самую трудную для обычно инертных литературоведов — работу, целью которой становится книга. Сергей Михайлович, как мы все считаем, достоин такой книги. И Сергей Михайлович нас на такую книгу вдохновил.

Посмотрите в оглавление — в этой книге меньшая часть контрибуторов из Уфы. Потому что юбиляр — персона не локального масштаба. И Москва, и Калининград, и Воронеж, и Коломна спешат воздать должное Сергею Михайловичу Шаулову.

Научные интересы юбиляра концентрируются, в основном, двух областях. В 1991 году в соавторстве с одним из участников этого сборника Сергей Михайлович выпустил первую собственно литературоведческую книгу о В. С. Высоцком, став, по сути, одним из отцов-основателей отечественного высококоведения. С тех пор вышло еще множество его высококоведческих трудов, он не остановился, не замкнулся на одной теме, не стал пишущим про одно и то же мэтром.

Другой, может быть, более глубокой и значительной, но и более «эзотеричной» частью научных занятий Сергея Михайловича всегда было барокко (конкретно и по большей части — немецкое, но с частыми экскурсами в другие эпохи и национальные культуры). В этой области написан ряд фундаментальных исследований, а в последние годы появилось также и несколько важных переводов ключевых текстов немецкого барокко, ранее не присутствовавших в русской культуре.

При этом юбиляру свойственно отыскивать точки пересечения традиций, казалось бы, находящихся не то что в разных плоскостях, а в разных пространствах. Тем не менее, такие пункты регулярно открываются, и появляются статьи, подобные, например, такой: «Карамазовское и гамлетовское у Высоцкого» и пр. Впечатление неожиданности при чтении быстро уступает научной интриге и глубине мысли, и эти труды видятся потом как прорывы ткани литературного

бытия, исследования тайной генеалогии культуры.

Отдельный разговор — педагогическое обаяние Сергея Михайловича, хорошо известное студентам Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. Из этих впечатлений нам нужен только один штрих.

На своих лекциях Сергей Михайлович любит объяснять идею барокко, приводя в пример сонет Луиса де Гонгоры:

Пока руно волос твоих течет,  
Как золото в лучистой филигрань,  
И не светлей хрусталь в изломе грани,  
Чем нежной шеи лебединой взлет...

(Перевод С. Гончаренко)

На семинаре «Третье литературоведение», регулярно проходившем в Уфе в 2007—2010 годах, Сергей Михайлович, процитировав приведенную выше строфу, расшифровал свой интерес к этому тексту так: «Там всего два слова нужно латинских (для описания смысла — Ред.): *carpe diem* — ‘лови момент, пользуйся’. А этот смысл бессмысленно называть прямо. Искусство состоит в том, чтобы в 14 стихах это изложить, причем так, что сначала идут метафоры и сравнения — минералогические, потом растительные, потом в синтезе они повторяются и противопоставляются другому ряду: “...в золу и пепел, в землю, дым и прах”. В данном случае, когда я устанавливаю связь этого двоимирия со стилистическими средствами, я говорю о гносеологической этике, о гносеологической логике, в каком-то смысле, абстрактно и формально. Не обязательно весь путь от концепции до стилистических изысков проходится каждый раз сознанием, так как это воспринимается и на уровне моды, какой-то бытующей поэтической практики»<sup>1</sup>.

В испанском оригинале стихотворение звучит немного не так, «филигрань» в нем не блестит, но закономерно является переводчику в процессе культурного трансфера:

Mientras por competir con tu cabello  
oro bruñido al sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello...

(1582)

Эта мерцающая в межъязыковом пространстве филигрань показалась нам наиболее подходящей метафорой для именованья нашего подношения юбиляру.

---

<sup>1</sup> Третье литературоведение. Материалы филолого-методологического семинара (2008—2009) / Под ред. Б. В. Орехова, С. С. Шаулова и Е. В. Лукьяновой. Биробиджан: Приамурский государственный университет им. Шолом-Алейхема, 2014. С. 64.

Содержательная часть книги состоит из трех разделов. В соответствии с близкой и важной Сергея Михайловича идеей деления словесности на эпоху готового слова и постриторическую эпоху первые две части книги включают статьи, посвящённые этим этапам истории литературы. Третий раздел — о Высоцком, с именем которого имя Сергея Михайловича Шаулова прочно связано.

Сергей Михайлович в год своего 65-летия (как и во все другие) интенсивно живет в науке, развивая и углубляя свою концепцию понимания культуры, свою версию «наук о духе». Составители и авторы предлагаемого сборника восхищаются упорством и мощью этого интеллектуального движения и желают юбиляру творческого (и всяческого иного) долголетия!



# I

## У истоков европейского «стихотворения в прозе»

Происхождение «стихотворений в прозе» в европейских литературах — вопрос чрезвычайно сложный, и в первую очередь — именно в силу того, что под этим словосочетанием разные авторы в разные эпохи подразумевали различные, подчас совершенно не похожие друг на друга явления словесной культуры. Причем выходы на эту проблему возникают нередко в самых, на первый взгляд, неожиданных местах.

Так, процитировав в самом начале главы «Лирическое начало в прозе Бёме» большой фрагмент из его «De Signature Rerum» с разбиением текста на колоны, С. М. Шаулов постулирует: «Этот абзац прекрасно иллюстрирует мысль о сочинениях мистиков как одном из истоков формирования жанра стихотворения в прозе. В нем налицо такие признаки лирического произведения, названные М. Л. Гаспаровым, как «повышенная эмоциональность стиля» и «общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания». И конечно, в нем присутствует и «круг образов, мотивов, идей, характерных для поэзии данного времени».

Однако исследователь тут же оговаривается: «Хотя столь же несомненно, что о какой бы то ни было авторской оглядке на поэзию своего времени и речи не может быть. Скорее, имеет место обратное: для значительной части поэзии XVII века образы, мотивы и идеи Бёме могли служить прецедентным текстом. Его концептуальные и языкотворческие усилия носят во многом пионерский характер. Лирическая интенция, которая, конечно, не была собственной целью писателя, возникает из желания подтвердить концептуально-структурную идею человека собственным примером (Exempel) <...> Медитативный речевой поток передает последний итог длительной (но и продолжающейся еще) борьбы внутреннего и внешнего человека. Их идеологические позиции, персонифицированные, в частности, в пятой книге «Христософии» как разговор Учителя и Ученика, теперь снимаются. Потому что речь ведет третий — единый человек, сознающий себя и как внешнюю Я-самость (Ichheit), и как душу, вожделеющую воли Божьей, и в этой речи звучит окончательный приговор внешнему человеку.

Отрывку присуща своеобразная сюжетность, которая тоже лирического свойства: от выражения сочувственной солидарности с



воображаемым собеседником, «слишком крепко схваченным» миром, — к экспрессивному выражению готовности расстаться с самостью Я, то есть «умереть миру»<sup>1</sup>.

Как видим, с точки зрения автора «Мистицизма поэзии и поэзии мистики», исследовавшего наряду с лирическим также драматическое начало в творчестве Бёме, определяющим признаком стихотворений в прозе оказывается лиризм в различных его проявлениях (в том числе и в построении сюжета). К сожалению, Шаулов не уточняет, кому принадлежит упоминаемая им «мысль о сочинениях мистиков как одном из истоков формирования жанра стихотворения в прозе».

Между тем понятия «Le poème en prose», «Das Prosagedicht», «Prose poemes» и т. д. в разных литературах и в разные эпохи их развития обозначают, как уже говорилось, достаточно разные явления, общей чертой которых оказывается прежде всего сам размер текста, его миниатюрность; поэтому нам представляется целесообразным использовать для всего круга разножанровых по своему генезису и природе малых прозаических форм, соотносимых по объему со стихотворными, использовать нейтральный термин «прозаическая миниатюра»<sup>2</sup>, называя «стихотворениями в прозе» только собственно лирические варианты этих форм, существующие параллельно с нарративными, драматургическими, афористическими, эссеистическими и т. п., которые в том или ином виде существовали в мировой литературе задолго до появления своей собственно лирической разновидности.

Большинство исследователей относит появление «стихотворений в прозе» к французскому восемнадцатому веку<sup>3</sup>. Прежде всего, это касается переводов стихов с иностранных языков прозой, которые к XVIII веку стали нормой; их вполне можно считать в буквальном смысле слова «стихотворениями в прозе». Во-вторых, что не менее важно, с середины века в Европе (в первую очередь — опять же во Франции) началась бурная дискуссия о превосходстве прозы над поэзией, выразившаяся, в частности, в появлении так называемых прозаических поэм; первым тут был, очевидно, Монтескье, который написал прозаическую поэму, выдержанную в гедонистическом духе, «Книдский храм»; затем прозаические поэмы писали также П. Битобе, Ш.-Ж. Кокле де Шоспьер,

<sup>1</sup> Шаулов С. М. Мистицизм поэзии и поэзия мистики: Якоб Бёме и рождение немецкой поэзии: концепция человека и мира. Уфа, 2007. С. 229—230.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 220—280.

<sup>3</sup> Cows M. A. Prose poems // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press, 1993. P. 979—979; Clayton Vista. The Prose poems in French Literature of the 18th Century. New York, Columbia University, 1936; Moore Fabienne. Prose Poems of the French Enlightenment: Delimiting Genre. Ashgate Publishing Ltd., 2009.

Ж. Мармонтель, Фр. Ф. Рейрак и др.; «песнями» назвал свои широко известные эпические прозаические повести Дж. Макферсон; басни в прозе писали Г. Лессинг и Г. Геллерт, идиллии в прозе — Э. Парни<sup>1</sup> и С. Гесснер. Очевидно, все эти жанры в первую очередь соотносятся со стихотворной традицией и в силу этого могут рассматриваться если не как стихотворения в прозе, то по крайней мере, как подступы к этому жанру в его современном понимании.

Иного мнения придерживался А. В. Михайлов, который по поводу произведений последнего из перечисленных авторов писал в «Истории швейцарской поэзии»: «Поэзия Гесснера — это подлинно живописующая поэзия, мало озабоченная логическим расчленением своих процедур, и делающая упор на едином значении овевающего целое мягкого и упорного чувства-настроения. Тем же самым чувством-настроением исполнены и рисунки, и картины Гесснера, без труда переводящие в зрительность существенный смысл его поэтических текстов и столь же не чуждые внутреннего, неуловимого, кроткого и спокойного движения, сколь тексты не чужды элементов наглядности, картинности.

Если твердо знать теперь, какое первостепенное значение придавал Гесснер книжному облику своих сочинений, то никак нельзя ошибиться и счесть его прозаические идиллии, скажем, стихотворениями в прозе. Это — отнюдь не стихотворения в прозе, а именно противопоставляемая стиху поэтическая проза. Такая проза вбирает в себя у Гесснера множество признаков, обычных для стиха, в том числе и проработанность своего звучания, фоники, и ритмическую упорядоченность синтагм. Однако все это было испокон века присуще и риторической прозе, когда она подвергалась особой отделке. В разных текстах Гесснера достигается разная степень такой внешней отделки — и разная степень внешнего сходства со стихом. В некоторых идиллиях из сборника 1756 г. упорядоченность ритма совпадает со стиховой: так, идиллия «К Дафне» сплошь состоит из двудольных стоп, складывающихся в отрезки разной длины, и такой текст можно было бы без малейшего затруднения переписать в виде разностопных строк. Но дело тут не в «хорее», не в «ямбе», а именно в последовательности двудольных стоп, которые организуют прозаическую дикцию. Чтение такого рода прозы предполагает известное скандирование, подчеркивание ритмики риторических колонов, о чем писал уже А. фон Галлер в своих рецензиях на тексты Гесснера.

Не вполне просто отвечать на вопрос, почему Гесснер сделал свой

---

<sup>1</sup> См. напр.: *Серман И.* Русский классицизм. Л.: Наука, 1973. С. 108; *Алексеев М.* Английская поэзия и русская литература. // Английская поэзия в русских переводах XIV-XIX вв. М.: Прогресс, 1981. С. 528—529.

выбор в пользу прозы, причем в жанре, образцы которого (Феокрит, Вергилий) написаны стихами, — едва ли, однако, причины выбора были чисто техническими. Причины коренятся глубже всякой техники: в XVIII в. (и, вероятно, раньше, а также в отдельных случаях и позже) *проза* мыслилась как допустимая или даже необходимая форма инобытия стихотворного произведения. Стихотворная же форма как бы заведомо указывает на возможность, допустимость или даже непереносимость прозаического варианта этого же произведения, а прозаическое произведение как бы заведомо предполагает возможность своего переложения в стихи. И еще в XIX в. не иначе действовал В. А. Жуковский, переложивший гекзаметрами (1837) довольно скромную прозу «Ундины» Фр. де ла Мотт Фуке. Когда поэт XVIII в. пишет свой текст — все равно, стихотворный или прозаический, то он далеко не так твердо как, скажем, поэт XX в., уверен в том, что *буквальная и дословная самождественность* такого текста есть некоторая окончательность, — нет, совсем напротив, он мыслит создаваемое как во *всяком* случае *подлежащее* изменениям, исправлениям, усовершенствованиям, всяческим переделкам; он скорее мыслит свой текст как *один* из возможных эквивалентных ему текстов, а риторическая практика обращения с текстами приучает не столько к любованию созданным, сколько к придирчивости в отношении всякого текста, причем не столько в отношении текста как пресловутого “целого”, сколько в отношении всякого, сколь угодно малого отрезка текста»<sup>1</sup>.

По-другому думает М. Коренева, считающая, что «новой была и форма геснеровской идиллии, представляющей собою своеобразную прозаическую зарисовку, очерк настроения, причем этот прозаический очерк мог быть построен в виде авторского монолога, или в виде сердечных излияний лирического героя, или принимал форму диалога. Характеризуя эту необычную для того времени форму, один из переводчиков Геснера Иван Захаров писал: «Все его сочинения писаны измеренною прозою, к каковой немецкий язык, подобно италийскому, удобен. Сей род прозы имеет середину между стихами и обыкновенною прозою, заключая в себе приятности первых и способности другой; в чем однакож удалось успеть только г. Геснеру, а прочие из немецких писателей, хотевшие подражать ему, не успели»<sup>2</sup>.

Таким образом, первые прозаические произведения небольшого объема, которые можно отнести к числу прозаических миниатюр или

<sup>1</sup> История швейцарской литературы. Т. 1. М., 2002. С. 470-471.

<sup>2</sup> Коренева М. Поэзия // История русской переводной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Том II. Драматургия. Поэзия. СПб., 1996. С. 135.

напрямую соотнести с ними, появляются в Европе в XVIII — начале XIX вв. По мнению М. Э. Коус, в дальнейшем эту традицию в той или иной степени продолжают А. Бертран, Ш. Бодлер, А. Рембо, С. Малларме, Лотреамон, П. Клодель, П. Валери во Франции, «in Germany, with Novalis and Hölderlin, then Stefan George, Rilke, Kafka, Ernst Bloch, and recently, in former East Germany, Helga Novak; in Austria, Hofmannsthal, Altenberg, and Polgar; in Belgium, Verhaeren; in England, De Quincey, Beddoes, Wilde, and the imagists; in Russia, Turgenev and the Rus. futurists, esp. Khlebnikov; in Italy, the cubo-futurists such as Marinetti; in Spain, Becquer, Jimenez, and Cernuda; in Latin America, recently, Borges, Neruda, and Paz; in Denmark, J. V. Jacobsen»<sup>1</sup>.

При этом очень важно учитывать дифференциацию интересующих нас произведений, отразившуюся во французской терминологии: *Poème en prose* обозначает любое по протяженности прозаическое произведение, названное так автором, обычно (но не обязательно) лирическое (начиная с Монтескье), *petit poème en prose* — короткое прозаическое произведение (начиная с Бертрана и Бодлера). Мы, произнося словосочетание «стихотворение в прозе», имеем в виду только вторую разновидность.

Остановимся подробно на одном из важнейших звеньев в этой цепи: на так называемых «полиметрах» немецкого прозаика Жана-Поля Рихтера. В упоминавшейся уже статье А. Михайлов пишет о них: «В эпоху Геснера никакие «поэтические» свойства прозаически-риторического текста не мешают его четкому противопоставлению текста «в связанной речи» стихотворному, между тем как несколько позже, на рубеже веков, убежденный прозаик Жан Поль уже пишет свои «полиметры», именно стихотворения в прозе, нарочито и настоятельно ставя свои неуклюже-угловатые тексты в один ряд со стихами и заставляя рассматривать их наряду с последними: читательское сознание обязано и ощущать и закрывать пропасть, зияющую между такими стихами и привычными стихотворениями. Тут сама ситуация с прозой и стихами уже резко видоизменена»<sup>2</sup>.

В отличие от Михайлова, Т. Кудрявцева относит полиметры Жан-Поля к свободному стиху<sup>3</sup>, и у нее есть к этому определенные основания: авторские интенции писателя. Хотя объективно полиметры, безусловно, являются прозаическими произведениями и приводятся в тексте незавершенного романа «Flegeljahre» (1804—1805) чаще всего в речи

<sup>1</sup> Cows M. A. Prose poems. P. 978.

<sup>2</sup> История швейцарской литературы. Там же.

<sup>3</sup> См. ее доклад «Полиметры Жан Поля: к развитию европейского верлибра» на конференции «Творчество Жан Поля: на границе культур и стилей» (М., ИМЛИ РАН, 17 июня 2014 года).

персонажей, «сочиняющих» их. При этом произведения нового типа характеризуются как «Gedichte nach einem freien Metrum, so nur einen einzigen, aber reimfreien Vers haben, den er nach Belieben verlängert, seiten-, bogenlang; was er den *Streckvers* nennt, ich einen *Polymeter*» (стихотворения со свободным метром, состоящие из одной сверхдлинной нерифмованной строки, которую автор может продлевать по своему усмотрению, хоть на целую страницу, — то, что он называет *Streckvers* (вытянутый стих), а я — полиметром)<sup>1</sup>. В другом месте герой говорит про «превосходные вирши, которые сам он называет *итрековыми стихами*, я же предпочитаю именовать *полиметрами*»<sup>2</sup>. Кстати, далее одна миниатюра печатается именно под названием *Streckvers*<sup>3</sup>.

В романе приводится около 30 полиметров; кроме того, Жан-Поль опубликовал в периодике еще несколько миниатюр, которые он тоже назвал этим термином. Вот три примера из романа в современном переводе Татьяны Баскаковой, готовящей эту книгу к изданию в России:

«Пастор же, глядя на мертвую Матушку-Землю и на погост, где лежат, погребенные, цветы и люди, мог бы сочинить такой полиметр:

«На мертвой матери покоятся мертвые дети в темной тишине. Но в конце концов воссияет вечное солнце и цветущая мать вновь воспрянет, а позже — все ее дети».

«Милая Гольдина, я в тот момент, прямо там же — так я был воодушевлен, — сочинил полиметр: «Двойные звезды являются на небе как одна звезда; но ты, единственный, расточая себя, превращаешься в целое небо, полное звезд». Тогда он взял мою руку своей очень мягкой, нежной рукой и попросил показать ему наше село; я же набрался дерзости и произнес еще один полиметр: «Смотрите, как красиво всё связано одно с другим: солнце следует за цветком подсолнечника»<sup>4</sup>.

А вот несколько полиметров, опубликованных Жан-Полем за рамками романа, в периодике, и соответственно — без объяснения их происхождения:

### **Das offene Auge des Toten<sup>5</sup>**

(Открытый взгляд умершего)

Blick' mich nicht an, kaltes, starres, blindes Auge, du bist ein

<sup>1</sup> Jean Paul. Siebenkäs. Flegeljahre. München. Wien, 1996. P. 634.

<sup>2</sup> Op. cit. P. 605.

<sup>3</sup> Op. cit. P. 634.

<sup>4</sup> Эти переводы любезно предоставлены нам их автором.

<sup>5</sup> Jean Paul. Siebenkäs. Flegeljahre. P. 671.

Toter, ja der Tod. O drücket das Auge zu, ihr Freunde, dann ist es nur Schlummer.

«Warst du so trübe gestimmt an einem so schönen Tage?» fragte Vult. «Selig war ich wie jetzt», sagte Walt. Da drückte ihm Vult die Hand und sagte bedeutend: «Dann gefällts mir, das ist der Dichter. Weiter!»

### **Der Kinderball<sup>1</sup>**

(Детский бал)

Wie lächelt, wie hüpfet ihr, blumige Genien, kaum von der Wolke gestiegen! Der Kunst-Tanz und der Wahn schleppt euch nicht, und ihr hüpfet über die Regel hinweg. — Wie, es tritt die Zeit herein und berührt sie? Grosse Männer und Frauen stehen da? Der kleine Tanz ist erstarrt, sie heben sich zum Gang und schauen einander ernst ins schwere Gesicht? Nein, nein, spielet ihr Kinder, gaukelt nur fort in eurem Traum, es war nur einer von mir.

### **Die Sonnenblume und die Nachtviole<sup>2</sup>**

(Подсолнечник и ночная фиалка)

Am Tage sprach die volle Sonnenblume: «Apollo strahlt, und ich breite mich aus, er wandelt über die Welt, und ich folge ihm nach.» In der Nacht sagte die Viole: «Niedrig steh' ich und verborgen — und blühe in kurzer Nacht; zuweilen schimmert Phóbus milde Schwester auf mich, da werd' ich gesehen und gebrochen, und sterbe an der Brust».

«Die Nachtviole bleibe die letzte Blume im heutigen Kranz!» sagte Vult gerührt, weil die Kunst gerade so leicht mit ihm spielen konnte als er mit der Natur, und er schied mit einer Umarmung. In Walts Nacht wurden lange Violenbeete gesäet — an das Kopfkissen kamen durch die offue Wand die Düfte der erquickten Landschaft heran und die hellen Morgentüne der Lerche — sooft er das Auge auftat, fiel es in den blauen vollgestirnten Westen, an welchem die späten Sternbilder nacheinander hinunterzogen als Vorläufer des schznen Morgens.

Как видим, полиметры Жан Поля значительно различаются по длине: одни из них тяготеют к образной афористике и действительно могут представляться сверхдлинным однострочным текстом, другие же представляют собой вполне полноценные, достаточно объемные прозаические миниатюры.

Надо сказать, что полиметры достаточно скоро были переведены на русский язык: в 1824 г. их печатает в «Мнемозине» Кюхельбекер (под русифицированным названием «Многомеры»). Они имеют сквозную

<sup>1</sup> *Jean Paul*. Siebenkäs. Flegeljahre. P. 672.

<sup>2</sup> Op. cit.

нумерацию и завершаются фразой «конец первой части» (продолжение не последовало). Вот один из «многомеров» Кюхельбекера:

«Неколебимо, встает над сердитой пучиной дуга тишины  
и мира. — Так возвышен, стоит Бог над вселенной и потоки  
времен кипят и ниспадают; и над землями и солнцами дуга  
тишины Его и мира».<sup>1</sup>

В 1827 и 1839 гг. в русской периодике появляется еще две порции, теперь уже — «Полиметров». Наконец, в 1843 г. выходит «Антология из Жан Поля Рихтера» И. Бецкого, в которой два десятка страниц занимают «Полиметры», практически ничем формально не отличающиеся от идущих перед ними «поэтических афоризмов и отрывков» и «мыслей о женщинах»<sup>2</sup>; вот два примера из этой книги:

### Утешение испытателю истины

Слепой Орион, справедливо заметил оракул, воззрит  
наконец, если беспрестанно будет идти против солнца. Ищите  
вечно солнца, и око, ваш испытатель, обретет его.

### Любовь

«Не удерживай слез», — сказал однажды ученый муж  
девушке, плачущей на гробе своего возлюбленного: «слезы  
всего скорее утешают, они созданы из волны реки Леты,  
которая в силе заставить нас забыть тех, кого мы любили» —  
Так слезы помогают забвению? — спросила смущенная дева; и  
слезы ее вдруг высохли: она обратила свои ясные очи к небу и  
глядела на него до тех пор, пока очи разбились навек и  
иссякли<sup>3</sup>.

Кроме того, в 1820 — 1830-е гг. в русском переводе появляется полтора десятка подборок «мыслей» и «афоризмов» немецкого писателя, выбранных из его разных романов. Само обилие переводов поэтической афористики немецкого писателя на русский язык с неизбежностью породило подражания и непременно сказалось на становлении русских «стихотворений в прозе»<sup>4</sup>.

По замыслу автора, как мы помним, полиметры — это стихи, не разбитые на строки, а продолжающиеся («как вымпелы на ветру», как писал он в другом месте, за пределы страницы; такими же М. Шапиру виделись некоторые произведения Д. Пригова, которые отечественный

<sup>1</sup> Мнемозина. 1824. Ч. 1. С. 182.

<sup>2</sup> Антология из Жана Поля Рихтера. СПб., 1844. С. 111—154.

<sup>3</sup> Там же. С. 115.

<sup>4</sup> См. об этом, напр.: Орлицкий Ю. Русская прозаическая миниатюра: репрессированный жанр? // Славянские чтения. IX. Даугавпилс: Сауле, 2013. С. 94—107.

исследователь интерпретировал как верлибр со сверхдлинной строкой<sup>5</sup>. Идея Жан-Поля нашла свое воплощение также в практике «бесконечных» развертывающихся строк в стихах, размещаемых в сети, где ширина листа перестает лимитировать поэта.

Таким образом, авторское изобретение известного немецкого прозаика, изначально имевшее двоякую природу, нашло свое воплощение в форме прозаической миниатюры, хотя по авторскому замыслу должно было представлять собой «свободные стихи» нового типа.

В любом случае, говоря о генезисе прозаической миниатюры в европейской словесности, нельзя пройти мимо оригинального опыта Жан-Поля, создавшего собственную вариацию этой новой структурно-жанровой формы, причем в свою очередь в двух видах: краткой, афористической и полноценной, развернутой. Можно спорить о том, в какой степени эта форма восходит к лирическим страницам прозы Бёме, однако то, что они представляют собой проявление единой тенденции европейской прозы, тяготеющей к лирике, совершенно бесспорно.

---

<sup>5</sup> Шапир М. О пределах длины стиха в верлибре (Д. Пригов и другие) // *Philologica*. № 6. (1999/2000). С. 117—137.



## Шекспир и тайна анаграммы

*Предлагаемая работа не может претендовать на научную достоверность, поскольку в «шекспировском вопросе» она невозможна по причине непреодолимой криптологичности проблемы из-за отсутствия источников и герменевтической недостижимости «тайны Шекспира». Автор, однако, решается включиться в игры о Шекспире, опираясь прежде всего на некоторые его тексты и их загадочную поэтологию, в частности на ренессансную приемологию анаграммы.*

### **1. Бестолковая миссис Куикли**

В сцене 1 акта IV комедии «Виндзорские насмешницы» Шекспира есть один странный эпизод, смысл которого с трудом поддается пониманию по причине мениппейного смещения на грани денотативного и сигнификативного коллапса всех задействованных лексико-семантических средств. Один из протагонистов пьесы пастор Эванс проверяет по просьбе четы Пейджов уровень латинской грамотности их сына Уильяма, ставя ему вопросы, например, о родовых формах прилагательного «твердый, жестокий, суровый» — *durus, dura, durus*. Один из фрагментов этой примечательной проверки таков:

*Эванс:* Что такое *lapis*, Уильям?

*Уильям:* Камень

*Эванс:* А камень — что такое?

*Уильям:* Ну, булыжник.

*Эванс:* Нет, камень — это *lapis*. Запомни, раз навсегда.

*Уильям:* *Lapis*.

*Эванс:* Хорошо, Уильям. А ну-ка, скажи, от какой части речи происходят члены?

*Уильям:* От местоимений и склоняются так: именительный единственного числа: *hic, haec, hoc*.

*Эванс:* Правильно. *Singulariter nominativo: hic, haec, hoc*. И, пожалуйста, запомни — родительный, *genetivo* — *hujus...* Ну, а как будет винительный падеж — *accusativo*?

*Уильям:* *Accustivo* — *hinc*.

*Эванс:* Запомни же, дитя мое, *accusativo* — *hunc, hanc, hoc*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Шекспир У. Виндзорские насмешницы // Шекспир У. Собрание сочинений (в 8 т.). М., 1997. Т. 4. С. 434—435. В дальнейшем цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы после цитаты.

В разговор вмешивается возмущенная миссис Куикли, которая вне себя от фонетической какофонии латинских упражнений: «Хунк, хок!.. Не понимаю, что это за язык такой — не то лай, не то хрюканье» (с. 435).

Перевод С. Маршака и М. Морозова, однако, не точен, поскольку, по нашему мнению, нарушил основную иллюкативную цель этой мениппейной шарады Шекспира: эта цель — лишь отчасти в том, чтобы добиться перлокуции смеховой реакции от зрителя. Эту цель при всей ее проблематичности и спорности следует искать в общем почти непроницаемом для современной герменевтики «герменевтическом круге» Шекспировского гения и его Времени. Эта цель соответствует основной метаидее сокровенной сути всего духовно-культурного проекта Ренессанса, а именно — вырваться из онтологической «Турбы» бытия, порожденной грехопадением и влекущей человечество в губительную воронку апокалипсиса. Вырваться на основе «перевоспроизводства бытия» и придания ему нового качества за счет нового герметического синтеза, прежде всего, между античной идеей Космоса как организма, структурированного Эросом, и христоцентрической идеей Средневековья на основе Агапе. Именно поиск этого синтеза обусловил особый характер ренессансной учености: ее герменевтический горизонт формировался в сложнейшем синтезе с неизбежной реабилитацией гностических, каббалистических, эзотерических, алхимических теорий и практик<sup>1</sup>, что не могло не вызвать расцвета того, что представляется абсолютно недопустимым с точки зрения доминантной парадигмы современной культуры, а именно — магии. Но без учета особого акцента духовно-идейных исканий Ренессанса на магических практиках невозможно приблизиться хотя бы к некоторому пониманию этой эпохи в целом и произведений Шекспира в частности. Достаточно вспомнить его последнюю трагикомедию «Буря», в которой Просперо, пользуясь «наукой тайной» (7, 363) и силой воздушного духа Ариэля, осуществляет «перезагрузку» мира, от которого был отлучен коварством брата Антонио. Последняя магическая практика Просперо посвящена подготовке «brave new world», то есть «дивного нового мира», душой которого является его дочь Миранда, а умом королевский сын Фердинанд, попавший на остров магии вместе с другими пассажирами Корабля Мира после бури, устроенной магом. Магия Просперо основана на двух главных надеждах ренессансного герметизма — на любви к чистой природе, не поврежденной грехом, и любви к Богу. Именно эта любовь побуждает Просперо не

---

<sup>1</sup> См., напр., об этом: *Шаулов С. М.* Мистицизм поэзии и поэзия мистики. Уфа: Изд-во БГПУ, 2007. С. 41—78.

погубить Корабль Мира, находящийся в его магической власти, а дать ему новый курс, простив виновников его отлучения от законной власти и его двенадцатилетнего пребывания в платонической пещере на необитаемом острове:

*Просперо:*

Хоть боль живая мне причинена,  
Но я держусь за разум благородный  
В борьбе с неистовством. Трудней поступки  
Нам доблести, чем мщенья. Покаянью  
Раз преданы, себе я не позволю  
Взглянуть немилостиво (7, 428).

Магия Просперо — эта магия законного «герцога Милана», проводника «весеннего принципа» бытия. В знаменитой эзотерической системе, основанной на легендарной «Изумрудной скрижали», эта магия соответствует той роли, которая отводится магу в первом Аркане философского герметизма. При этом маг в этом Аркане рассматривается как функция от «божественной игры», поскольку его мистическое восприятие открыто для этой игры, а его гнозис переводит это восприятие в христоцентрический логос, соединяющий «Дух и воду»<sup>1</sup> в единую силу. Именно эта сила, предстающая как реакция на мистическое восприятие, есть основа вертикальной магии, в которой король и поэт качественно равны друг другу, осуществляя магический мимезис, то есть «подражание прекрасной природе»: именно в ней благодаря «дифференциальному уравнению» магии осуществляется евхаристический брак между Небом и Землей. В художественном мире «Бури» такой брак готовит Просперо, соединяя Миранду и Фердинанда. Миранда — живая персонификация богоцентрической природы, которая спасла веру Просперо в его пещере бытия. Об этом он сам говорит ей:

*Миранда:*

Ах, обузой  
Была я вам.

*Просперо:*

Была ты херувимом,  
Меня хранившим. Ты своей улыбкой  
О крепкой вере в небеса твердила,  
Я ж в море соли прибавлял слезами,  
Над милым грузом плача. Ты внушила  
Мне мужество противостоять всему,  
Что будет. (7, 365)

Фердинанд — тот, кому в этом магическом структурализме Просперо

<sup>1</sup> См.: Ин. 3, 5: «...истинно, истинно говорю тебе, если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие».

дарует «нить сокровенной жизни» (7, 416). Но условие эффективности этого структурализма есть главное условие Ренессанса, а именно — любовь, поскольку «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, а Бог в нем» (1-е Ин. 4, 16). Такая любовь — условие «магического проекта» Просперо:

*Просперо:*

Чудо-встреча

Двух редких чувств. Пролей же небо благодать

На них свою (7, 404).

Магии неба противопоставлена, однако, магия секуляризованной природы, подобно тому, как магии Просперо магия ведьмы Сикораксы, сумевшей посадить Ариэля в «расщеп сосны» «при помощи других сильнейших духов» (7, 370). То есть, речь идет о двух видах магии, которые диаметрально противоположны друг другу: магии вертикали и горизонтали, «белой» и «черной». Именно борьба магий — в сокровенной и ставшей загадочной для современной науки истинной сути Ренессанса, включая все его дискурсы, прежде всего, идейно-богословское и политическое противостояние католицизма и протестантизма, однако с учетом всех неоднородностей и противоречий в реальном праксисе как католической, так и протестантской веры. Эта суть доведена до максимальной криптологичности и мистификации в Англии Елизаветинской эпохи и, прежде всего, в тайне Шекспира, которая по причине ее герметичности и отсутствия надежных источников вряд ли будет когда-либо раскрыта. Современный исследователь оказывается в положении герменевтического разлома между объектом и субъектом исследования, в ситуации невозможности слияния герменевтических горизонтов и, соответственно, в роли, сравнимой в какой-то степени с ролью миссис Куикли в приведенной выше ситуации абсолютной неспособности понять разговор между Эвансом и Уильямом...

## ***2. Рукопись Войнича***

Современный гносеологический нарциссизм, толкующий историю, природу и человека с позиций современного сциентизма, — уязвим, несмотря на всю мощь доминирующей технократии, которая уже давно незаметно для современной учености стала основой для большинства человечества. Эта уязвимость означена довольно большим количеством культурных артефактов, например, тайной Великих пирамид, Сфинксом, «Джокондой» Л. Винчи и т. д. В этом списке и один из самых таинственных текстов, имеющих отношение к эпохе Шекспира и известный под именем «рукописи Войнича». По предположению антиквара

Вильфрида Войнича, который в 1912 году приобрел эту таинственную рукопись, она была продана королю Богемии и императору Рудольфу II за 600 дукатов (около 2 кг золота) Джоном Ди, астрологом и математиком Елизаветы I. Впрочем, это предположение подвергается сомнению. Независимо от этого важно указать на безусловную связь между Рудольфом, именовавшимся при жизни Гермесом Трисмегистом за свое увлечение магией и тайной наукой, и английским двором Елизаветы: Джон Ди и его помощник-медиум Эдвард Келли несколько лет жили в Богемии в Праге. Лучшие криптологи мира до сих пор не могут расшифровать рукопись Войнича, которая на основе радиоуглеродного анализа датирована первой половиной XV века, хотя не исключено, что автором ее является знаменитый философ Роджер Бэкон, францисканец-монах XIII века. У Елизаветы I было довольно большое собрание рукописей Р. Бэкона, проведшего большую часть в заточении за свои взгляды. Попытки разобраться в тайне рукописи заканчивались ничем, но символика этой тайны скорее в том, что касается тайны людей эпохи Шекспира, включая «елизаветинцев». Многие из них не раз становились предметом пристального внимания серьезных исследователей, в том числе в нашей стране: М. Морозов, И. Гилилов, И. Шайтанов и другие.

Богемия, куда была продана рукопись Войнича, является значимым хронотопом в предпоследней пьесе Шекспира «Зимняя сказка»: именно к берегам Богемии приводит судьба дочь попавшего в роковое заблуждение Леонта, короля Сицилии. Ее имя — Утрата. Она шестнадцать лет растет в семье богемских пастухов, олицетворяя робкую душу мира, потерянную Временем, но найденную, в конце концов, благодаря гению поэта-мага, устроившего сказку посреди наступившей зимы мировой истории. Этот таинственный маг, скрывающийся под именем Шекспира, все время возвращается в своих пьесах к идее необходимости раскаяния, что навязчиво указывает на католическое и православное убеждение о возможности спасения через соборное раскаяние и покаяние. В «Зимней сказке» раскаяние Леонта возвращает ему не только дочь, но и жену Гермioniу. При учете герметическо-философской специфики творчества Шекспира следует искать в символике Леонта тот смысл, который кодирован этимологической основой его имени — Лев. В первохристианском эзотеризме Лев входит в четверицу Евангелического Сфинкса: Орел символизирует евангелиста Иоанна, Бык — Луку, Ангел — Матфея. Символика Льва имеет отношение к евангелисту Марку, который был учеником и лекарем апостола Петра: именно Петру Христос поручает создать Свою Церковь. Эзотерическая символика Льва имеет отношение

как к католическому Папе, так и к западному христианству в целом. «Потрясающий копьем», то есть Shake-speare, обращается в «Зимней сказке» ко всему христианскому миру с призывом очищения сознания, поскольку именно чистое сознание, символизируемое копьем, есть главное условие для восприятия энергии Божественного Духа. Кризис западного христианства Шекспир связывает с утратой гностической осязательности к вертикали духа, что, с одной стороны, обуславливает нарастающее экзистенциальное и когнитивное сомнение в отношении христианской истины, а, с другой, вызывает на языке философии повреждение интенциональной способности разума. Интенциональные акты сознания не «достают» до истины объекта, что порождает сомнение в отношении его истинности, подобно тому, как Леонт начинает сомневаться в верности Гермионы, проявляющей искреннее и бескорыстное внимание к божемскому другу Леонта Поликсену. За эзотерическим символизмом пьесы скрывается драма основной идеи Ренессанса по восстановлению поврежденной грехом коммуникации между Небом и Землей, Богом и Природой, Трансцендентностью и Имманентностью. Без этой связи Природа всегда в рабстве греха, который в традиции герметизма понимается как поврежденность двух основных способностей человека — способности сознания и способности воли. Это повреждение нарушает принцип синергии, на котором основывается возможность свободы, вследствие чего начинаются губительные изменения человека и мира. Они касаются прежде всего остывания любви и коагуляции ума. Любовь теряет свой богоцентрический исток и попадает в гравитацию слепой страстности, сопряженной со всеми известными психологическими аффектами — ревность и недоверие, утрата премудрости любви, смешение стихий, нарастание энтропии. Даже Ромео в трагедии «Ромео и Джульетта» открывает это:

*Ромео:*

И ненависть, и нежность — тот же пыл  
Слепых, из ничего возникших сил,  
Пустая тягость, тяжкая забава,  
Нестройное собранье стройных форм,  
Холодный жар, смертельное здоровье,  
Бессонный сон, который глубже сна. (1, 46)

Коагуляция ума повреждает ноэзис, то есть способность разума к мыслящему усмотрению сущности или идеи мира: *вещи* перестают *вещать* разуму о том, что они есть в своей сущности. Отелло не верит Дездемоне, Клеонт Гермионе, хотя обе суть персонификация чистой девственной Природы, попадающей в губительную Турбу коагулирующего

ума. Итогом является разрушение нозмы, то есть мыслящей способности постигать многообразие вещей как христоцентрированного единства. Начинается разрушение мира, в том числе Природы, все больше редуцируемой до «вещи в себе» по причине как сердечной, так и умственной недостаточности: исторический субъект становится онтологическим трусом:

*Гамлет:*

Так всех нас в трусов превращает мысль  
И вянет, как цветок, решимость наша  
В бесплодье умственного тупика,  
Так погибают замыслы с размахом,  
Вначале обещавшие успех,  
От долгих отлагательств. Но довольно!  
Офелия! О радость! Помяни  
Мои грехи в своих молитвах, нимфа (8, 73).

Важно отметить, что первый (по определению Л. Е. Пинского<sup>1</sup>) «рефлектирующий герой» мировой литературы открывает в себе эту болезнь ума и просит Офелию молиться о нем, не понимая, однако, что именно эта ноуменальная болезнь станет причиной умопомешательства и гибели самой Офелии.

Многие исследователи Шекспира указывали на эту болезнь, понимая то, что «самое ужасное в сознании эпохи Шекспира именно то, что перерождается, зловеще меняется объект ее веры — Человек»<sup>2</sup>, но антропологическая катастрофа неизбежно ведет к онтологической, разрушая прежде всего основные формы существования материи — Время и Пространство. Просперо в «Буре» пытается предотвратить эту катастрофу, о причинах которой уже задумался и герцог Алонзо:

*Алонзо:*

Попали мы в страннейший лабиринт,  
Есть что-то, что природу превышает  
В таких делах... (7, 428)

### **3. Борьба герменевтик**

В этой связи художественный гений Шекспира демонстрирует не только его поэтическую, но и гносеологическую, а точнее гностическую гениальность, которая, однако, обратно пропорциональна современной методологии истины, основанной на принципе естественнонаучного детерминизма. Шекспировская герменевтика бытия — это известный идеал

<sup>1</sup> См.: Шайтанов И. О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения (в 2 т.). М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. Т. 2. С. 218.

<sup>2</sup> Шайтанов И. О. Указ. соч. С. 215.

синтетической целостности духа, сознания, материи. В основе этого идеала, однако, в противоположность современному принципу реальности лежит логическая векторность от духа к материи, которая предполагает:

1. материя есть сгущенная энергия;
2. энергия есть сконцентрированная психическая сила;
3. психическая сила есть конденсация чистого сознания, то есть духа.

Этот вертикальный генезис природной материальности предполагает, в конечном счете, власть разума над материей, что означает эманацию мысли в некое протовещество — уплотняющуюся энергию — и дальнейшее ее отверждение в соответствующие первоэлементы физической материи. До конца риторической эпохи (А.В. Михайлов<sup>1</sup>) художественным отражением этой вертикальной векторности, представленным в целом ряде энциклопедий эмблем, является образ жемчужины как отвердевшей росинки Неба.

Эта мистическая векторность, содержащаяся в так называемом «тайном знании», отражена в традиции герметического эзотеризма, представленной в Книге Тота — Гермеса Трисмегиста, в учении Платона и неоплатоников, в средневековой мистике света и в школах Ренессансной учености, прежде всего, во Флорентийской Академии М. Фичино. В Елизаветинскую эпоху эта традиция занимает ум и время «странного императора» Рудольфа II, который помимо «рукописи Войнич» имел в своей библиотеке в Праге большое собрание других мистических и алхимических текстов. При его дворе собираются не только известные маги-алхимики, но и ученые, астрономы, среди которых Иоганн Кеплер, Тихо Браге. С Рудольфом связан королевский двор Англии: астрологи и алхимики Елизаветы I подолгу гостили в Богемии. После смерти Елизаветы связь английского двора с мистико-герметическими кругами континентальной Европы не прерывается и становится еще таинственней, поскольку к дочери Якова I сватается другой известный покровитель магического герметизма курфюрст Фридрих V Пфальцский. Именно во времена его правления в Гейдельберге активно печатались алхимические и мистико-философские труды. В 1619 году Фридрих избирается королем Богемии и возглавляет протестантские силы, которые в битве при Белой горе в 1620 году терпят поражение от армии Католической лиги. В эзотерической истории Европы Фридрих остался под именем «Зимний король», что невольно вызывает ассоциацию с «Зимней сказкой» Шекспира и ее богемским хронотопом.

---

<sup>1</sup> См.: Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 112—175.



Уже на этом фоне видно, как сложно «шекспировский вопрос» переплетен с конфессионально-политическими процессами в Европе конца XVI — начала XVII вв., прежде всего в дискурсе религиозной схизмы между католицизмом и протестантизмом. В этом дискурсе столкнулись различные подходы к вопросам о спасении и провидении, роли церкви, месте Папы и императора. В какой-то степени все они представляли новое качество давних споров в христианской традиции, например, между реалистами и номиналистами в Средние века. В эзотерическом плане этот дискурс касается прежде всего борьбы противостоящих магий, в центре которой проблема Природы. В христианском герметизме вопреки протестантскому убеждению о том, что Природа окончательно попала в плен «закона смерти», сохраняется вера в Природу с ее «кодом жизни» и, соответственно, с убеждением, что, несмотря на «тело смерти» (Рим. 7, 23 — 24), *Natura vulnerata not deleta* = Природа повреждена, но не окончательно. Именно это убеждение, сказавшееся в примечательном ренессансном гиноцентризме, отражено, например, в образе Гермiony в «Зимней сказке» и ее дочери Утраты. Только 16-летнее раскаяние и покаяние Леонта ведут к счастливой развязке, а именно к возвращению из Богемии дочери Леонта и обретению правителем своей супруги Гермiony, которую он считал умершей. В играх с образами и хронотопами, устроенных Шекспиром в «Зимней сказке», распознается герметический символизм, переходящий в религиозно-философский аллегоризм с отчетливым акцентом на гностическую ответственность главных магов истории — пастырей церкви и правителей. Известно, что постановка пьесы имела большой успех при дворе Якова I, который последовательно выступал против кальвинизма в Англии, укрепляя Англиканскую церковь, по культу и организации более близкую к католической. Христианский герметизм, несмотря на сложную систему мистики, гнозиса и магии, также по своей сути ближе к католицизму и враждебен к протестантизму. В этой связи следует серьезно относиться ко всем «протестантским аллюзиям» в текстах Шекспира, например, в отношении Гамлета, учившегося в столице протестантской учености в Виттенберге.

#### **4. «Проект Шекспира»**

«Проект Шекспира» — это проект «дивного нового мира», о котором мечтает герметизм в наступающей «эпохе Турбы», будто пытаясь убедить Время, что «обе двери стоят открытыми» — в Жизнь и Смерть и что выбор зависит от исторического субъекта, поскольку именно он — главный

дифференциал в сложной системе движения миров<sup>1</sup>. И самого себя он осознает в осознанной магической ответственности за этот «прекрасный мир», что со всей очевидностью отражено в его последней пьесе «Буря», где имя главного протагониста предстает как несложная фонетическая игра с итальянским Prospero («счастливый») и английским Shakespeaere («потрясающий копьём»). В «Буре» именно Просперо наделен всеми атрибутами мага-отшельника из 11-го аркана системы герметического эзотеризма — одиночество пещеры, посох-жезл, волшебный плащ и свет, освящавший глухую тьму изгнанничества. Этот свет — фонарь Отшельника — и есть идея его дочери Миранды: она — персонификация чистой души Природы, сохранившей верность Небу и давшей силы Просперо. Именно Миранда воплощает тайну Премудрости Природы, призванной к анамнесису о своем истоке. Она — душа мира, которая благодаря Просперо способна «вспомнить время до житья в пещере» (7, 361). Одновременно она — персонификация главного органа Шекспировского гения, а именно — поэтической души, способной к мимезису прекрасной Природы:

*Миранда:*

Как, вы не отец мне?

*Просперо:*

Но мать твоя, чистейшее создание,

Тебя за дочь мою считала. (7, 362)

Главная тема в «Буре» — две магии в природе. Одна — «черная» ведьмы Сикораксы, основанная на демонической силе, сумевшей заточить в плен духа Ариэля. Вторая — «белая» Просперо. Магический результат у Сикораксы — ее сын Калибан, у Просперо — его дочь Миранда, которую он отдает в жены принцу Фердинанду, что не может не вызвать ассоциации с браком Елизаветы, дочери Якова I, с Фридрихом V Пфальцским. Прощание Просперо с его магией — он выбрасывает в море свой волшебный жезл и отпускает Ариэля — также невольно ассоциируется с кончиной «императора магов» Рудольфа II. Пьеса «Буря» была написана в 1612 году, в год его смерти. Но скорее в «Буре» читатель является свидетелем прощания Шекспира с его магией поэзии и, возможно, еще с чем-то, что имеет отношение и к Богемскому двору Рудольфа. Одним из главных хронотопов двух последних пьес Шекспира является «берег», на который Промысел забрасывает изгнанников — Антигона и Утрату в «Зимней сказке», Просперо и Миранду в «Буре». Но именно в изгнании

<sup>1</sup> В своем трактате «Психология веры, или Сорок вопросов о душе» Яков Бёме пишет: «Осмотри же здесь, прекрасный мир, это не вздор... И кому не по нутру цель, тот пойман Антихристом и тому место в этом болоте, из которого он вырос. Нет больше времени ждать, обе двери стоят открытыми, Турба поглотит с собой все, что в ней выросло».

Провидение помогает найти путь к правде. Само имя протагониста подталкивает к версии о том, что, может быть, истинное авторство Шекспира следует искать вне пределов Англии, что как раз и ассоциируется с мотивом изгнания, причиной которого могут быть как идейно-политические, так и конфессиональные разногласия, вызывавшие так много суровых приговоров в Англии, начиная от казни Томаса Мора по приговору Генриха VIII и заканчивая казнью Уолтера Рейли в 1618 году.

### **5. «Школа ночи»**

Уолтер Рейли представляется особенно важным для хоть какого-то приближения к тайне Шекспира, поскольку в своем мировоззрении прямо пропорционален герметическому основанию творческого проекта Шекспира. Эта идейная близость проявляется как в некоторых поэтических творениях Рейли, так и в его книге «Тайная история мира», которая написана им во время долгого заточения в Тауэре после смерти Елизаветы I в 1603 году. Приемник королевы Яков I, заточивший Рейли в Тауэр, позволял ему, однако, не только заниматься там алхимическими опытами в собственной лаборатории, но доверил ему воспитание принца Уэльского Генри, которого Рейли искренно любил и для которого писал «Историю мира». Рейли, имевший репутацию мага и алхимика, развивал эзотерическое представление о власти разума над материей, что соответствует в шекспировских произведениях сложной символике образов, отражающих это герметическое знание. Материя предстает как поле битвы между богоцентрированным разумом и хитростью змея, стремящегося украсть важнейшую силу, действующую в природной материальности — душу. В алхимии именно эта росинка утренней зари есть символ эманации божественного разума в мире вещественной природности. Роса, сгущенная в жемчужину, символизирует вхождение духовных сил в душу и через нее в физику мира. Согласно герметизму, действие этих сил происходит в ночи, что также соответствует традиции католической мистики. Так, например, в «Песне Души» испанского мистика Сан-Хуана де ла Круса:

В этой блаженной ночи  
Я был скрыт тайной, никто не видел меня  
И я не замечал ничего,  
Что могло бы вести меня, кроме света,  
Горевшего в сердце моем.

В доме «жемчужного рыцаря» Елизаветы I, как именовала Рейли сама королева, сформировалась настоящая философская школа, именовавшаяся «Школой ночи», члены которой толковали идеи

христианских мистиков и каббалистов, увлекались алхимией и астрологией в духе герметических исканий Ренессанса. В этой школе Рейли — Томас Хэрриот, Джордж Чапмен, Уильям Уорнер, Фердинанд Стенли и другие. Но в дискурсе тайны Шекспира и ее связи с Рейли мы выделяем прежде всего самого таинственного «ученика ночи» Кристофера Марло, поскольку именно он создал поэтический вариант той исторической субъектности, которая в христианском герметизме является источником «черной магии». Это — Фауст.

### **6. Просперо vs Калибан**

Тайна Шекспира — это прежде всего тайна столкновения двух магий в контексте сложнейшей для понимания герметической учености Ренессанса, в которой предпринята попытка создания особого синтеза, основанного на идеале натурфилософской магии, укорененной в древнейших культурах, и христианского герметизма. Эта попытка создания нового синтетического универсализма, однако, довольно опасна, так как осуществляется на хрупкой границе игры между «вертикальной» и «горизонтальной» магиями, что грозит магу в случае «гностической недостаточности» попасть в демоническую Турбу. В контексте шекспировской эпохи эта борьба достигает своего максимума в противостоянии магии Просперо и магии Фауста. Оба — ученые книжники и оба дирижируют духами в тайном знании о воздействии ума на материю через их посредство: Просперо творит формы при помощи Ариэля, Фауст благодаря Мефистофелю. В тексте «Бури» нет Фауста, но есть мотивы онтологической кражи и демонизации Природы, рождающей «Калибана с шайкой» (7, 436). Фаустология мировой истории уже началась в драматичной краже власти законного правителя тем, кто задает и усиливает Турбу тайны беззакония. Шекспир знает вора и не раз пытается указать на него, понимая, что падение разума приведет к безумию души мира, подобному Офелии в «Гамлете»:

*Лазрт:*

Когда отцов уносит смерть, то следом  
Безумье добывает дочерей [...]

*Офелия:*

...Крутись, крутись, прялица, пока не развалится...  
Это вор-ключник, увезший хозяйскую дочь.

*Лазрт:*

Эта бессмыслица глубже иного смысла.

*Офелия:*

Вот розмарин — это для памяти: возьмите,

дружок,

и помните. А это анютины глазки: это чтоб думать.

*Лаэрт:*

Безумие наводит на мысль. Из бессмыслицы сплывает истина (8, 121).

Просперо, живя «в стране чужой, весь поглощенный наукой тайной», «наукой, что, не будь такую тайной, ценилась всенародно бы» (7, 363), лишен законной власти собственным братом, давшим «волю злой природе» (7, 363). Эта «злая природа» порождает того, кто на острове Просперо его «задумал дочь обесчестить» (7, 373):

*Калибан:*

Ого-го-го. Не вышло то дело.

Ты помешал, а то б я населил

Весь остров Калибанами (7, 373).

Калибан — самый таинственный образ в «Буре», но можно ли хотя бы предположить, кто из современников Шекспира, воплощающий идею противоположной Просперо магии, скрывается за этим образом? Это — идея эзотерического материализма с его тайной механикой «калибанизации» мира на основе отрешенной от Бога матери = материи. Но кто? Можно ли в странном нагромождении меннипейных образов и ситуаций в «Буре» на грани кажущейся бессмыслицы выйти на след смысла, учитывая и замечание Лаэрта в «Гамлете» о том, что «эта бессмыслица глубже иного смысла»? На след смысла образа Калибана и его возможного прототипа? Если учесть то, что одним из самых распространенных приемов ренессансной поэтики была анаграмма, то...

### **7. Охота на Бэкона**

Людвиг Фейербах в своем труде «История философии», изданном в 1833 году, пишет: «Французская поговорка “Он хочет научить свою мать производить детей” вполне подходит к Фр. Бэкону, когда он в иных местах рассуждает о греческой науке»<sup>1</sup>. Фейербах имеет в виду главный вклад Бэкона в историю философии и науки, а именно — создание «Нового Органона», основанного на методе индукции как логики научного открытия. В контексте христианского эзотеризма это — ключ «вора-ключаря» (Офелия) к техномагии Фауста. В греческой трагедии «учителем» материи по производству детей, погубившим и мать, и детей, является Эдип, убивший отца и женившийся на матери, родившей ему четырех детей.

Тайна Бэкона кажется невероятной уже и потому, что целый ряд

<sup>1</sup> Цит. по: Анатолия мудрости. 106 философов. Жизнь. Судьба. Учение. Симферополь: «Таврия», 1997. С. 136—137.

исследователей приписывают именно ему авторство Шекспира. Так, например, Мэнли П. Холл<sup>1</sup> в своей апологии авторства Бэкона указывает на бэконовский акростих в словах Миранды в акте I «Бури»:

**B**egin to tell me what I am, but stopt  
**A**nd left me to bootelesse Inquisition,  
**C**oncluding, stay: not yet<sup>2</sup>.

Но Холл не замечает того, что акростих скорее разоблачает Бэкона как противника Просперо, поскольку опытно-индуктивный метод Бэкона и есть в христианском герметизме *bootelesse Inquisition* = бессмысленная пытка. Именно «Новый Органон» Бэкона выступает как *inquisitor regum naturae*, изменяя богоцентрированную умозрительную дедукцию как основу божественно-природной коммуникации и вводя идеал индуктивного знания, который становится новой силой мира. В этой связи правильнее предположить, что Бэкон, пытающийся «учить мать», скрывается в анаграмме Калибана, попытавшегося силой (девиз Бэкона: «Знание — сила») заставить Миранду родить ему много Калибанчиков. Повод для такого предположения в полном титульном имени Фрэнсиса Бэкона — барон Веруламский и виконт Сент-Албанский.

Опасность Бэкона как «вора-ключаря» для истинной Природы в том, что его метод представляется, на первый взгляд, как служащей именно истине природы. На самом деле он призван победить и овладеть Природой в ее отчуждении от Бога. Бэкон утверждает: «Природу побеждают, только повинуюсь её законам». Но законы природы, отчужденные от света божественного разума, есть беззаконие злой Сикораксы, порождающей Калибана. Еще в 1580-е годы службы в юридической корпорации Грейс-Инн Бэкон разрабатывал план универсальной реформы науки и написал не дошедшее до потомков эссе под характерным названием «Величайшее порождение Времени». Все заглавные герои Шекспира отражают трагедию Времени, о чем не раз писали отечественные шекспироведы. Бэкон не хочет замечать этой трагедии и создает проект «Новой Атлантиды» с новым Отцом Времени. На титульном листе первого издания «Новой Атлантиды» изображена аллегория этого Отца Времени, выносящего из пещеры женскую фигуру. Просперо *выводит* из пещеры Миранду, «Новый Органон» *выносит*: даже в этой символической геометрии разыгрывается смена вертикальности Природы на ее горизонталь.

Важно отметить то, что заглавные трактаты Бэкона снабжены

<sup>1</sup> См.: Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск: ВО «Наука», 1992. С. 647.

<sup>2</sup> Пер. М. Кузьмина: «Не раз вы начинали / Рассказывать, кто я, но прерывали, / Меня вопросам праздным предоставив / И молвив: нет, не пора» (7, 361).

многими таинственными знаками и девизами, которые в большинстве своем имеют масонскую направленность. Так, на титуле «Новой Атлантиды» латинская надпись: «В свое время секретные истины будут открыты». На титуле «Великого восстановления наук» латинское “Nullius in verba” = Ничьими словами. Это — цитата из 1-й книги «Посланий» Горация, которая стоит в следующем контексте: «Не спрашивай, какой наставник мной руководит, — / кто б ни был он, я не обязан клясться ничьими словами» (I, 1, 14). В дискурсе борьбы двух магий — магии Просперо и магии Фауста — есть только два руководителя — Христос и Антихрист и, соответственно, два Камня, положенных во главу угла здания мира: это — «камень, который отвергли строители» (1 Пет. 2, 7) и камень, который выбрали новые «каменщики» для строительства новой Вавилонской башни. Уже Фейербах в своей «Истории философии» отмечает, что Бэкон, несмотря на неоднократное уверение своей верности христианству и учению церкви, выступает «дуалистическим, исполненным противоречий существом»<sup>1</sup>. Более того, целый ряд исследователей указывают на Бэкона как на одного из основателей масонства в его современном виде, цель которого создание собственного идеального мира научной технократии. Этот мир равен утопии Бэкона в «Новой Атлантиде», представляющей собой загадочную страну Бенсалем, которой руководит «Соломонов дом», или «Общество для познания истинной природы всех вещей». Новое масонство, начавшееся с дуалистического разделения «книги Откровения» и «книги Природы», достигло предельности своего развития в логике того, кто является тайным «новым Органом» мира, в 1776 году, когда в Мюнхене было создано «Тайное общество иллюминатов» во главе с Адамом Вайсхауптом. В 1782 году в Вильгельмсбаде состоялся конгресс слияния Ордена иллюминатов с уже существовавшими масонскими ложами, отказавшимися от основ христианского учения. Само название Ордена есть указание на источник «новой иллюминации» мира — Люцифер = несущий свет. В 1790-е годы из Ордена вышел один из его членов — профессор Робинсон из Эдинбурга, который в 1797 году издал книгу «Доказательство заговора против всех религий и правительств Европы со стороны тайных кругов масонов, иллюминатов и других обществ». Имеет ли Бэкон прямую связь с отмеченной эволюцией масонов, доказать невозможно, хотя некоторые из иллюминатов высоко ценили его. Так, американский ученый-масон Бенджамин Раш (1745 — 1813) писал: «Мы испытываем граничащее с

---

<sup>1</sup> Фейербах Л. История философии (в 2 т.) М., 1967. Т. 1. С. 127.

обожанием благоговении перед поразительным умом лорда Веруламского»<sup>1</sup>.

Если допустить то, что Бэкон в контексте своего проекта по созданию «нового Органона» и в самом деле является одним из создателей нового масонства, то тогда становится хоть в какой-то степени понятной кажущаяся совершенно бессмысленной сцена в «Виндзорских насмешницах» Шекспира, в которой настойчивый пастор Эванс просит Уильяма ответить на вопрос о камне:

*Эванс:* Что такое lapis, Уильям?

*Уильям:* Камень

*Эванс:* А камень — что такое?»

*Уильям:* Ну, булыжник.

*Эванс:* Нет, камень — это lapis. Запомни, раз навсегда.

*Уильям:* Lapis (4, 434).

Зачем Эвансу понадобилось уточнять, что такое камень? Возможный ответ: он хочет добиться комического эффекта, показывая, как путается Уильям при переходе от английского к латыни, несмотря на хорошее знание пути от латыни к английскому. Но дальнейший диалог ставит эту иллюкутивную цель Эванса под сомнение, поскольку он неожиданно задает вопрос о «членах», что никак не связано напрямую с lapis = камень.

*Эванс:* Хорошо, Уильям. А ну-ка, скажи, от какой части речи **происходят члены**?

*Уильям:* От местоимений и склоняются так: именительный единственного числа: hic, haec, hoc.

*Эванс:* Правильно. Singulariter nominativo: hic, haec, hoc. И, пожалуйста, запомни — родительный, genetivo — hujus... Ну, а как будет винительный падеж — accusativo?

*Уильям:* Accusativo — hinc.

*Эванс:* Запомни же, дитя мое, accusativo — hunc, hanc, hoc (4, 435).

И вот тут в урок вмешивается миссис Куикли, которая, не зная латыни, соединяет пойманные на слух латинские фонемы в следующую фразу: «Hang-hog is latten for Bacon. I warrant you». Она двусмысленна, поскольку Куикли обыгрывает омонимичную фонетику Latin — латынь и latent — скрытый. Латинские шарады напоминают ей хрюканье свиньи и одновременно ассоциируются с английскими лексемами hang — висеть и hog — свинья. То есть, эту фразу можно перевести так: «Вывешенная свинья есть скрытое (указание) на бэкон». Но одновременно на Бэкона! «Я уверяю вас!». Дейктическая игра усиливается как указанием на «родительность», так и на «винительность» Бэкона как той «части речи»,

<sup>1</sup> Цит. по: *Анатомия мудрости*. С. 137.



от которой «происходят члены». Но члены чего? Ответ возможен только при условии перевода предшествующего «членам» *lapis* как анаграммы латинского *lapsi*. Этим словом в христианском мире именовали тех, кто не сохранил верность Христу, будучи первоначально христианами. *Lapsi*, то есть отщепенцы, вошло в оборот со времен императора Деция (249 — 251 гг.), который, став правителем Рима, организовал во всей империи первое систематическое преследование христиан.

Если в приведенном пассаже мы, в самом деле, сталкиваемся с анаграммой и скрытым указанием на Бэкона как главы нового круга масонов, то становится понятным, почему столь затруднен перевод этого пассажа на русский язык. В переводе С. Маршака и М. Морозова игра с «беконом — Бэконом» совсем опущена: «Хунк, хок!... Не понимаю, что это за язык такой — не то лай, не то хрюканье» (4, 435).

Охота на Бэкона распознается и в других произведениях Шекспира, например, в «Генрихе IV», где есть сцена, в которой имя слуги из трактира «Кабанья голова», прислуживающего принцу Генриху и его спутникам, — Френсис. Это имя доминирует в хронотопе «Кабаньей головы»: участники сцены, разыгрывая прислугу, произносят его 33 раза. В конце концов Френсис подает Фальстафу вино, в которое примешана известь. Согласно комментарию, в средневековых трактирах известью хозяева пытались смягчить кислый вкус плохого вина. Но в многофункциональной фееричности поэтики Шекспира допустима и известная аллюзия на новое вино Христа на брачном пиру в Кане Галилейской и вино нового «тайного знания» масонов. Если допустить, что Шекспир уже открыл «вораключника» в Бэконе в период работы над «Генрихом IV», то представление его в образе трактирного слуги может быть объяснено тем, что в 1597 — 1598 гг. Бэкон еще только приближался к новой знати королевства, нередко разрываясь, подобно Френсису в «Кабаньей голове», между стремлением услужить высокопоставленным покровителям. Это — прежде всего лорд-казначей Беркли, его дядя из новой знати Сесилей, и соперник Беркли королевский фаворит граф Эссекс. Эссекс, искренно привязанный к Бэкону, был предан им, когда Бэкон, будучи экстраординарным королевским адвокатом, поддержал обвинение против Эссекса в заговоре против королевы и потребовал смертной казни. Карьерный рост Бэкона начался после смерти Елизаветы: в 1612 году он становится генеральным прокурором Англии, в 1616 лордом-хранителем печати. В 1616 году казнен Рейли, который, согласно ряду источников, был духовником Бэкона. В 1618 году Бэкон возвышен до лорда-канцлера. В 1620 году выходит его «Новый Органон» с посвящением Якову I, а в 1621 году Комитет нижней палаты

парламента начал слушание по обвинению Бэкона во взяточничестве. В эти дни Бэкон писал Якову: «Что же касается подкупов и даров, в которых меня обвиняют, то, когда откроется книга моего сердца, я надеюсь, там не найдут мутного фонтана испорченного сердца, растленного обычаем брать вознаграждения, чтобы обмануть правосудие; тем не менее я могу быть нравственно неустойчивым и разделять злоупотребления времени»<sup>1</sup>. Вряд ли когда-либо удастся до конца разобраться в «книге сердца» Бэкона, но тот факт, что он прямо или косвенно причастен к казни Эссекса и Рейли, которые, судя по всему, искренно доверяли ему, вызывает невольное подозрение в «Каиновой печати» этого сердца. Перед судом пэров Бэкон признался в продажности и получил суровый приговор, включавший и заключение в Тауэр, но король смягчил его... Даже эта известная фактология Бэкона показывает, что его «Новый Органон» находится в весьма противоречивом взаимоотношении с нравственным законом. Однако именно этот Органон становится началом новой науки.

#### **8. Просперо = Марло?**

В «Трагической истории о жизни и смерти доктора Фауста» Кристофера Марло находим следующий диалог:

*Фауст:*

Так вызвали тебя мои заклятья?

*Мефистофель:*

Причина — в них, верней, случайный повод.

Коль слышим мы, что кто-то имя Бога

Использует во зло и отрекаясь

От Господа Христа и от Писанья,

Бросаемся, дабы схватить ту душу [...]

*Фауст:*

<...> Неси же весть немедля Люциферу [...]

*Мефистофель:*

Да, Фауст. (Уходит).

*Фауст:*

Будь столько душ во мне, как звезд на небе,

Я отдал бы их все за слуг подобных!

Я вместе с ним владыкой мира стану [...]

А ныне я, желанного добившись,

Над **новой наукой** (выделено нами — В.Г.) поразмыслю<sup>2</sup>.

Новая наука основана на секуляризованном умо- и природоцентризме. Именно эта секуляризация составляет основу

<sup>1</sup> Цит. по: Бэкон Ф. Сочинения (в 2 т.). М., 1977. Т. 1. С. 13.

<sup>2</sup> Марло К. Трагическая история доктора Фауста // Легенда о докторе Фаусте. Под ред. В. М. Жирмунского. М., 1978. С. 199—201. В дальнейшем текст Марло цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

фундаментальной трансформации всей европейской культуры от богоцентрического принципа реальности в новонаукоцентрический: именно эта трансформация, охватившая все сферы общественной жизни, является основным содержанием «переходной эпохи» XVI — XVII веков, в которой жил и творил Шекспир. Один из известных постулатов этой новой науки, сформулированный Бэконом, гласит: «Истина — дочь Времени, а не Авторитета». С точки зрения христианского герметизма, у этой дочери, однако, есть свой отец и весьма авторитетный — Люцифер: он тоже несет свет, однако в противовес Отцу Небесному это — свет автономного разума, который подобен змею, подтачивающему корни мирового древа.

По утверждению М. П. Холла, у Бэкона было два духовника — казненный во времена его карьерного пика Рейли и известный поэт-драматург Бен Джонсон. Именно Б. Джонсон всегда поддерживал «новый авторитет» Бэкона, о котором он, например, писал следующее: «Если бы я помыслил, что бог излил на кого-нибудь из нынешних людей луч познания, то это относилось к нему. Он прочитал много книг, но знания его происходят не от книг, но из самих основ и понятий внутри него самого»<sup>1</sup>. Это — важное признание, точно отражающее истину индуктивного метода Бэкона: эта индукция все равно имеет исходное дедуктивное основание, источник которого — Люцифер. Сам Бен Джонсон, охарактеризованный исследователями как «мастер маски» и бытовой комедии, предстает на фоне немногочисленных сведений о нем как загадочная личность, выступавшая против шотландского католицизма и англиканского пуританизма. Авторы некоторых работ о Джонсоне, ссылаясь на туманные сведения о его жизни, упоминают, что после окончания Вестминстерской школы, где он учился под руководством историка Уильяма Кэмдена, Джонсон стал каменщиком! Судя по тону, они, имея весьма туманное представление о духовной атмосфере Елизаветинской эпохи, никак не связывают каменщика Джонсона с его возможной принадлежностью к «новым каменщикам», подчеркивая при этом, что он был один из самых образованных людей своего времени. Симптоматично в суждении Джонсона о Бэконе указание на то, что «знания его происходят не от книг, но из самих основ и понятий внутри него самого». В этой связи примечательно то, как в «Буре» Калибан, строя заговор против Просперо, наставляет Стефано и Тринкуло:

*Калибан:*

Как говорил я, он ложится спать

После полудня. Можешь умертвить,

---

<sup>1</sup> Цит. по: Холл М. П. Указ. соч. С. 646.

Забрав сначала книги. Хоть дубиной  
По голове ударь, живот вспори  
Иль глотку перережь. Но не забудь:  
Сначала книги заberi [...] Сожги же книги!  
(7, 408 — 409).

Важно учитывать, что в дискурсе борьбы двух магий Калибан опасается тех книг Просперо, которые помогают изгнанному герцогу Милана, незаконно отрешенному от власти, добиться справедливости и инициировать новую «шахматную игру» (7, 433) между Фердинандом и Мирандой в надежде на «прекрасный новый мир», однако в постоянной христоцентрической интонации необходимого покаяния и метанойи. При этом Просперо будто понимает, как опасна магия, на которую он, однако, в последний раз решается для того, «чтобы сошло с умов их колдовство» (7, 429). Но он твердо намерен отпустить Ариэля и отказаться от магических книг и жезла:

*Просперо:*  
Тогда я жезл сломаю,  
Его в земле на сажень погребу  
И в море глубже, чем спускают лот,  
Заброшу книги (7, 429).

Просперо будто отдает себя и мир после бури, учиненной его колдовством, во власть Провидения, знаменуя вход Времени в эпоху барокко с ее основным напряжением между экзистенциальным отчаянием и молитвой о спасении без магии. Его эпилог в «Буре» — это прощание с ренессансной надеждой на универсальную ученость герметизма и призыв к окончательному смирению:

*Просперо:*  
Колдовства пропал и след.  
Мне отчаянье грозит,  
Лишь молитва пособит.  
В ней же, как ни туго нам,  
Очищение грехам (7, 439).

Опасность магии заключается в ее легкой инструментализации в «тайне беззакония»<sup>1</sup>, когда даже король Неаполя не различает между законным и незаконным герцогом Милана. При всей сложности разобраться в фейерверке шекспировской игры с именами, скрытыми намеками, риторическими эмблемами и новыми символами уместно указать на Бернардино Телезио, который во второй половине XVI века основал в Неаполе первую Академию, имевшую цель опытного познания природы на основе герметического идеала великого подобия вещей,

<sup>1</sup> См.: «Ибо тайна беззакония уже действию, только не совершится до тех пор, пока не будет взят от среды удерживающий теперь» (2 Фесс. 2, 7—8).

изложенного в «Изумрудной скрижали». В программе Академии — герметический синтез натурфилософии, астрологии, магии, поэзии.

В существующей до сих пор традиции христианского герметизма<sup>1</sup> все время указывается на необходимость различения между магией Розы и Креста и магией каменщиков-строителей новой Вавилонской башни. Фауст — первый архетип в истории мировой литературы, который тематизирует наступление эпохи новой исторической субъектности и новой науки, ставшей основой цивилизационной техномагии. Бэкон — один из первых философов, создавших «Новый Органон» этой техномагии. Примечательным образом имя Бэкон упомянуто в первой поэтической версии истории о Фаусте: это — трагедия Кристофера Марло:

*Фауст:*

Явите ж мне, магические действия,  
Чтоб где-нибудь, в глухой далекой роще,  
Я мог начать учиться волхованью  
И радости могущества познать.

*Вальдес:*

Так поспешим в заброшенную рощу!

Возьми с собой ты **Бэкона Альбана** (выделено нами. —

В. Г.),

Евангелье и с ним Псалтырь еврейский.

А что еще для волхованья нужно,

Поведаем тебе в беседке позже (с. 196).

В этом пассаже многое зависит от того, стояла ли в оригинале текста Марло запятая между Бэкон и Альбан, поскольку запятая означает возможность двух имен, которые в комментарии Н. Амосовой связываются со средневековым францисканцем Роджером Бэконом (1214 — 1292) и либо Альбертом Великим (около 1193 — 1280), либо алхимиком-астрологом Пьетро д'Абано (около 1250 — 1316), заподозренного в ереси и умершего в тюрьме, где находился под судом инквизиции. Версия в пользу Роджера Бэкона подтверждается, кажется, тем, что примерно одновременно с трагедией Марло написана комедия Роберта Грина «История брата Бэкона и брата Бунгея» (1592). То есть, вполне допустимо, что и допускают многие исследователи, что Марло и Грин единокорны в разоблачении Роджера Бэкона как колдуна-чернокнижника. Однако это единокорие сомнительно, исходя хотя бы из знаменитого предсмертного памфлета Грина против Шекспира, в котором Грин называет «потрясателя сцены» с аллюзией на «потрясателя копья» «выскачкой-вороной», «который считает, что он способен писать таким же возвышенным белым стихом, как лучшие

<sup>1</sup> См., напр., трактат анонимного русского автора: Старшие Арканы Таро. Энциклопедия герметической философии. Медитации автора, пожелавшего остаться неизвестным. СПб., 1997.

из вас...»<sup>2</sup>. Объяснение памфлета против Шекспира только чувством ревности и зависти со стороны «университетских умов», к которым принадлежал Грин, представляется несколько сомнительным. Речь идет о чем-то более значимым, чем театральное соперничество, и об этом свидетельствует название памфлета «На грош ума, купленного за миллион раскаяния». Само название ставит проблему двух умов и, соответственно, двух магий: это, с одной стороны, новый «университетский ум» с его скепсисом к Авторитету и раскаянию, а, с другой, ум христианского герметизма, проповедующий раскаяние и покаяние. Мотив покаяния и раскаяния в творчестве Шекспира знаменует Просперо. Но этот же мотив — один из главных в трагедии Марло о Фаусте: более того, сам текст трагедии предстает как нарратив покаяния и назидания о необходимости раскаяния в поле противостояния двух магий с их посланниками — Ангелом добра и Ангелом зла:

*Ангел добра:*

Покайся, Фауст! Бог тебя простит!

<...>

*Ангел зла:*

Но каяться во век не станет Фауст! (с. 213)

Чрезвычайно значим и финал трагедии в исполнении Хора:

Пускай вас всех заставит убедиться,

Как смелый ум бывает побежден,

Когда небес преступит он закон (с. 244)

Даже это небольшое сравнение общего мотива раскаяния говорит в пользу известной «мерловианской версии» об авторстве Шекспира, поскольку даже Грин не называет «потрясателя сцены» по имени, противопоставляя, однако, нарративу раскаяния в трагедии Марло свое убеждение о «гроше ума», скрывающемся за этим поэтическим покаянием.

В этой связи вполне допустима гипотеза о том, что Марло-Шекспир уже в трагедии о Фаусте начинает свою «охоту на Бэкона», упоминая его в словах Вальдеса, советующего Фаусту взять для уроков волхования Бэкона Альбана, то есть Френсиса Бэкона, виконта Альбанского. Марло вполне мог знать как Бэкона лично, поскольку оба были связаны, согласно сведениям некоторых исследователей, с кругом У. Рейли, так и несохранившееся эссе Бэкона «Величайшее порождение Времени», написанное до официальной даты смерти Марло в 1592 году. Но если смерть, как полагают «марловианцы», была инсценирована, то Марло вплоть до первого из известных издания «Трагической истории доктора Фауста» 1604 года мог познакомиться и с другими работами Бэкона,

<sup>2</sup> Цит. по: *Шайтанов И. О.* Указ соч. С. 183.

ставшими основой «Нового Органона». Помимо известных аргументов в пользу «марловианской версии» о более чем 90-процентном совпадении между Шекспиром и Марло по лексике и метрике стихосложения на основе стилеметрического анализа следует выделить и анаграмму как одно из важнейших средств как магической, так и поэтической практики Марло-Шекспира. В трагедии Марло Фауст, выходя для волхованья, произносит:

*Фауст:*

Произнеси свои заклятья, Фауст,  
И посмотри, тебе покорны ль бесы,  
За то, что ты им поклоняться начал.  
Здесь Иеговы в кругу волшебном имя  
Начертано обратной анаграммой (с. 198).

В приведенном выше анализе «Виндзорских насмешниц» Шекспира выдвигается гипотеза использования сокрытой обратной анаграммы в латинском lapis = камень. Нельзя не заметить идейный изоморфизм между обратной анаграммой Иеговы, используемой для черной магии Фауста, и обратной анаграммой камня, используемой масонами во главе с Бэконом. Обратная анаграмма указывает на онтологическую кражу, на подмену магической векторности, вплоть до возможности кражи авторства как мира, так и произведений. Если масоны крадут у мира Автора-Бога, подменяя его Люцифером, то они вполне способны украсть и подменить истинное имя Шекспировского гения. Именно этим объясняется абсолютно неприемлемая версия о Бэконе-Шекспире по причине обратной пропорциональности их методов и Органонов. В этой связи вполне допустимо, что в стихотворном посвящении, написанном Беном Джонсоном для Первого Фолио Шекспира 1623 года, уже начата скрытая подмена, поскольку упоминание имени Марло как предшественника Шекспира<sup>1</sup> служит серьезным доводом против «марловианской версии». Главным средством подмены всегда является тайное смешение, которое, похоже, и случилось в играх о гении Шекспира.

Концептуальный анализ смысловой стороны шекспировских текстов показывает, однако, что «шекспировский вопрос» сводится в конечном итоге к вопросу о Корабле Мира, который Просперо пытается направить на правильный курс, понимая, однако, что это его последняя магическая попытка, связанная, в том числе, с тайной поэтического делания. Эта магия удалась лишь отчасти, а именно — на том острове, где до сих пор остается пещера Просперо, куда зовет тайна Шекспира. Однако история показала, что Просперо не справился с Кораблем и с Калибаном, будто подтверждая

<sup>1</sup> См.: «Памяти моего любимого автора мастера У. Шекспира и о том, что он оставил нам» Бена Джонсона. В тексте Джонсона упомянуто кроме всего прочего: «Я сравнил бы тебя с самыми великими и показал бы, насколько ты затмил нашего Лили, смелого Кида и мощный стих Марло».

утверждение апостола Павла в Послании к Римлянам, что в природу человека внедрилось «тело смерти» и что только Христос может вылечить это тело, а не магия герметического гнозиса, которая при всем своем христоцентризме всегда балансирует на той грани, где всегда хитрее «вор-ключник». Поразительным образом это понимает и Фауст в трагедии Марло: Фауст ведет себя так, будто подтверждает слова апостола Павла, назидаящего, что, «если же делаю то, чего не хочу, то соглашаюсь с законом, что он добр, а потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Ибо знаю, что не живет во мне, то есть в плоти моей, доброе; потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, чего не хочу, уже не я делаю то, но живущий во мне грех» (Рим. 7, 13 — 20).

*Фауст:*

И вот теперь ты проклят безвозвратно  
И не спасись от этого ничем <...>  
Зачем дрожишь? В ушах звенят слова:  
«Брось магию и к Богу возвратись».  
Да, к Господу вернется снова Фауст!  
Вернется ли? Но Он тебя не любит!  
Твой бог теперь — одни твои желанья,  
И в них любовь сокрыта Вельзевула!  
Воздвигну я ему алтарь и храм  
И совершу там жертвы детской кровью!

*Ангел добра:*

О, Фауст мой, отвергни чернокнижье!

*Фауст:*

Раскаянье, молитвы... Что в них пользы?

*Ангел добра:*

Они тебя вернут обратно к небу! (с. 205)

В сегодняшнем «фаустовском принципе» реальности Шекспир, независимо от его тайного авторства, распознается все же, как тот, кто в горниле своего противоречивого гения, ближе всего к трагическому вопрошанию Фауста у Марло:

*Фауст:*

Спаситель мой, Христос, молю, спаси  
Ты Фауста измученную душу! (с. 216)



**Б. Грасиан, М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков**

Свою развернутую статью «Бальтасар Грасиан и его произведения», сопровождавшую издание двух сочинений этого классика испанской литературы XVII века в академической серии «Литературные памятники», Л. Е. Пинский открыл следующей примечательной констатацией: «Первым знаменитым испанским писателем, с которым познакомился русский читатель, был Бальтасар Грасиан. В 1742 году — задолго до первых русских публикаций Сервантеса — в Петербурге появился перевод его “Карманного оракула”, выполненный неутомимым С. С. Волчковым, секретарем Академии наук, по наиболее известному в Европе французскому переводу Амело Делауссе (1684). Афоризмы “Оракула”, видимо, имели успех, так как в 1760 году вышло второе издание. И хотя прямых упоминаний в русской литературе почти нет, они, надо думать, вошли в круг чтения любителей “мыслей мудрых людей” (Л. Н. Толстой). Но после 1792 г., когда в Москве был опубликован также перевод “Героя”, произведения Грасиана на русском языке не появлялись вплоть до наших дней, и современному читателю его имя ничего не говорит, известное только специалистам».<sup>1</sup> Действительно, ко времени написания указанной работы виднейшего знатока западноевропейской литературы наша отечественная наука располагала весьма скромным по объему материалом о «русском Грасиане». В числе буквально единичных, но весьма продуктивных наблюдений такого плана — указание академика М. П. Алексеева, одного из авторов коллективной монографии «Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI — XIX» (Л., 1964), на роман М. Н. Загоскина «Искуситель», где бегло упоминался грасиановский «Придворный человек», названный темной и непонятной книгой. Примерно тогда же появились первые острополюемичные статьи о русском барокко А. А. Морозова. В них была постулирована связь концепции остроумия в «Риторике» М. В. Ломоносова не с «Scharfsinnigkeit» И. К. Готшеда, как принято считать, а с учением об *acumen*'е в испанском и итальянском концептизме, манифестированным в эстетических трактатах его виднейших теоретиков Бальтасара Грасиана («Искусство изощренного ума», 1642; «Остроумие и искусство изощренного ума», 1648) и Эмануэле Тезауро («Подзорная труба

<sup>1</sup> Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. М.: Наука, 1981. С. 499.

Аристотеля», 1665).

Заметим попутно, что вторая редакция грасиановского трактата об остроумии и изощренном уме признана специалистами абсолютно уникальным произведением, автор которого претендовал «на создание принципиально нового “искусства”, призванного упорядочить и кодифицировать эксплуатацию особой формы мыслительного процесса, отличной как от логики, так и от риторики/поэзии»<sup>1</sup>. Эта «особая форма» обуславливалась у Грасиана «остроумием»: «Заинтересовавшее Грасиана и до тех пор не описанное свойство ума и связанная с ним форма мыслительной деятельности — остроумие (*agudeza*) — по его мнению, заключается в способности и стремлении увидеть связь между различными предметами (идеями, понятиями и т. д.); когда уму удастся разглядеть такую связь и выразить ее в образе ли, в слове или в действии, возникает концепт: «это концептуальное произведение состоит в превосходном согласовании, в гармоническом соотношении между двумя или тремя познаваемыми полюсами, выраженном посредством акта постижения...»<sup>2</sup>. Симптоматично, что, говоря о ломоносовском понимании «остроумия», Морозов отталкивался от осмысления данного стилистического принципа барокко именно у Грасиана: «“Остроумие” в понимании Ломоносова — это прежде всего стремительный полет воображения, взволнованность ума, пытающегося обнять и постичь многообразие явлений, способность к сочетанию “далековатых” идей, чувственных представлений и отвлеченных понятий, дальное действие творческой фантазии, то, что он сам называл “быстрым разумом”»<sup>3</sup>. Тем самым излюбленный Ломоносовым прием образотворчества как «сопряжения далековатых идей» Морозов напрямую соотносил с грасиановским пониманием сути остроумия, которая состоит в «изыщном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума»<sup>4</sup>.

Оправданность подобных непроизвольно напрашивающихся аналогий, казалось бы, дополнительно верифицировалась последующей эдиционной историей русскоязычных переводов второй редакции знаменитого трактата Грасиана. Если А. А. Морозову были доступны лишь его фрагменты, приведенные во втором томе «Истории эстетики. Памятники эстетической мысли» (М., 1964), то дальнейшие сопоставления подобного рода могла значительно облегчить изданная в 1977 году книга «Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение», где впервые

<sup>1</sup> Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Intrada, 2010. С. 231.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Морозов А. А. Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. № 2. С. 75.

<sup>4</sup> Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. С. 512.

была опубликована первая часть книги Грасиана об остроумии. Напомним, что в пятидесяти ее главах автор рассмотрел наиболее репрезентативные виды и приемы так называемого «простого» остроумия. Основанное на аналогии или простом сопоставлении, оно проявляется в неожиданно найденных связях, внезапных, нередко парадоксальных поворотах мыслей, причем «все это зиждется на эффектной находчивости, на живой изобретательности изощренного ума в сближении и прямом сопоставлении далекого»<sup>1</sup>.

Казалось бы, введение в научный оборот одного из главных «манифестов» европейского концептизма давало мощный стимул к пересмотру тогдашних представлений об одномерности творческого метода Ломоносова, чью правоверную классицистичность задолго до А. А. Морозова подверг сомнению еще Г. А. Гуковский в первой статье своей книги 1927 года о русской поэзии XVIII века. Однако споры о барочности ломоносовской поэзии окончательно утихли лишь на исходе 80-х годов прошлого века. Благодаря авторам коллективной монографии «Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в.» (М., 1989) отечественная наука прочно усвоила мысль о полистилистической природе русской литературы этого периода, в проекции же на одическую поэзию Ломоносова безоговорочно аксиоматический статус обрела констатация наличествующей в ней мощной барочной составляющей. В настоящее время образная поэзия Ломоносова, изобилующая метафорами и гиперболами, наряду с энигматической поэзией Симеона Полоцкого, рассматривается новейшими исследователями как вершина развития поэтики барокко, основополагающую роль в которой играл асимен: «Соответствие концепции и практики, обеспечивающее поэтологическое обоснование и применение поэтических приемов усиления и комбинаторики, характерных для асимен<sup>2</sup>, можно продемонстрировать прежде всего на творчестве Ломоносова»<sup>2</sup>.

Новое представление о динамике историко-литературного процесса в России XVIII века закономерно привело к тому, что специалисты стали уделять все большее внимание филологическому наследию Ломоносова и особенно его заслугам в создании «Краткого руководства к красноречию» 1748 года. Это вполне закономерно, так как именно в данном «крупнейшем восточнославянском риторическом трактате, вполне сопоставимым с

---

<sup>1</sup> Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. С. 513.

<sup>2</sup> Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб.: Академический проект, 2001. С. 128.

теоретическими декларациями классической риторики»<sup>3</sup>, была впервые сформулирована по-русски барочная концепция остроумия и введены в оборот такие соответствующие ей поэтологические понятия, как «витиеватые речи», «вымысел», «острые мысли». Заметно активизировавшаяся в последние годы работа в данном направлении заставила ученых признать недостаточную исследованность рецепции классической риторической традиции в России — традиции, которая определяла практически все стороны словесной деятельности европейских интеллектуалов на протяжении почти двух с половиной тысяч лет.

Хотя в последние десятилетия немало сделано для реконструкции линейного и емкого парадигматического контекста концептизма, в смысловом пространстве которого вызрела лингвостилистическая теория и поэтическая практика Ломоносова, продолжает остро осознаваться необходимость дальнейших источниковедческих разысканий в данном направлении. Учитывая широчайший литературный кругозор и колоссальную начитанность Ломоносова, выросшего на традициях не только античной и новолатинской образованности, но и древнерусской письменности, не вызывает удивления потенциальная множественность усвоенных и критически осмысленных им источников. К тому же, значительное количество из них (как, например, учебники по риторике учителей Ломоносова в Московской академии Федора Кветницкого и Порфирия Крайского) имели, скорее всего, явно вторичный характер. Что касается места Бальтасара Грасиана в том контексте концептизма, к которому принадлежит ломоносовская концепция остроумия и манифестирующий ее понятийный аппарат, то на сегодняшний день наука не располагает вескими, документированными доказательствами прямого знакомства создателя «Краткого руководства к красноречию» с эстетическим трактатом виднейшего испанского теоретика. Нельзя не согласиться в этой связи с доводами Л. И. Сазоновой в преамбуле, предпосланной новейшему комментарию к риторике Ломоносова во втором издании полного собрания его сочинений: «Какими источниками пользовался Ломоносов, создавая свою Риторику, — сложный и до сих пор еще не решенный со всей определенностью вопрос <...> Известно, что Ломоносов внимательно изучал трактаты по риторике Лонгина “De Sublimitate” (в пер. Н. Буало), Н. Коссена, Ф.-А. Помея и И. К. Готтшеда <...> Трудность определения источников Риторики Ломоносова объясняется самой природой жанра, предполагающего наследование

---

<sup>3</sup> Риторика М. В. Ломоносова: проект словаря / науч. ред. П. Е. Бухаркин, С. С. Волков, Е. В. Матвеев. СПб.: Геликон Плюс, 2013. С. 7.

традиции: сходные формулировки правил, одинаковые иллюстрации могут повторяться в десятках различных руководств по риторике»<sup>1</sup>. Закономерно, что составители проекта словаря-справочника «Риторика М. В. Ломоносова» в разделе «Контекст» в группу «Европейская доломоносовская риторическая традиция» включили только те четыре наиболее достоверных претекста, на авторов которых указала Л. И. Сазонова: «2.1. Н. Косен “О духовном и светском красноречии” (1619). 2.2. Ф.-А. Помей “Кандидат риторики” (1659). 2.3. И. К. Готтшед “Ораторское искусство в подробном изложении” (1736). 2.4. Н. Буало. Перевод трактата Псевдолонгина “О возвышенном” (1674)»<sup>2</sup>.

Отсутствие достаточных оснований рассматривать трактат-антологию Б. Грасиана в линейном контексте «Краткого руководства» Ломоносова не только многократно усиливает потенциальную значимость европейских, восточно- и западнославянских, а также собственно русских источников его опосредованной рецепции и адаптированного «прочтения» русским ритором XVIII века, но отнюдь не исключает возможности знакомства Ломоносова с другими сочинениями Б. Грасиана. Вероятность такого предположения особенно велика в силу того, что произведения знаменитого испанского писателя-концептиста XVII века считались настольной книгой у интеллектуальной элиты века Просвещения, а потому вполне могли попасть и в сферу читательских интересов Ломоносова. Не вызывает сомнения его знакомство с уже упоминавшимся выше сборником оригинальных афоризмов Грасиана «Карманный оракул, или Наука благоразумия», переведенным С. С. Волчковым с французского под названием «Придворной человек». составе этой антологии дидактики под номером 276 помещена любопытная «регула»: «Обновляй свой нрав с помощью природы и искусства»<sup>3</sup>. Ее развернутая аргументация могла подсказать Ломоносову ту полемически заостренную анималистическую характеристику Анакреонта, которую автор «Разговора с Анакреоном» вложил в уста Катона, обозвавшего древнего песнопевца «седой обезьяной». Вот соответствующий фрагмент из Грасиана, смело уподобившего семидесятилетних старцев обезьянам: «Говорят, через каждые семь лет меняется характер, пусть же перемена сказывается в улучшении и изощрении вкуса. В первые семь лет входит в нас разум, пусть же и в дальнейшем, с каждым люстром, входит новое совершенство. Примечай эти перемены натуральные, дабы им содействовать, ожидая лучшего и от дальнейших. А ведь многие поведение свое меняют лишь при

<sup>1</sup> Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т.7. М.; СПб.: Наука, 2011. С. 672—673.

<sup>2</sup> Риторика М. В. Ломоносова: проект словаря. С. 27.

<sup>3</sup> Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. С. 60.

перемене положения или должности, а в характере это заметным становится уже когда в глаза бросается. В двадцать лет он — павлин, в тридцать — лев, в сорок — верблюд, в пятьдесят — змея, в шестьдесят — собака, в семьдесят — обезьяна, в восемьдесят — ничто»<sup>1</sup>.

«Грасиановский след» можно обнаружить и в тексте последнего анакреонтического стихотворения Ломоносова, созданного на излете лета 1761 года, в канун собственного пятидесятилетнего юбилея. Имеем в виду его вольное переложение известной анакреонтейи «Εἰς τέττιγα» («К цикаде») — «Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...». Исследователи уже давно констатировали автобиографическую природу этого стихотворения, открыто манифестированную его пространством заглавием — «Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф, когда я в 1761 году ехал просить о подписании привилегии для Академии, быв много раз прежде за тем же». Заметим попутно, что оно выявляет не только внешний, но — главное — внутренний автобиографизм этого ломоносовского парафраза анакреонтейи о беззаботном кузнечике. Неожиданное в микроконтексте его поэзии появление пронзительных, обостренно личностных интонаций (правда, упрятанных глубоко в подтекст) принято мотивировать душевной усталостью поэта-академика, бессильного перед необоримыми, крайне неблагоприятными для него служебными обстоятельствами и потому вынашивающего идиллическую мечту о покое и независимости. Однако ритмическая энергия восходящего шестистопного ямба позволяет расслышать в ломоносовских строках не только элегическую минорность несоответствия мечты и реальности, но и оптимистическую устремленность к полнокровной творческой жизни, наполненной созидательным трудом, кипучей деятельностью в условиях абсолютной свободы, когда, подобно блаженному кузнечику, ощущаешь себя поистине «царем»:

Но в самой истине ты перед нами царь<sup>2</sup>.

Подобные горделивые интонации могли быть подсказаны Ломоносову не только древнегреческим первоисточником, но и Б. Грасианом. Речь идет в данном случае о принадлежащем его перу монументальном философском романе «Критикон», оказавшем в свое время мощнейшее влияние на новоевропейскую романистику. Студеозиус Ломоносов имел возможность познакомиться с ним во время учебы в Германии, где это сочинение Грасиана было переведено на немецкий язык еще в 1708 году. В рамках нашей темы особый интерес представляет третья

<sup>1</sup> Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. С. 60.

<sup>2</sup> Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. 8. М.; Л.: Наука, 1959. С. 736.

часть «Критикона» — «Зима Старости», поделенная в свою очередь на 12 «кризисов». Один из них — Кризис Х. Колесо времени — содержит общие рассуждения о возрастах человека и сопутствующих им планетах: «Некоторые древние философы в заблуждении языческом полагали, будто семь подвижных планет распределили меж собою семь возрастов человека, дабы сопутствовать ему от первого проблеска жизни до порога смерти. Каждому возрасту, дескать, назначена планета по порядку и положению, и смертному надлежит знать, какая планета над ним нынче властвует и в каком отрезке жизни он пребывает»<sup>1</sup>. Далее Грасиан специально останавливается на характеристике человека, достигшего пятидесятилетнего возраста, когда его отличительным качеством становится гордость: «В пятьдесят приходит к власти Юпитер, внушая гордость: тут человек — хозяин своих поступков, говорит уверенно, действует властно, не терпит, когда другие им управляют, хотелось бы самому приказывать всем, он принимает решения, исполняет замыслы, умеет владеть собою — этот возраст, столь властный, *увенчан короною, как царь* [курсив наш. — С. С.] над всеми остальными и назван лучшей порой жизни»<sup>2</sup>.

Возможно, эти слова были известны и памяты Ломоносову, имплицитной «мини-реминисценцией» дерзко уподобившему царю не столько своего беззаботного кузнечика, сколько самого себя? В таком случае идейно-смысловое содержание его последнего анакреонтического стихотворения вряд ли следует сводить исключительно лишь к развернутой метафоре человека преклонного возраста, уставшего подчиняться и раболепствовать. Рассмотренная в парадигматическом контексте сатирического романа Грасиана, аллегория о царственном кузнечике в интерпретации Ломоносова обнаружила свои глубинные, подтекстовые смыслы, позволяющие истолковывать ее в качестве своеобразной поэтической декларации, составленной выдающимся ученым мужем, патриотом и гражданином своей родины. Он осмелился провозгласить здесь незыблемое право зрелой творческой личности на самостоятельность и независимость в своей практической деятельности, на признание собственных заслуг, на уважение личного достоинства.

Совершенно очевидно, что анакреонтическая ода Ломоносова о «блаженном» кузнечике как нельзя лучше отвечала его критической стратегии, связанной с просветительской героизацией фигуры ученого. Если же попытаться расширить парадигматический контекст данного

---

<sup>1</sup> Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. С. 452—453.

<sup>2</sup> Там же. С. 453.

стихотворения соотносением с еще одним грасиановским интертекстом, то откроется возможность факультативно интерпретировать ломоносовский парафраз как попытку опосредованной самосакрализации личности, чье «писательское поведение было ориентировано на этос европейского профессионального сообщества ученых, противопоставлявшего себя большому свету»<sup>1</sup>. Речь идет о соположении процитированного выше ломоносовского стиха с развернутым обоснованием регулы 103 «Каждый — монарх на свой лад» в «Карманном оракуле» Грасиана. Вот его полный текст в современном переводе: «Да будут твои поступки, хоть ты и не король, достойны короля в твоём деле — *держись в пределах своей сферы, благоразумно найденной, по-королевски* [здесь и далее курсив наш. — С. С.]; будь велик в деяниях, возвышен в мыслях. Во всем и всегда *походи на короля достоинствами*, пусть не саном, ибо подлинная царственность — в высоте души; не станет завидовать чужому величию тот, кто сам — его образец. И особенно тем, кто приближен к престолу, надлежит заимствовать нечто от подлинного величия. Да будут они причастны не столько к церемониям суетности, сколько к достоинствам царственности, не допуская на себя пустую спесь, но *проникаясь сущностью величия*»<sup>2</sup>.

Нелишне подчеркнуть, что довольно отчетливый параллелизм процитированных выше деклараций о величии за отсутствием у нас достоверных фактов, свидетельствующих о знакомстве русского поэта с сочинениями испанского мыслителя, должен быть отнесен к разряду типологических, хотя не следует исключать полностью и наличие здесь связи через заимствование. В подобных случаях целесообразно руководствоваться методологическими установками, четко сформулированными Л. И. Вольперт в монографии об игровом поведении А. С. Пушкина: «Учет литературных ассоциаций, возникающих в сознании писателя, сложен и не всегда поддается точной документации. Наряду с бесспорно установленными воздействиями, существуют легкие переключки мысли, часто подсознательные и трудно уловимые. Не учитывать их только потому, что мы не располагаем точными документами, означало бы, как нам представляется, сознательно идти на утраты»<sup>3</sup>.

Если «участие» Б. Грасиана в обосновании М. В. Ломоносовым своего права на видное место в «республике ученых» можно признать лишь с известными оговорками, гораздо более очевидной кажется та роль,

<sup>1</sup> Основат К. А. Литературный спор Ломоносова и Сумарокова: дис. ... к.ф.н. М., 2005. С. 14.

<sup>2</sup> Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. С. 24.

<sup>3</sup> Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М.: Языки славянской культуры, 1998. С. 14.



которую мог сыграть русскоязычный «Карманный оракул» в выработке социальной стратегии и писательского поведения А. П. Сумарокова. При этом следует учитывать тот знаменательный факт, что издававшиеся в послепетровской России переводные учебники светского поведения, как правило, формулировали запрет дворянину заниматься исключительно литературой, требовали от него относиться к занятиям такого рода исключительно лишь как к увеселению, не преследующему какую-либо выгоду или корысть. Тем не менее, вопреки традиционным сословным предрассудкам, Сумароков избрал для себя аристократическую модель писательства. По мнению К. А. Осповата, новейшего исследователя легендарного конфликта Ломоносова и Сумарокова, подобный выбор мотивировался ориентацией последнего на полемически заостренные поэтические тексты Вольтера (сатира «Об уменье жить», 1740) и Буало (четвертая песнь «Поэтического искусства»). Оба автора включали изящную словесность в сферу занятий придворного человека, чьим главным свойством стало считаться «умение жить»<sup>1</sup>. Заметим попутно, что социальную эмансипацию писательства косвенным образом поддерживал еще Грасиан, утверждавший, что «знание жить в нынешних веках первое искусство» и потому «умному надобно учиться, как на свете жить»<sup>2</sup>. Светское обхождение, политичность, умение вести светскую беседу воспринимались Сумароковым как неотъемлемые качества литераторов, по рождению принадлежащих к сообществу «благородных людей», а значит, имеющих право рассчитывать на их благосклонное отношение к своим поэтическим занятиям. Существенно, что аристократическая модель писательства, избранная Сумароковым, не укладывалась в предписания «учебников лести», подобных «*Politischer Redner*» (1677) Хр. Вайзе, которые, по выражению Л. В. Пумпянского, были «уродливым сопровождением трактатов Грасиана и “Аргениды” Баркляя»<sup>3</sup>.

Как и в случае с Ломоносовым, точно указать источники знакомства Сумарокова с сочинениями Грасиана вряд ли представляется возможным. Такая рецепция могла быть опосредована французской литературой: влияние испанского автора барочно-концептистской теории остроумия было весьма значительным у «прециозных» еще в середине XVII столетия, а в 1680-е годы стало предметом довольно горячей полемики. Сочинения Грасиана нашли своих многочисленных почитателей и критиков в Германии. Общеизвестен факт, что Христиан Томазиус читал в

<sup>1</sup> Осповат К. А. Литературный спор Ломоносова и Сумарокова. С. 145—160.

<sup>2</sup> Цит. по: Осповат К. А. Литературный спор Ломоносова и Сумарокова. С. 151.

<sup>3</sup> Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Сб. 14: Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. Л.: Наука, 1983. С. 27.

Лейпцигском университете курс лекций по морали, праву и воспитанию, основываясь на предписаниях «Карманного оракула», переведенного на немецкий язык в 1686 году. Творческие и личные контакты Сумарокова, члена Лейпцигского Ученого собрания, с немецкими интеллектуалами, в частности с И. К. Готшедом, также могли стать источником его сведений о сочинениях знаменитого испанского иезуита, способствовавшего появлению нового писательского типа как результата смены «гуманиста» «политиком»<sup>1</sup>.

За неимением хотя бы самых зыбких доказательств знакомства Сумарокова с сочинениями Грасиана достаточным основанием для рассмотрения эстетических воззрений и художественной практики русского литератора в контексте концептизма может служить осуществленная им проблематизация остроумия. Имеем в виду две его публицистические статьи: «О разности между пылким и острым разумом» и «Письме об остроумном слове», — опубликованные в «Трудолюбивой пчеле» и полемически направленные против отдельных положений «Риторики» Ломоносова. По укоренившейся традиции их автор рассматривается как принципиальный противник «“громкости” и “сопряжения далековатых идей”», который «борется против метафоризма оды» Ломоносова<sup>2</sup>. Принято считать, что для рационалиста Сумарокова остроумие означает точное уразумение объективной сути явлений и конкретное обозначение этой сути, не допускающее субъективного искажения истины<sup>3</sup>. Отсюда исследователи обычно и делают вывод о полемической интенции классициста Сумарокова обуздать барочное остроумие поэтического стиля Ломоносова, расцененного им как проявление излишне пылкого разума. Подобные трактовки данного конкретного эпизода поэтологического спора Сумарокова и Ломоносова, на мой взгляд, недостаточно учитывают объем и состав тогдашнего тезауруса. Как убедительно показал лексикографический анализ параллелей между латинским «асипен» и русским «остроумием», проведенный К. А. Богдановым, и без того многослойное семантическое наполнение последней лексемы с середины XVIII века еще более осложнилось воздействием современного западноевропейского словоупотребления. В ее семантику оказались привнесены дополнительные смысловые оттенки иронической насмешки, сатирического критицизма и занимательного

<sup>1</sup> См.: *Borinski K.* Baltasar Grasian und die Hoflitteratur in Deutschland. Halle a. S., 1894.

<sup>2</sup> *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 241—242.

<sup>3</sup> *Гуськов Н. А.* А.П. Сумароков. Личность. Эстетические взгляды. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 12—14.

вымысла<sup>1</sup>. Учитывая данное обстоятельство, представляется более продуктивным педалировать не различие эстетических позиций, а объединяющее Сумарокова и Ломоносова следование барочно-концептистской установке на нахождение и изобретение сходства, аналогий, соответствий в качестве основного приема изображения. Не исключено, что напряженный метафоризм одического стиля Ломоносова Сумароков воспринимал как актуализацию асимпета почти исключительно в его украшающей, декоративной функции (кстати, именно эту функцию считал важнейшей учитель Ломоносова Порфирий Крайский). В собственной же поэтической практике он стремился реализовать тип когнитивного остроумия, остроумия в мыслях. Как нельзя более подходящим для экспериментов такого рода оказался для Сумарокова жанр притчи.

Рассмотрение сумароковской притчи в контексте барочного концептизма станет предметом другого нашего исследования. В рамках же настоящей статьи мы ограничились целью сообщить несколько предварительных наблюдений над многоаспектной проблемой «Русский Грасиан», требующей развернутой, специальной постановки и дальнейшего углубленного исследования.

---

<sup>1</sup> Богданов К. А. О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М.: НЛЮ, 2006. С. 28—37.



# II

## Литературная игра в «Подражаниях и смесях» М. Пруста: *locus communis* и школьная риторика

В последнее время термин «литературный топос», введённый Э. Курциусом, стал чаще появляться в работах отечественных исследователей, но объём этого понятия и область его применения довольно расплывчаты<sup>1</sup>. Поэтому сразу оговорим, что отправной точкой наших построений служит определение топоса как «ментальной схемы», которая может выполнять в произведении различные функции: образа, мотива, аллегии, символа, но при этом сохраняет «определённое словесное оформление, <...> формульный характер»<sup>2</sup>.

Традиционно негативное отношение к риторике во французском модернизме как будто бы не вызывает сомнений. Достаточно вспомнить о значении этого слова в критических отзывах М. Пруста, например, в отношении нелюбимого им Ш. Сент-Бёва (обвинение в отсутствии либо оригинальности, либо искренности). На уровне деклараций риторика отвергалась как нечто искусственное, лишённое индивидуальности, «школярское». Однако несколько столетий риторической практики так основательно повлияли на французский образ мыслей и ещё больше на способы его выражения, что проститься с риторикой на словах было легче, чем её изжить.

Не следует недооценивать и тот факт, что поколение «высокого модернизма» было, по сути, «последним выпуском» классической школы, ориентированной на литературные образцы. Так, в течение всего XIX века предпочтение отдаётся классикам, творчество которых не выходит за пределы XVIII века. Когда в конце столетия происходит пересмотр литературного канона в пользу современных авторов, то остаётся неизменным принцип обучения, широко использующий риторiku и построение текста «по образцу»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Махов А.* Веселовский — Курциус. Историческая поэтика — историческая риторика // Вопросы литературы, 2010. №3. С. 182—202; *Махов А.* «Историческая топика»: раздел риторики или область компаративистики? // Вопросы литературы, 2011. №4. С. 275—289; *Жеребин А.* Цитата Михайлова из Курциуса и её обратный перевод // Вопросы литературы, 2011. №4. С. 290—301; *Хазазеров Г. Г.* Топос vs концепт [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.khazagerov.com/pragmatica/82-topos-vs-concept.pdf>.

<sup>2</sup> Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Intrada, 2008. С. 264.

<sup>3</sup> *Aron P.* Sur les pastiches de Proust COntEXTES [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://contextes.revues.org/59>; DOI : 10.4000/contextes.59.

В разделах «литературной смеси» (светская хроника, фельетоны и т. п.), где М. Пруст публикует свои первые опыты, особой популярностью пользовался жанр «пастиша». В восприятии Пруста и его современников имитация узнаваемой литературной манеры писателя и/или школы не утрачивала связи со школьными упражнениями. В этом заключался один из комических эффектов: литературная шутка напоминала читателю о его собственных школьных сочинениях, написанных от лица того или иного персонажа или в форме диалога известных исторических лиц. Французские учебники по риторике и литературному стилю рубежа XIX-XX веков рекомендуют использовать топоры, амплификации, стилизации как в целях овладения литературной техникой, так и в качестве опорных элементов в критических разборах<sup>1</sup>. Например, в качестве темы сочинения даётся диалог литературных героев по поводу какого-либо актуального или исторического события. Этот приём М. Пруст уже использовал «В утехах и днях» 1896 («Светская суетность и меломания Буvara и Пекюше», где персонажи Флобера рассуждают о современной музыке, в частности о Вагнере).

В 1908 году парижские газеты подробно освещали историю одного мошенничества: некий господин Лемуан якобы изобрёл способ производства алмазов и получил за своё открытие 1 миллион золотом. Впоследствии он был осуждён на 6 лет тюрьмы. Дело Лемуана становится темой нескольких стилизаций Пруста (в манере Бальзака, Флобера, Сент-Бёва, Мишле, Ренана, Гонкуров), выходявшие в литературном приложении газеты «Фигаро» с конца 1908 года. В 1919 году он переиздает свои ранние опыты в сборнике «Подражания и смеси» (*Pastiches et mélanges*). Позднее автор дополняет цикл новыми стилизациями, а затем помещает две из них в цикл «Поисков утраченного времени», что свидетельствует, как минимум, о стойком интересе Пруста к жанру стилизаций.

Очевидно, что пастиш ориентирован не на отдельное произведение, а на некоторый корпус текстов даже в том случае, когда объектом имитации становится индивидуальный стиль. Не всегда являясь пародией, он сохраняет характер литературной игры, одно из условий которой

---

<sup>1</sup> *Caussade, F. D.* Rhétorique et genres littéraires : ouvrage rédigé conformément aux programmes officiels et accompagné de résumés synoptiques. Paris: G. Masson, 1881. P. 10—13, 74, 119, 139—143.

*Barrau, T.-H.* Méthode de composition et de style, suivie d'un choix de modèles en prose et en vers. Paris: Hachette, 1848. P. 212, 251—257.

*Guyet, J.-A.* Rhétorique appliquée, ou Recueil d'exercices littéraires dans tous les genres de composition française... : préceptes, canevas, modèles, 3 vol. Lyon, 1850. Vol. 1, P. 26—44; Vol. 3, P. 13, 22, 26, 27—33.

*Rendu A.* Cours de littérature et de style. Règles et modèles. 2-eme ed. Paris: C. Fouraut et fils, 1873.

*Montagnon F.* Littérature et genres littéraires : poésie et prose / Lyon: E. Vitte, 1897. Например, поздравительное письмо мадам де Савинье, адресованное дочери; описание <бури> в стиле Гомера и Шатобриана; переписка Скаррона и герцога Реца.

заключается в «узнавании» как самих литературных формул, так и определённых стратегий построения текста. Автор нескольких учебников по риторике и стилю А. Албала пишет: «Пастиш является не чем иным, как упражнением в литературной гимнастике»<sup>1</sup>.

Свойственная этому «упражнению» направленность на множество текстов, с одной стороны, и эксплицитность, манифестация приёмов, с другой, приводит к появлению узнаваемых формул, «общих мест». Например, ситуация судебного слушания в стилизации à la Флобер вызывает определённые читательские ожидания, связанные как с самой риторической практикой, так и с литературными воплощениями темы суда.

Девять текстов «Подражаний» представляют варианты развёртывания *одной истории*: «мнимый изобретатель получает наказание за своё мошенничество» (фабула об обманутом обманщике). Пруст использует топос «разоблачённого мошенника», восходящий к авантюрному роману XVII века, связь с которым отчётливее всего проявляется в прустовских «Воспоминаниях Сен-Симона», которые завершают цикл. Разоблачение мнимого изобретателя происходит благодаря своевременному вмешательству честного и благородного дворянина:

«par quelques mots échappés à Mme de Saint-Simon, de pierreries et d'un fripon appelé *Le Moine*, je ne doutai plus qu'il ne s'agît encore d'une de ces affaires d'alambics qui, *sans mon intervention auprès du chancelier*, avaient été si près de faire — j'ose à peine à l'écrire — enfermer M. le duc d'Orléans à la Bastille» [p. 60]<sup>2</sup>. («по нескольким ускользнувшим от мадам де Сен-Симон словам о драгоценных камнях и *мошеннике по имени Ле Муан* я догадался, что речь идёт об одном из тех опытов с перегонным кубом, которые, если я не вмешаюсь и не сообщу канцлеру, способны привести (едва решаюсь об этом писать) к заключению герцога Орлеанского в Бастилию» <Здесь и далее перевод фрагментов, выделения жирным шрифтом и курсивом мои — М.Р.>.

«cela un seul moyen, prendre dans le plus grand secret les mesures pour *faire arrêter Le Moine*» [p. 65]. («Оставалось единственное средство — принять в глубочайшей тайне меры к немедленному аресту Ле Муана...»).

У Бальзака ситуация проблематизируется, сохраняя возможность двойной интерпретации героя (мошенник или преступный гений):

*Le génie n'est-il pas d'ailleurs une sorte de crime contre la*

<sup>1</sup> Albalat A. Formation du style par l'assimilation des auteurs. Paris, 1902. P. 59.

<sup>2</sup> Здесь и далее текст «Подражаний и смесей» М. Пруста цитируется по изданию *Proust M. Pastiches et mélanges*. Paris, 1921, с указанием номера страницы в квадратных скобках.



*routine du passé que notre temps punit plus sévèrement que le crime même*, puisque les savants meurent à l'hôpital qui est plus triste que le bagne [p. 12]. («Но, впрочем, *не является ли гениальность одной из форм преступления* против рутины прошлого, которое наше время карает строже самого злодеяния, поскольку учёные умирают в больницах более скверных, чем каторга»).

«Lemoine, un de ces *hommes extraordinaires* qui, s'ils sont guidés par un destin favorable, s'appellent Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Ivan le Terrible, Pierre le Grand, Charlemagne, Berthollet, Spalanzani, Volta. Changez les circonstances et ils finiront comme le maréchal d'Ancre, Balthazar Cleas, Pugatchef, Le Tasse, la comtesse de la Motte ou Vautrin» [p. 17-18]. («Лемуан принадлежал к *тем великим натурам*, из которых, если судьба к ним благоволит, получаютсЯ Жоффруа Сент-Илер, Кювье, Иван Грозный, Пётр Первый, Карл Великий, Бертолле, Спалланцани, Вольта. Измените обстоятельства, и они окончат свою жизнь как маршал д'Анкр, Бальтазар Клаэс, Пугачёв, Тасс, графиня де ля Мотт или Вотрен»).

Образ преступного гения (учёного, изобретение которого способно принести человечеству неисчислимые беды) появляется в эпоху романтизма и к концу века уже становится романнным клише, в частности, в жанре научной фантастики.

Во «флоберовском» фрагменте «Дела Лемуана» Пруст переносит фокус изображения на реакцию публики. Стандартная ситуация судопроизводства обрисована немногими штрихами: портреты председателя, обвинителя, адвоката. Главный «герой» вовсе исключён из описания:

«Enfin le président fit un signe, un murmure s'éleva, deux parapluies tombèrent: on allait entendre à nouveau *l'accusé*. Tout de suite les gestes de colère des assistants le désignèrent; *pourquoi n'avait-il pas dit vrai, fabriqué du diamant, divulgué son invention?* <...> Et beaucoup se livrèrent une fois encore à la douceur des rêves qu'ils avaient formés, quand ils avaient entrevu la fortune, sur la nouvelle de la découverte, avant d'avoir dépiстé l'escroc» [p. 21]. («Наконец, председатель подал знак, в зале раздался шёпот, упали два зонтика: слово вновь предоставили подсудимому. Присутствующие указывали на него с едва сдерживаемым гневом; *почему он не сказал правду, изготовлял алмазы, преждевременно обнародовал своё изобретение*. <...> И многие ещё раз предались сладостным мечтам, появившимся у них в тот момент, когда им стало известно об открытии, прежде чем оно обернулось *мошенничеством*»).

Автор вновь возвращается к исходной фабульной ситуации (мошенник разоблачён и ожидает наказания). Но его главная «вина» теперь предстаёт в ином свете: он обманул ожидания, разрушил воздушные замки. Так традиционный романтический мотив «недостижимой мечты» с ключевым словом «*gêve*» получает специфически «флоберовское» решение: романтическое двоemiрие может почувствовать и вполне ординарная натура.

Мотив «преступника поневоле», в которого превращается гениальный учёный, бросивший вызов буржуазии и косному обществу, объединяет историографический фрагмент в манере Мишле со стилизацией дневника Гонкуров:

*C'est plus fort que l'histoire de Galilée, plus moderne, plus prêtant à l'artiste évocation d'un milieu, et tout d'un coup je vois un beau sujet de pièce pour nous, une pièce où il pourrait y avoir de fortes choses sur la puissance de la haute industrie d'aujourd'hui, puissance menant, au fond, le gouvernement et la justice, et s'opposant à ce qu'a de calamiteux pour elle toute nouvelle invention* [p. 36-37]. («Это гораздо сильнее, чем *история о Галилее*, гораздо современнее, и к тому же она предоставляет художнику возможность живописать среду. Я сразу же увидел сюжет для нашей пьесы, пьесы, в которой мы могли бы изобразить могущество современной крупной индустрии, управляющей, по сути, как правительством, так и законом, и сопротивляющейся всему, что может ей угрожать, любому *новому изобретению*»).

Ещё определённое этот мотив заявлен у Мишле:

«L'esprit fort troublé de cette affaire Lemoine, qui très justement m'apparut tout de suite comme *un épisode de la grande lutte de la richesse contre la science*, chaque jour j'allais au Louvre où d'instinct *le peuple*, plus souvent que devant la *Joconde* du Vinci, *s'arrête aux diamants de la Couronne*» [p. 42]. («Мой разум был потрясён делом Лемуана, оно внезапно предстало передо мной в истинном свете: *как эпизод великой битвы богатства против науки*. Почти ежедневно бывая в Лувре, я вижу, что *публика* чаще останавливается у *витрины с королевской короной, усыпанной бриллиантами*, чем перед Джокондой»).

Традиционная романтическая оппозиция «гения и толпы», которую драматург Гонкур собирает представить как «случай из жизни» и использовать в качестве иллюстрации социальных законов, лежащих в основе современного общества, получает водевильную развязку, в которой вновь фигурирует «разоблачённый мошенник». Банальность «жизненного материала» не даёт реализоваться ни трагедии («самоубийство ради идеи»),

ни грандиозному конфликту учёного с современной индустрией:

«Marcel Proust ne s'est pas tué, Lemoine n'a rien inventé du tout, ne serait qu'un escamoteur pas même habile, une espèce de Robert Houdin manchot» [р. 39]. («Марсель Пруст не покончил с собой, Лемуан ничего не изобрёл, будучи всего лишь жалким шулером, да ещё и неловким, фокусник-разиня, нечто вроде однорукого Робера-Удена»).

Скрещение мотива «преступного гения» с исходной ситуацией «разоблачённого мошенника»<sup>1</sup> создаёт иронический эффект. Жизнь обманывает писателя-натуралиста, подсовывает ему вместо «прекрасного сюжета для современной пьесы» неудавшийся фокус, трюк, иллюзию.

В стилизации Э. Ренана «история Лемуана» объединяет несколько фрагментов: описания окрестностей Лилля, экскурс в этимологию фамилии героя (аллюзия на исторические и филологические работы Ренана), философско-моралистический очерк, главная тема которого возвращает читателя к вопросу о статусе учёного и его конфликте с современным обществом:

«*Si Lemoine avait réellement fabriqué du diamant*, il eût sans doute contenté par là, dans une certaine mesure, ce matérialisme grossier avec lequel devra compter de plus en plus celui qui prétend se mêler des affaires de l'humanité» [Р. 48]. («Если бы Лемуан действительно изобрёл способ производства алмазов, то этим он удовлетворил бы, до известной степени, тот грубый материализм, с которым всё больше и больше приходится считаться всякому, кто пожелает направлять движение человечества»).

«Ничтожный» Лемуан оказывается провозвестником грядущего столкновения науки и морали. Изобретенный им способ промышленного производства алмазов неизбежно привёл бы их обесцениванию. Тот же эффект ожидает человечество, полагает Псевдо-Ренан, и в том случае, когда этические вопросы будут решать хирургическими методами: «*Se jour-là, le libre penseur, l'homme qui se fait une haute idée de la vertu, verrait la valeur sur laquelle il a placé toutes ses espérances subir un irrésistible mouvement de depreciation*» [р. 48] («В тот день свободный мыслитель, человек, имеющий представление о добродетели, увидел бы, что ценность того, с чем он связывал все свои надежды, стала неуклонно снижаться»). В образе мелкого авантюриста вновь проступают черты «преступного гения», правда, обращает на себя внимание ироничное снижение образа.

<sup>1</sup> В стилизации Пруста употреблено слово «escamoteur», зафиксированное в словарях с 90-х годов XVII века в значении «плут, мошенник, шулер». Любопытно отметить, что это слово встречается и в подлинном «Дневнике» Гонкуров (*Goncourt, Journal*, 1857, р. 319) TLFi [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://atilf.atilf.fr/>.

«Подражания» Пруста предлагают не только образцы стиля, но и различные жанровые модели, как собственно литературные: повествование (narration) у Бальзака, описание интерьера (description) у Г. Флобера, портрет у А. де Ренье (в этом случае Пруст воспроизводит манеру писателя, который в свою очередь имитирует «галантную прозу» XVIII века) и пейзаж у Э. Ренана; так и публицистические: литературно-критическая (Ш. Сент-Бёв) и театральная (Э. Фаге) рецензии, исторический очерк (Ж. Мишле), а также дневник (Гонкур) и мемуары (А. Сен-Симон). Таким образом, имитация индивидуального авторского стиля дополняется стилизацией определённого жанра, что обуславливает включение узнаваемых персонажей, ситуаций, мотивов, формул. Например, локус салона в имитации Бальзака или сельской пасторали у Э. Ренана являются двумя полюсами романного мира (столичный светский салон как центр, средоточие цивилизации противопоставлен в романе XIX века патриархальной сельской идиллии).

Топос «уединённого места» у Э. Ренана содержит все традиционные элементы «идеального ландшафта» (несколько деревьев, луг и ручей, цветы и пение птиц, есть даже «гений места»):

«c'est un véritable jardin, planté de peupliers et de saules, semé de fontaines et de fleurs. <...> Nous avons peine à imaginer aujourd'hui qu'elle a perdu ses bois de châtaigniers, ses bosquets de noisetiers et de vignes, la fertilité qui en faisait au temps de Lemoine *un séjour enchanteur*. Un Anglais <...> vante la grâce de ses peupliers, la fraîcheur glacée de ses sources. Le voyageur sortant à peine des solitudes de la Beauce et de la Sologne, toujours désolées par un implacable soleil, pouvait croire vraiment, quand il voyait étinceler à travers les feuillages leurs eaux transparentes, que *quelque génie*, touchant le sol de *sa baguette magique*, en faisait ruisseler à profusion le diamant [p. 49]. («Это был настоящий сад, окружённый тополями и ивами, усеянный цветами, среди которых часто попадались прозрачные ключи. <...> Сейчас, когда она утратила свои каштаны, заросли орешника и виноградники, мы едва лишь можем вообразить то обилие растительности, которое во времена Лемуана превращало её в *очаровательный уголок*. Один англичанин <...> воспевает *грацию её тополей, прохладную свежесть источников*. Путешественник, едва покинув пустынные пространства Босс и Солони, выжженные палящим солнцем, мог подумать, глядя сквозь листву деревьев на прозрачные воды, что какой-нибудь *гений места*, дотронувшись до земли *волшебным жезлом*, заставил струиться ручей, в изобилии дарующий бриллианты»).

В рецензии Сент-Бёва обнаруживается традиционный поэтологический топос «литература-живопись»: «l'auteur avait dressé son chevalet en plein Paris, au Palais de justice» [p. 24] («Автор установил свой мольберт в самом центре Парижа, во Дворце Правосудия») и далее: определение романа как «наброска», «мгновенного этюда» [p. 25]. Театральная рецензия Э. Фаге, как и критическая статья Ш. Сент-Бёва, содержит формулу соответствия искусства «правде жизни»:

«C'est par où *l'Affaire Lemoine* diffère de *la Rafale*, et, en général, des tragédies de M. Bernstein, comme aussi d'une bonne moitié des comédies d'Euripide, lesquelles fourmillent de vérités, mais sur un fond d'in vraisemblance [p. 44]. («Именно в этом “Дело Лемуана” отличается от “Шквала” (*la Rafale*) и, в целом, от трагедий г-на Бернштейна, как и от большинства комедий Еврипида, изобилующих *достоверными подробностями*, но в основе *неправдоподобных*»).

Для пастишей М. Пруста не характерны утрирование индивидуальной стилистической манеры и педалирование приёмов. Внешняя стилизация достигается использованием имён (в небольшом фрагменте сведены основные персонажи «Человеческой комедии»). Топосы обнаруживаются на уровне структуры: композиционной, где они работают на создание определённой модели текста (описание, театральная рецензия, мемуары) и мотивно-сюжетной («разоблачённый мошенник», «преступный гений», «идеальный ландшафт» и др.). Литературные формулы задают координаты литературного пространства, в границах которого «индивидуальная тема» того или иного автора соотносится с голосом эпохи.

## Пространственная ось «Кремль—Курский вокзал» после Вен. Ерофеева

Пассаж о Кремле и Курском вокзале в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» приобрел в культуре особенную популярность: «Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись, или с похмелью, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец и как попало — и ни разу не видел Кремля. <...> А потом я попал в центр, потому что это у меня всегда так: когда я ищу Кремль, я неизменно попадаю на Курский вокзал. Мне ведь, собственно, и надо было идти на Курский вокзал, а не в центр, а я все-таки пошел в центр, чтобы на Кремль хоть раз посмотреть: все равно ведь, думаю, никакого Кремля я не увижу, а попаду прямо на Курский вокзал»<sup>1</sup>.

Не поддается счету число текстов (не обязательно художественных), в которых этот пассаж процитирован или использован в качестве эпиграфа. По всей видимости, одной из причин успеха модели противопоставления Курского вокзала и Кремля стала внутренняя парадоксальность хранящего эту модель высказывания. В самом деле, как так может получиться, что человек, направившийся к Кремлю, попадет на Курский вокзал, а в Кремль не попадет и даже его не увидит? К Кремлю концентрически сходятся улицы Москвы, его башни видны из разных точек города, порой даже издалека. Налицо искажение привычных схем восприятия, а, следовательно, и художественного пространства. Точнее, остранение этого пространства.

Я не буду обсуждать здесь интерпретаторские мотивировки этого искажения у Ерофеева: спектр их широк — от вульгаризированных, подразумевающих алкоголический распад сознания (и, как следствие, восприятия), до идеологических, заставляющих видеть за изображенным глобальные деструктивные трансформации всего мира советского человека. Главное, что основания для выведенного парадокса очевидны всем потенциальным реципиентам поэмы. И если даже провинциал может не знать, где располагается Курский вокзал<sup>2</sup>, то абсурдность потерянности, незаметности, невидимости Кремля в семиотическом пространстве

<sup>1</sup> Ерофеев Вен. В. Москва — Петушки. С комментариями Эдуарда Власова. М.: Вагриус, 2001. С. 17—18. Дальнейшие ссылки на это издание даются в квадратных скобках в тексте.

<sup>2</sup> Чтобы избежать упреков в столичном шовинизме, сразу оговорюсь, что ориентируюсь прежде всего на свой жизненный опыт коренного уфимца.

Москвы очевидна решительно для всех<sup>1</sup>.

В поэме «Москва — Петушки» немало внешне и внутренне парадоксальных мест, но казус с Кремлем и Курским вокзалом среди них особенный. Во-первых, свою роль играет инициальная позиция. Не считая «Уведомления автора», это то, что репрезентирует текст сразу после заголовочного комплекса. Во-вторых, в отличие от многих других лейтмотивов (Моше Даян, седьмой американский флот, Папанин и Водопьянов), ось «Кремль—Курский вокзал» и в наши дни остается актуальной, независимой от изменений политической обстановки и культурной моды, хотя бы потому что два этих объекта остаются на своих местах, избегают переименований и роль их в городской инфраструктуре трудно переоценить.

С точки зрения историка культуры важно и то, что ось «Кремль — Курский вокзал» как значимое семиотическое отношение, по всей видимости, создана и утверждена именно Венедиктом Ерофеевым, то есть не имеет других сильных реализаций в предшествующей традиции. В очень подробном комментарии к поэме Эдуарда Власова, не оставляющего без внимания малейшие намеки на параллели и интертексты, приводятся многочисленные примеры появления в важных для комментатора или самого Ерофеева текстах микротопонимов «Курский вокзал» или «Кремль», но всегда по-раздельности и никогда — вместе. Кремль, среди прочего, упоминается у Лермонтова, Брюсова, Блока, Маяковского, Мандельштама, Геннадия Шпаликова, Бориса Полевого. Про Курский вокзал говорится более скромно: «В силу “прозаичности” ассоциаций или скорее их отсутствия, в литературе Курский вокзал фигурирует довольно редко, гораздо реже “обремененных” экстралингвистическими обертонами Ленинградского или Белорусского» [с. 126]. Оставим на совести комментатора странное в этом контексте слово «экстралингвистический», сосредоточимся на другом: упоминания Курского вокзала в литературе всё же отыскиваются (у Маяковского, Пастернака и Асеева — все футуристы), но — и это следует подчеркнуть — вне «кремлевского» контекста.

От себя добавлю, что мимо внимания комментатора прошла повесть А. И. Куприна «Юнкера», где фельдфебель Рукин читает приказ, содержащий, помимо прочего, следующее: «По распоряжению коменданта г. Москвы войска выстроятся шпалерами в две шеренги от Курского вокзала до Кремля»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Возможно, в обширной литературе о Вен. Ерофееве уже написано, что этот казус может иметь мифопоэтическую проекцию: в архаических представлениях, реализованных, например, в широко известной этимологии «Аид» 'невидимый', категории *видимого* и *невидимого* напрямую связаны с категориями *живого* и *мертвого*.

<sup>2</sup> Куприн А. И. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 6. М: Художественная литература, 1996. С. 176.

В данном случае, опираясь на комментарий Власова я не пытаюсь имплицитно утверждать его полноту и окончательность (тем более, что сам указываю на неучтенный в нем купринский контекст). Но при описанном положении вещей если какой-то более убедительный предшественник Ерофеева и отыщется, то он, скорее всего, будет обладать гораздо меньшей культурной значимостью, и в любом случае следует признать, что сильных источников у анализируемой пространственной оси нет.

Почему именно Кремль и Курский вокзал были выбраны для построения оси? У этого достаточно биографических, коннотативных и семантических мотивировок, подробно перечисляемых в посвященной поэме литературе, но можно отметить также и сходство звуковых комплексов «Кремль» и «Курский вокзал», вряд ли решающее, но его не исключать в контексте общего художественного целого.

Художественное пространство поэмы как минимум двумерно. Траектория перемещения героя от 40-й ступеньки неизвестного подъезда до Курского вокзала в начале развертывания сюжета не совпадает с осью «Кремль—Курский вокзал», а в последних главах обратное движение — от Курского вокзала к 40-й ступеньке уже проходит мимо Кремля, то есть совпадает с осью. Значит (при условии, что и Кремль, и вокзал у Ерофеева статичны), движение по Москве возможно по разным маршрутам, а сама Москва не одномерна. И Кремль, и Курский вокзал находятся в центре этого пространства, но герою большую часть повествования открыта только одна ипостась центра, связанная с вокзалом. Обнажение другого центра — Кремля — на последних страницах сулит трагический финал и гибель<sup>1</sup>.

Таким образом, оба московских центра функционально нагружены разнонаправленными свойствами: Курский вокзал — это топос надежды, как позже выясняется, несбывшейся<sup>2</sup>. Курский вокзал — это место, откуда уходят поезда в идиллически прекрасные Петушки. Кремль, в оставляющем почву для оптимизма зачине не встречающийся, напротив, окончательно обрекает героя на физическое уничтожение и прекращение повествования.

Эта противопоставленность Кремля и Курского вокзала имеет смысл только внутри пространства Москвы, то есть до того момента, когда электропоезд с героем отправляется от перрона. В дальнейшем Курский

---

<sup>1</sup> Ср.: «Кремль для него не просто символ гибели (Веничка видит его лишь перед смертью), а символ, вполне насыщенный конкретикой, пережитой и пережитой самим автором» Богомолов Н. «Москва—Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст // НЛО. 1999. № 38.

<sup>2</sup> Как и ангелы небесные, которые впервые посещают Веничку именно на Курском вокзале, где пытаются его утешить, затем отлетают вскоре после того, как отправляется электропоезд, и сменяются над отчаянным положением героя перед гибелью на последних страницах.



вокзал становится иконическим знаком Москвы в целом и участвует уже не в противопоставлении «Курский вокзал — Кремль», а в противопоставлении «Курский вокзал — Петушки»: «“Так куда же ты теперь идешь, Пожарский?” “Как куда? В Петушки, конечно. А ты, Минин?” “Так ведь я тоже в Петушки. Ты ведь, князь, совсем идешь не в ту сторону!” “Нет, это ты идешь не туда, Минин”. Короче, они убедили друг дружку в том, что надо поворачивать обратно. Пожарский пошел туда, куда шел Минин, а Минин — туда, куда шел Пожарский. И оба попали на Курский вокзал» [с. 102]. Кремль в основной части текста, на которую приходится путешествие героя до Петушков и обратно, не упоминается вовсе.

Именно поэтому я не пользуюсь термином «оппозиция», когда говорю об отношениях, связывающих эти два пространственных объекта: эти отношения сложнее, чем простая противопоставленность и в некоторых частях поэмы более напоминают функциональную синонимию. Хотя, конечно, словосочетание «пространственная ось» вряд ли имеет право на терминологический статус.

Можно указать, что пространственные оси в литературе не такая уж редкость, но обычно их роль в тексте минимальна, она сводится к метонимическому обозначению расстояния и задается клишированной предложной конструкцией «от ... до ...»: «от Владивостока до Калининграда» (Россия, СССР), «от Владивостока до Бреста» (евразийское пространство), «от Белых вод до Черных» (славянская ойкумена). У близкого Ерофееву Гоголя: «Его жгло, пекло, ему хотелось бы весь свет вытоптать конем своим, взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черном море»<sup>1</sup>.

Ось у Ерофеева, как мы видим, и задана в тексте иначе, и функционально организована сложнее. Более того, она накладывается на пучок других пространственных осей, организующих поэму, само заглавие которой также представляет собой пространственную ось. Также нельзя не заметить, что в «Москва—Петушки» в качестве вершин оси избраны внутригородские топонимы (микротопонимы), а не обычные для таких конструкций геополитические макролокусы. Благодаря такой играющей на понижение стратегии ось может примерить на себя и свой повседневный или туристический опыт практически любой москвич или приезжий. Такое положение вещей создает хорошие предпосылки для развития модели в последующей традиции.

Какова же судьба этой, безусловно авторской и весьма динамической

---

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Т. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 277.

конструкции соположения и противопоставления Курского вокзала и Кремля как средства художественной репрезентации Москвы?

Надо сказать, что упоминавшийся выше «прозаизированный» статус Курского вокзала с момента создания поэмы Ерофеева укрепился благодаря появлению в 1972 году избавленного от излишеств нового здания. Подтверждение этому можно увидеть и в современной прозе: в рассказе Айдара Сахибзадинова «Провинциал» («Октябрь», 2014, № 2) весьма выразительно сказано: «На Курском вокзале, естественно, пахнет Курском, хоть там я ни разу не был. Но мне кажется, что Курском должно пахнуть именно так: маслянистым ветерком и бетонной пылью, уносящейся вслед за электропоездом».

Как уже говорилось, отсылки к тексту Ерофеева многочисленны (а ничем другим, кроме как отсылкой к поэме «Москва — Петушки», как обсуждалось ранее, ось «Кремль—Курский вокзал», скорее всего, не будет). Но статус этих текстов различен и функционирование в них ерофеевского интертекста также не одинаково.

Прежде всего, следует отделить современные тексты с художественной интенцией от тех, в которых таковая не выражена прямо. Если рассматривать постсоветскую периодику, в частности, набор т. н. «толстых журналов», то в них чисто художественных текстов, эксплуатирующих интересующую нас ось, не так много. В основном, мы видим публицистику и эссеистику: «Энциклопедия русского пьянства» А. Плущера-Сарно («Зеркало», 2013, № 39; пересказ основной сюжетно-пространственной коллизии вокруг Кремля, Курского вокзала и Петушков), рецензионные и критические тексты: «История — это просто опрокинутая в прошлое политика...» Т. Соловьевой («Вопросы литературы», 2010, № 2; «Пространство играет с героем Кабакова в какую-то странную игру, как Кремль и Курский вокзал играли с Веничкой в “Москве—Петушках”») или тексты неясной жанровой принадлежности, которые редакторы не поместили в чисто художественные разделы номеров, как «Исход» Р. Рахматуллина («Новый мир», 2000, № 1; сначала следует цитата из поэмы: «...и надо-то было идти на Курский вокзал, а не в центр, а он все-таки пошел в центр, чтобы на Кремль хоть раз посмотреть: все равно ведь, думал, никакого Кремля не увидит, а попадет прямо на Курский вокзал»; далее идет авторская трактовка блужданий Венички, возлагающая ответственность за путаницу частично на сам город, частично на мифологизацию начала пути: «Почему это так получалось у Венички, мы уже понимаем: он путался в Путинках, откуда в городе-путанице все и начинается. Наверное, во всякой точке умножения путей, а в нулевой тем

более, подстерегает путешественника морок, зверем живущий под указательным камнем. Морок выбора — и морок ошибки — и морок позже, на ошибочном пути»).

Самым заметным именно художественным произведением, обыгрывающим анализируемую ось, стал рассказ В. Пелевина «Нижняя тундра», тоже отличающийся причудливой организацией пространства. В произведении вымышленный китайский император из династии Юаней в поисках духа полярной звезды и волшебных созвучий, которые должны гармонизировать распадающийся мир, благодаря галлюциногенным веществам сперва попадает в современные места обитания коренного населения северных народов, а затем отправляется в Москву, до которой добирается, что примечательно, на грузовике, то есть с помощью автомобильного транспорта весьма оперативно преодолевая многотысячекилометровые расстояния.

Чукотский шаман напутствует императора следующим образом:

«— Знаешь, — сказал он, — старые люди у нас в фольклорном ансамбле говорили так. Если встать на лыжи и долго-долго идти на запад, в тундре будет памятник Мейерхольду. За ним будет речка из замерзшей крови. А за ней, за семью воротами из моржовых костей, будет город Москва. А в городе Москве есть консерватория — вот там тебе про музыку и скажут.

— Хорошо, — сказал Юань Мэн и вскочил на ноги, — мне пора идти.

— Ну если ты так спешишь, иди, — сказал старик. — Только помни, что из города Москвы невозможно выбраться. Старики говорят, что как ни петляй по тундре, все равно будешь выходить или к Кремлю, или к Курскому вокзалу. Поэтому надо найти белую гагару с черным пером в хвосте, подбросить ее в воздух и бежать туда, куда она полетит. Тогда сумеешь выйти на волю»<sup>1</sup>.

Любопытно здесь многое — и то, что Москва соединена с тундрой, и то, как описан путь до Москвы от условной Чукотки. Но центральным объектом рассмотрения для нас является, конечно, ось «Кремль—Курский вокзал». Сами эти географические объекты в рассказе не появляются, а Кремль упоминается лишь однажды — в цитированном фрагменте. Курский вокзал еще два раза фигурирует как пространственный ориентир (именно рядом с ним, по мнению героя, располагается необходимая ему консерватория) и однажды — как локус вынесенного за пределы повествования события, произошедшего с главным героем.

---

<sup>1</sup> Пелевин В. Все рассказы. М.: Эксмо, 2005. С. 387.

Если в течение основного действия герой предпринимает ряд ошибочных действий и неверно трактует происходящие вокруг него события и устройство пространства (как, например, предположение, что консерватория должна располагаться около Курского вокзала), то в финале повествования наступает обычное для пелевинских героев 1990-х годов просветление и Юань Мэн не колеблясь и без сторонних напоминаний использует городскую ворону в качестве проводника, и выбирается из города-западни.

Как можно увидеть даже из этого краткого и несовершенного пересказа, оппозиция Кремля и Курского вокзала в рассказе полностью снимается и оба объекта сливаются в двуединый знак Москвы как inferнального пространства-ловушки, совпадающего с осью «Кремль—Курский вокзал». Иными словами, семантика оси по сравнению с источником обедняется. Обратим также внимание на смещенность внимания в сторону именно Курского вокзала, а не Кремля — как у Ерофеева, так и у Пелевина.

Отдельного внимания заслуживает влияние Венедикта Ерофеева на художественный мир Пелевина, которое может быть отмечено многократно — и в рассказе «Вести из Непала», выстроенном, как и «Москва — Петушки» в соответствии с мифологической моделью небесных мытарств<sup>1</sup>, и в эссе «Икстлан — Петушки», где автор прямо декларирует интерес к поэме Ерофеева, сравнивая ее с известными произведениями Карлоса Кастанеды о мексиканском шамане Доне Хуане. Но в каждом из этих случаев мы смогли бы обратить внимание прежде всего на упрощение первоначального замысла Ерофеева в процессе его интеграции в авторский пелевинский дискурс.

Это обыгрывание оси имело продолжение в сложно организованном мультимедийном тексте — совместном художественном проекте Виктора Пелевина и музыкального коллектива «Ва-банкъ», в 1999 году выпустивших альбом «Нижняя тундра», тексты песен которого продолжают и развивают мотивы прозаического рассказа. В финальной композиции альбома «За гагарой с черным пером», текст для которой написан музыкантами группы, Кремль и Курский вокзал упоминаются также как две терминальные точки, по сути, ограничивающие локус Москвы, превращающие его в одномерную систему:

Я спрошу тебя «Где?», ты ответишь: «Не знаю».  
Я б давно убежал, мне обрыдло здесь всё.

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Звонникова Л. «Москва — Петушки» и проч. Попытка интерпретации // Знамя. 1996. №8. С. 214—220.

Я ищу старика, я всё время мотаюсь  
Между шумным вокзалом и скучным Кремлем<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что Кремлю и вокзалу здесь приписаны противоположные эпитеты (это так называемые контекстуальные антонимы), очевидно, что оппозиция мнимая: лирический субъект обозначает вокзал и Кремль как границы Москвы, метонимически замещающие сам город. Траектория движения героя всегда совпадает с осью «Кремль—Курский вокзал», чего не было в поэме.

В целом это воспроизведение той же пространственной модели, которую мы находим и у Пелевина. То есть ось «Кремль—Курский вокзал» в обоих связанных случаях служит построению одномерного пространства Москвы, не следующего заданной Ерофеевым схеме.

Однако кроме профессиональной литературы, публикуемой в периодике, исследователям в наше время доступны и большие массивы непрофессиональной или, иначе, наивной литературы, публикуемой на специализированных сайтах, в блогах и социальных сетях.

Здесь, кроме категоризации отсылок на те, которые появляются в художественных и нехудожественных текстах, полезным было бы упомянуть и функциональную нагрузку интертекстуализации, а также степень интегрированности в художественное повествование. Скажем, оставаясь эпиграфом, текст Ерофеева встраивается в произведение современного автора в малой степени. Фигурируя внутри повествования, как в приведенном примере у Пелевина, текст, напротив, демонстрирует обратную ситуацию высокой степени интегрированности.

Функциональная нагрузка формулы Ерофеева в текстах наивной литературы, разумеется, различна.

**Во-первых**, современные авторы пользуются ею для выстраивания литературного фона описываемых событий. Авторы-непрофессионалы стремятся придать своим текстам дополнительный вес за счет их видимой укорененности в традиции, и, поскольку поэма Ерофеева, безусловно, самое известное произведение русской литературы «о Курском вокзале», то выбор такого дополнительного приема «олитературивания» очевиден и однозначен.

Так, в прозаической миниатюре «Москва Бирюлево»<sup>2</sup> Михаила Брука отношения эпиграфа и текста не столь очевидны: кажется, собственно ерофеевские мотивы никак не отзываются в авторском дискурсе, а сама миниатюра не посвящена ни Кремлю, ни Курскому вокзалу. Но нарочитость вплетения в текст сторонних литературных цитат (наряду с

<sup>1</sup> Страница песни на официальном сайте А. Ф. Складяра: <http://afsklyar.ru/songs/16>

<sup>2</sup> <http://www.proza.ru/2013/10/21/1262>

Ерофеевым это Маяковский и Пушкин) и их намеренная подчеркнутость в сносках сводит случай цитирования Ерофеева к описанному правилу.

**Во-вторых**, ось «Кремль—Курский вокзал» становится благодаря Ерофееву эмблемой блуждания, запутанности в пространстве, соответствующей фольклорной ситуации блуждания по вине лешего или его функциональных аналогов («водит»).

В тексте автора, пишущего под сетевым псевдонимом *Самоотвод*, нарисована обратная по сравнению с поэмой ситуация: «Примерно через час он позвонил мне и рассказал, что пытался найти дорогу к Курскому вокзалу, чтобы встретиться там с одним человеком, но не нашел эту самую дорогу. Вместо этого, он выехал практически напрямую к Кремлю. Попытавшись через какое-то время продолжить поиски вокзала, он так и не смог его найти. Петля по бесконечной паутине столичных автомагистралей, тоннелей, мостов и развязок, он еще раз проехал мимо Кремля — мимо того самого, который так мечтал увидеть в свое время Веничка Ерофеев»<sup>1</sup>. Автор, воспроизводя модель Ерофеева, инвертирует ее, однако с инверсией утрачивает и исходную парадоксальность: Кремль в центре Москвы действительно сложно миновать, не заметив его; Курский же вокзал не сразу можно заметить и с Садового кольца, особенно теперь, когда его заслоняет массивный торговый центр. Главным сообщением в приведенной цитате (и в тексте в целом) является в силу тех или иных причин невозможность выйти к цели передвижения.

В книге воспоминаний В. В. Дугинца в главе о посещении Москвы ось «Кремль—Курский вокзал», возможно, независимо от Ерофеева, оказывается связана с темой нахождения дороги: «Тит утверждал, что знает путь от Курского вокзала до Кремля, как свои пять пальцев. Мы с Лёхой, ничего не подозревая, полностью доверились ему, он же будущий штурман-гидрограф, ему и карты в руки»<sup>2</sup>. Вопреки литературному образцу герои мемуаров добрались до Красной площади без помех. Отметим клишированность введения оси в текст («от ... до ...»).

Запутанность, «нечеткость» пространства и ориентации в нем, конечно, мотив присутствующий и у Ерофеева, однако в общей конструкции поэмы он дополнительно обогащается множеством внешних связей и смыслов. Так, герой, не видевший Кремля, вовсе не выглядит потерявшимся. Хотя он и испытывает телесные страдания в начале повествования, это никак не влияет на направленность и предопределенность его движения в сторону Курского вокзала и Петушков.

<sup>1</sup> <http://www.proza.ru/2011/04/04/257>

<sup>2</sup> [http://flot.com/publications/books/shelf/frunzaki-1/5/index.php?PAGEN\\_1=13](http://flot.com/publications/books/shelf/frunzaki-1/5/index.php?PAGEN_1=13)

Веничка попадает туда, куда нужно: в поезд, поэтому говорить о том, что он заблудился, было бы неправильно.

Безусловно, существует обширное число текстов, в которых Кремль и Курский вокзал не составляют оси, и упоминаются дистантно, в числе прочих московских локусов. Хотя рассмотрение подобных случаев находится за пределами нашего разговора, нельзя не отметить, что в такого рода текстах Курский вокзал в целом имеет больший удельный вес и упоминается чаще, что, очевидно, связано с затертостью образа Кремля и его если не исчерпанностью в рамках создания художественной выразительности, то, по крайней мере, ощутимой бедностью эмоционального и смыслового набора: «Этот манящий Курский вокзал!

Вы можете посчитать это сумасбродством, но я считаю его очень поэтическим местом, может быть, самым поэтическим в столице. Это как дверь в другой мир. Ты счастлив одной только мыслью — что позади тебя — огромная пропасть кажущегося нелепым прошлого, а впереди — что-то невероятное, колоссальное, ревуще-зовущее, вечнопраздничное, фанфарное. Ты срываешься, едва не бежишь навстречу этому, сгоряча навсегда разрывая связь с прошлым. Вклиниваешься в деловитую очередь, рвешь полотнища перронов-вокзалов, и вот долгожданный “выход в город”»<sup>1</sup>. Как мы видим, в обоих последних примерах Курский вокзал является «воротами» Москвы, через которые персонаж попадает в ее пространство, то есть персонаж в отличие от Венички изначально внеположен московскому пространству. Такая позиция, по всей видимости, сильно влияет на восприятие вокзала, дополнительно поэтизируя и психологически обогащая его образ за счет всего эмоционально-культурного потенциала Москвы.

Сразу же приведу относящийся к исключениям контрпример. Явно восходящая к формуле Ерофеева миниатюра сосредоточена на Кремле, Курский вокзал здесь игнорируется: «Я плакал. Всю жизнь, тридцать лет, мечтал я увидеть центр своей Родины — и не мог найти его. Я переезжал из одного города в другой, менял друзей, работу, женщин, манеру письма, курил и бросал курить, пил водку и коньяк, курил траву, сочинял стихи — и не мог найти своего счастья. Десять раз был я в Москве — но не видел Кремля»<sup>2</sup>. Синтаксис отрывка безошибочно подсказывает нам источник: «Я переезжал из одного города в другой, менял друзей, работу, женщин, манеру письма» — «...проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец и как попало»; «— но не видел Кремля» — «...и

<sup>1</sup> <http://www.proza.ru/2009/08/06/631>

<sup>2</sup> <http://www.proza.ru/2001/12/11-19> «Кремль» Дм. Власенко

ни разу не видел Кремля». Затрудняюсь однозначно определить авторскую эмоцию. Возможно, здесь запечатлено именно ироническое отношение к Кремлю, что объясняет его появление в качестве главного героя зарисовки, несмотря на отмеченную мной выше «затертость» образа или, что в большей мере видно по цитированному тексту, его идеологическую перегруженность.

Рассказ «Мадонна и свиньи» Анатолия Субботина<sup>1</sup> демонстрирует наименее прозрачные взаимоотношения с ерофеевским претекстом. Сюжет сводится к неудачному приезду в столицу фермера Ипполита Чайникова, при этом Курский вокзал также становится для него не точкой выхода из пространственной системы Москвы, а наоборот, точкой входа, местом, куда он приезжает: «А вечером опять прибыл на Курский вокзал. Сел на знакомое место в зале ожидания, и к нему подошел знакомый милиционер.

— Ну что, поклонились Кремлю? — спросил служивый». Собственно, это текстуальное соседство вокзала и Кремля — единственная отсылка к Ерофееву, которую в контексте рассказа можно трактовать многими способами. Например, привязка к семантически нагруженному локусу Курского вокзала должна актуализировать в памяти читателя сложные отношения стремящегося к прекрасному человека (Ипполит Чайников хочет попасть на концерт Мадонны, которую, по всей видимости, следует — в насыщенном библейскими цитатами контексте Ерофеева — отождествить не только с популярной исполнительницей, но и с девой Марией) с прозаической жестокой реальностью (милиционеры на Курском вокзале поступили с Чайниковым не лучше, чем охранник ресторана с Веничкой).

Как было показано, варьирование формулы Ерофеева допускается в минимальных пределах: Кремль и вокзал меняются местами; Курский вокзал наделяется отчетливо положительными коннотациями; одна из вершин оси удаляется. При этом никто не заимствует ерофеевскую модель организации пространства во всей ее функциональной оснащенности, избирая только парадоксальную запутанность или метонимический потенциал для обозначения Москвы, либо же игнорируя функциональную палитру полностью и забирая текст ради интертекста, «для отсылки».

У Ерофеева Кремль и Курский вокзал — это две действительно самостоятельные и твердо дифференцированные точки. В дальнейшей культурной истории система упрощается и функционирует в обедненном и застывшем виде либо расщепляется на отдельные семы, бывшие у Ерофеева лишь смысловыми оттенками цельного семиотического

---

<sup>1</sup> <http://www.proza.ru/2008/07/30/407>



комплекса.

Нельзя сказать, насколько этот итог предсказуем. С авторской моделью может произойти как упрощение, застывание, так и развитие, трансформация, как порой это бывает с фабулами. Судьба ерофеевской формулы при всей ее цитируемости пока бедна, хотя и не определена окончательно. Возможно, это результат того, что прозаиками последних десятилетий не было найдено такого способа трансформации, при котором модель осталась и узнаваемой, и обновилась на семантическом и функциональном уровнях. Тенденция к такого рода модификации должна быть отмечена в ряде приведенных текстов, но это единичные примеры, а не произведения, приходящиеся в культуре на ее сильную долю.

Однако модель Ерофеева всё же не настолько сильна, чтобы Курский вокзал не мог существовать в художественных текстах отдельно от Кремля, как мы видим, например, в песне Анны Герасимовой (тв. псевдоним Умка):

А вчера сосед рассказал  
Провалился Курский вокзал  
Видимо, уже никуда  
Не уйдут с него поезда<sup>1</sup> («Своим чередом»).

---

<sup>1</sup> <http://www.umka.ru/albums/weltshmerz.html>

## Образ Локсия в романе А. Мердок «Черный принц»

«Art, especially literature, is a great hall of reflection where we can all meet and where everything under the sun can be examined and considered»<sup>1</sup>.  
*I. Murdoch. The Fire and the Sun*

Одной из характерных тем творчества Мердок является тема двойственности, противоречивости, непредсказуемости человеческого сознания, в исследовании которой писательница следует за великим У. Шекспиром, которого она называла своим учителем и которым всегда восхищалась. Противоречивость сознания присуща главному герою «Черного принца» Брэдли Пирсону. Амбивалентен и аллюзивный образ Эроса, неоднократно возникающий на страницах романа. Суть этой двойственности, по нашему мнению, находит наибольшее выражение в одном из самых важных и таинственных образов «Черного принца» — в образе друга и наставника Брэдли, его издателя и «alter ego» Ф.А. Локсия.

Образ Локсия — разумеется, мифологическая аллюзия на Аполлона, всесильного бога-олимпийца, бога-целителя и прорицателя, покровителя наук и искусств. При этом интересно, что двойственность, присущая Аполлону не меньше, чем, скажем, богу любви Эросу, заложена уже в самом имени наставника Брэдли: Ф (= Феб). А (= Аполлон). Локсий. Если имя «Феб» указывает на светлую природу Аполлона (Феб с греч. — «чистый», «светлый», «блистающий», Феб олицетворяет солнце), то другое его имя — то, под которым мы, в основном, и знаем друга Брэдли, — Локсий, «темный». Примечательно, что из всех бесчисленных номинаций Аполлона автор выбирает имя Локсия («темный», «неясный», «сокрытый»). Образ Локсия поистине является одним из самых загадочных и трудных для интерпретации.

Как указывает Н. Демурова, «одно из объяснений имени “Локсий” связано с темнотой прорицаний жриц Аполлона в Дельфах»<sup>2</sup>. Вполне возможно, развивает исследовательница далее свою мысль, что это та же

<sup>1</sup> Цит. по: *Kakutani M. Iris Murdoch Defends Art Against Plato.* URL: <http://www.nytimes.com/1991/05/21/books/books-of-the-times-iris-murdoch-defends-art-against-plato.html> (дата обращения: 03.10.2014).

<sup>2</sup> *Демурова Н. Метафоры «Черного принца» // Мердок А. Черный принц / Пер. с англ. И. Бернштейн и А. Поливановой. М., 1977. С. 441.*

«тема “непроницаемости слов”, которую дано превзойти лишь великим, но осмысляемая в мифологическом плане»<sup>1</sup>. В этой связи важна символика Патары — домика на берегу моря, который приобретает Брэдли, чтобы работать там «во тьме, одиночестве и чистоте» над своей книгой. Патара является одной из многочисленных деталей-символов, присутствующих в «Черном принце», и аллюзивно отсылает нас к мифологеме Аполлона: «так, по свидетельству Тита Ливия, назывался приморский город в юго-западной Ликии с оракулом Аполлона»<sup>2</sup>, — пишет Демурова. Однако интересно, что Патара в романе Мердок наполняется новым содержанием, отличным от того, которое назначает ей Брэдли. Патара становится особым топосом — топосом любви.

В этой связи важно отметить, что образ Патары, помимо прочего, имеет отношение к прослеживаемой в романе пещерной мотивике, отсылающей нас к знаменитому символу пещеры из VII книги «Государства» Платона и играющей первостепенную роль в идейно-тематическом плане «Черного принца». Так же, как и лондонская квартира Брэдли, Патара является метафорическим воплощением хронотопа пещеры, в котором пребывает герой, со всеми присущими данному хронотопу признаками: отсутствие естественного = объективного света, искусственность, тенность, иллюзорность и др. Однако принципиальное отличие этих двух хронотопов заключается в том, что если квартира Брэдли является хронотопом одного человека, его личным пространством, то Патара в романе становится особым топосом, имеющим отношение не только к Нему, но и к Ней.

С именем Локсия, безусловно, связана и пробудившаяся в Брэдли способность к творчеству. Могущественный бог искусств был сокрыт от Брэдли всю его жизнь, все время его исканий, раздумий, попыток создать что-то стоящее, великое; и только после того, как Брэдли переживает власть черного Эроса, всю силу любви и страданий, его, наконец, настигает «черное пламя вдохновения», которого он так ждал. Великий бог открывает свои тайны лишь посвященным.

Наиболее любопытной в этой связи нам представляется точка зрения, высказанная З. Гражданской на страницах журнала «Литературное обозрение» в 1975 году: «Слово “Локсий”, — пишет Гражданская, — значит по-гречески “Кривой”. Слово “Люксий” (как часто называет себя эта таинственная личность) близко по своему звучанию к слову “Люцифер”, означающему дьявола, сатану... Одно из библейских

---

<sup>1</sup> Там же. С. 442.

<sup>2</sup> Там же. С. 441.

наименований сатаны — “Князь тьмы”. По-английски — “Принц тьмы”»<sup>1</sup>. «Конечно, с введением этого образа роман приобретает мистический оттенок, — продолжает Гражданская, — из-за античного облика Платона выступает философ-мистик Кьеркегор, один из кумиров писательницы. Но еще сильнее сказывается здесь влияние готики, “черного” романа с его таинственными, фантастическими образами, с прямым вмешательством сатаны в жизнь людей»<sup>2</sup>. 3. Гражданская видит в фигуре Локсия символическое воплощение Люцифера, олицетворение «всемогущего Зла»<sup>3</sup>, орудием которого стал Брэдли.

Однако подобная трактовка образа Локсия-Люксия (Loxias-Luxius) представляется нам не совсем обоснованной. Знакомство с биографией Мердок, различными исследовательскими работами по поводу ее творчества и философско-эстетических воззрений, а также с большей частью ее художественного наследия позволяет сделать вывод о неприемлемости Мердок какой-либо фантастичности или персонификации добра и зла. Мердок в своих интервью и программных статьях неоднократно обращала внимание на разницу между фантастическим и реалистическим искусством. С последним связано то, что Мердок определяет как “*imagination*” — воображение, отличное, однако, от произвольной фантазии (“*fantasy*”), характеризующей «иллюзорное» искусство<sup>4</sup>. Тонкий психолог и философ Мердок исследует глубины души человеческой, стремясь в своем творчестве приблизиться к человеку реальному. Такие фигуры, как Локсий, у Мердок — художественные образы (“*images*”), в которых — «адекватное воплощение реальности»<sup>5</sup>, видимо, прежде всего, реальности внутреннего мира человека во всей его сложной многогранности и противоречивости. Поэтому возникающая в романе аллюзия на Люцифера, по нашему мнению, имеет отношение не к персонифицированному образу Сатаны — объективно существующему «князю тьмы», вмешивающемуся в людские судьбы, а к той тьме, которая пребывает в душе человека.

В этом отношении очень интересным нам представляется мнение Н. Демуровой по поводу интерпретации заглавной метафоры романа, в непосредственной связи с которой находится и образ Локсия.

<sup>1</sup> Гражданская 3. Черный принц – кто он? // Лит. обозрение. 1975. № 3. С. 87.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См. об этом: Мердок А. Против бесстрастия / Предисл., пер., прим. и коммент. Д. Бак, 1991. С. 169. URL: [http://www.ecsocman.edu.ru/data/871/925/1219/21\\_Ajris\\_MERDOK.pdf](http://www.ecsocman.edu.ru/data/871/925/1219/21_Ajris_MERDOK.pdf) (дата обращения: 03.10.2014); Мердок А. Суверенность Блага / Пер. с англ. Е. Востриковой и Ю. Кульгавчук // Логос. 2008. № 1. С.117-137. URL: <http://www.hse.ru/data/811/533/1238/Мердок.pdf> (дата обращения: 03.10.2014) С. 123-124.

<sup>5</sup> См.: Мердок А. Против бесстрастия. С. 169.

Исследовательница отмечает труднопереводимость английского “the black prince”, так как «“prince” — это не только “принц”, но и “повелитель”, “владыка”»<sup>1</sup>, и дает такое осмысление названию романа: голдинговский «повелитель мух». «Возможно, это тот “повелитель мух”, то зло в самом себе, которое должен преодолеть художник в своем стремлении к конечной правде, составляющей смысл искусства»<sup>2</sup>, — пишет Демурова. В романе «О приятных и праведных» (“The Nice and the Good”), созданном за пять лет до «Черного принца», Мердок в уста главного героя вкладывает следующие слова: «Есть демоны и злые силы вне нас <...>, но это — карликовая мелочь. Большое, истинное зло внутри меня. Это я есмь Люцифер»<sup>3</sup>.

Здесь возникает тема внутренних «демонов», терзающих разум и чувство человека: «...существуют какие-то силы, которые одолевают нас изнутри, как демоны, выпущенные на свободу»<sup>4</sup>. Демонами Мердок называет различные субъективные устремления индивида, нередко оказывающиеся губительными. В этой связи интересно вспомнить платоновский образ души-колесницы, имеющий отношение, в том числе, к проблеме двойственности Эроса: в то время как белый конь стремится ввысь, туда, где живут божества, черный конь тянет душу вниз, обратно в пещеру, обрекая ее на танатос. Брэдли Пирсон постоянно находится в этой борьбе, в этом метании между двумя полюсами: между белым и черным, между светом и тьмой, между разумом и чувством: “I tried to grasp and to arrest these giddy convulsions of the spirit, lying on my back on my bed and watching the window glow from dark to light and fade again from light to dark”<sup>5</sup>. Это световое «мигание» метафорически передает характер внутреннего состояния Брэдли, его сложной, противоречивой души, то светящейся, то вновь отворачивающейся от света.

Имя Люцифера заключает в себе и синавгический<sup>6</sup> аспект. “Lucifer” в переводе с латинского — «несущий свет» (lux, lucis — свет и ferre — нести, носить). При этом важно то, какой именно свет несет Люцифер. Если исходить из платоновской теории трех светов, то свет Люцифера, разумеется, нельзя соотнести ни с солнечным, эйдетическим светом, ни со светом объективным, то есть излучаемым Другим. Люциферов свет предельно субъективен, Люцифер есть тот, кто видит из себя, в своей

<sup>1</sup> Демурова Н. Указ. соч. С. 440.

<sup>2</sup> Там же. С. 442.

<sup>3</sup> Мердок А. О приятных и праведных / Пер. с англ. М. Канн. М., 2008. С. 296.

<sup>4</sup> Ивашева В. В. От Сартра к Платону // Вопросы литературы. 1969. № 11. С. 142.

<sup>5</sup> Murdoch I. The Black Prince: Introduction by Candia McWilliam. L., 2006. P. 351.

<sup>6</sup> Синавгия (греч. συναυγία — «со-светие», «со-очие») — теория зрения как наложения трех типов света. Основные положения концепции синавгии раскрываются Платоном в диалогах «Государство», «Тимей», «Менон», «Тезтет» и др.

гордыне отрицая свет Другого. Именно за это, согласно христианскому мифу, Светоносец и был трагически изгнан из божественных сфер. В этой связи имя, которым себя иногда называет Локсий, приобретает примечательную знаковость, поскольку корневая морфема этого имени — “lux” — указывает на идею непроницаемости разума для солнечного света, заложенную в мифологеме Локсия. Неслучайно поэтому именно с образом Локсия-Люксия связан в романе черный Эрос: “I know that the black Eros which had felled me was consubstantial with another and more secret god”<sup>1</sup>. Вслед за Платоном коннотативность черного Эроса у Мердок подразумевает идею деструктивности и смерти.

Таким образом, по нашему мнению, черный принц, черный Эрос в романе — это не просто какая-то внезапно ворвавшаяся в жизнь героя внешняя сила, влияющая на его поступки, предопределяющая его судьбу. Хотя Брэдли и говорит о шахматной партии с неким темным лордом (“the dark lord”), в конце концов, эту партию он ведет с самим собой.

Однако этой связью с разрушительностью субъективного света образ Локсия, по нашему мнению, не исчерпывается. Неслучайно ему отводится в романе такая большая роль. “A *truthful vision finds the fullness of reality everywhere and the whole extended universe in a little room. That old brick wall which we have so often contemplated together, my dear friend and teacher: how could I find words to express its glowing beauty, lovelier and more sublime than the beauty of hills and waterfalls and unfolding flowers? These are indeed vulgarisms, commonplaces. What we have seen together is a beauty and a glory beyond words, the world transfigured, found. It was this, which in the bliss of quietness I now enjoy, which I glimpsed prefigured in madness in the water-colour-blue eyes of Julian Baffin*”<sup>2</sup> (курсив наш. — Т. Т.), — с такими словами обращается Брэдли к Локсию в послесловии к своему роману.

Создавая свою формулу идеального государства, Платон изгоняет из него художников, и вот по какой причине... Знаменитое определение Аристотеля гласит, что искусство есть подражание прекрасной природе. Однако, согласно Платону, природа тоже есть подражание. Она принадлежит вещному миру, миру теней, и подражает истинным эйдосам. Поэтому художник для Платона — подражатель третьей степени, он порождает произведения, стоящие на третьем месте от сущности, от истинной идеи вещи. «Все поэты, начиная с Гомера, воспроизводят лишь призраки добродетелей всего остального, что служит предметом их творчества, но истины не касаются»<sup>3</sup>, — пишет Платон. Однако для

<sup>1</sup> Murdoch I. Указ. Op. cit. P. 235.

<sup>2</sup> Ibid. P. 391.

<sup>3</sup> Платон. Диалоги. М., 2008 (Печатается по изд.: Платон. Сочинения: В 3 т. / Под общ. ред.

Мердок искусство теснейшим образом связано с такими понятиями, как правда и добродетель. Искусство, по мнению Мердок, может быть истинным, и поэтому в «Черном принце» так важна связь темы искусства с темой любви. Истинное искусство, согласно Мердок, «открывает нам те аспекты мира, которые наше обыденное притупленное мечтательное сознание увидеть неспособно. Оно разрывает окружающую нас пелену и придает смысл понятию реальности»<sup>1</sup>. Любовь Брэдли соединяет его со всей вселенной, позволяет узреть истину и пробуждает в нем способность к творчеству. Однако важнейшим моментом является то, что понимание — как своих прошлых заблуждений и ошибок, так и истинной сущности своей любви — полностью формируется в сознании Брэдли только после встречи с Ф. А. Локсием: “Human love is the gateway to all knowledge, as Plato understood. And through the door that Julian opened my being passed into another world”<sup>2</sup>.

Итак, образ Ф. А. Локсия, как и многие другие образы Мердок, амбивалентен. С одной стороны, он намекает на идею затемненности и субъективности обособленного сознания. С другой стороны, в нем также заложена идея аполлонического светлого разума, связываемого у Мердок с надеждой на духовное просветление и творческое вдохновение.

По Мердок, достижение Блага в жизни — задача невероятно трудная и, возможно, даже неосуществимая: «Благо загадочно из-за человеческой слабости и хрупкости, в силу того, что находится от нас на огромной дистанции»<sup>3</sup>. Однако в «Черном принце» есть надежда на силу истинного искусства, надежда на свет искусства, способный не только осветить пещеру, но и вывести из нее. И в этом смысле сама книга Брэдли Пирсона есть художественная манифестация выхода из пещеры. Неслучайно роман завершается словами Локсия: “Art tells the only truth that ultimately matters. It is the light by which human things can be mended. And after art there is, let me assure you all, nothing”<sup>4</sup>.

---

А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. М., 1971—1972. С. 428.

<sup>1</sup> Мердок А. Суверенность Блага. С. 136.

<sup>2</sup> Murdoch I. Op. cit. P. 390.

<sup>3</sup> Мердок А. Суверенность блага. С. 136.

<sup>4</sup> Murdoch I. Op. cit. P. 416.

## Метафора «руины» в романе Т. Маккарти «Когда я был настоящим»

Данная статья представляет собой попытку анализа метафоры «руины» в романе Т. Маккарти «Когда я был настоящим» с точки зрения философско-культурологического подхода.

Метафора «руины» родилась в лоне постмодернистской философии для выражения социально-культурного кризиса личности, переставшей воспринимать мир в его целостности и гармоничной упорядоченности.

Зарождение метафоры «руины» прослеживается еще в пред-постмодернистской литературе. Наглядным примером может служить рассказ Х. Л. Борхеса «В кругу развалин» («В кругу руин» — согласно другому переводу). Впоследствии метафора «руины» была осмыслена в рамках различных литературных направлений, в частности деконструктивистской критикой. Достаточно вспомнить труд основателя данного направления Ж. Деррида «Автопортрет и другие руины».

Феномен современного английского писателя Тома Маккарти заслуживает пристального внимания ввиду того круга экзистенциальных и культурно-философских проблем, которые затрагиваются в его романах. В центре нашего изучения находится его культовый роман «Когда я был настоящим», в котором находят выражение ключевые аспекты постмодернистского мироощущения.

Метафора «руины» обнаруживает себя прежде всего в названии романа: «Remainder» (пер. «остаток, остатки», «руины»). Герой романа, частично потерявший память после катастрофы, постоянно цепляется за руины: за осколки памяти, за обломки предметов, за отдельные фразы и слова.

Однако ему не удастся воссоздать цельную и подлинную картину своей жизни, своей личности: в его голове то и дело всплывают образы вторичной реальности (сцены из фильма, фрагменты опыта реконструкции). Героя преследуют раздробленные, вывернутые наизнанку предметы, обнажающие свои внутренности («Flesh. Bits»<sup>1</sup>, «...blood [...] had these bits in it, these grains and lumps» [114]).

---

<sup>1</sup> *McCarthy T. Remainder. L.: Alma Books, 2006. P. 107. URL: <http://getebook.org/?p=196833>. Далее ссылки на это издание см. в тексте статьи с указанием страницы в скобках. Цитирование будет осуществляться на основе интернет-ресурса с указанием страниц в pdf-версии*



Фрагментарность, обрывочность памяти героя приводит к тому, что он многие вещи воспринимает и примечает лишь в срезе, в деформированном виде, наблюдая слои и части: «I saw it in my mind again: the plane became a pillow ripping open, its stuffing of feathers rushing outwards, merging with the air» [106]. Герой даже пытается препарировать, «вскрывать» звук, словно обнажая обертоновый ряд: “The pianist’s chords stretched out, elastic, like elastic when you stretch it and it opens up its flesh to you, shows you its cracks, its pores» [86].

Он движим, согласно фрейдистской терминологии, «влечением к смерти»: стремлением к разрушению, к возвращению в состояние неорганической материи, присущему всему живому: «a flower erupting through its outer membrane and exploding into millions of tiny pollen specks, becoming light» [106], «I poked at his exposed flesh with my finger <...> it [flesh] was riddled with tiny holes-natural, pin-prick holes» [112].

Руина в романе предстает также как некий семиотический знак, указывающий на то, что что-то является зафиксированным, а значит укрепленным в памяти, оставившим в ней след. Эту, по истине дерридианскую идею следа, отпечатка, знака и преследует главный герой романа: «Everything must leave some kind of mark» [4]. Отказ героя забывать, проявляющийся тягой к фиксации знака, как пишет Маккарти, — уже известная идея, выраженная философом Э. Левинасом и схожая с понятиями «знака» как «феномена отсылания» у Хайдеггера.

Название романа «Remainder» является прямой отсылкой к текстам Ж. Деррида и к таким ключевым понятиям как «остаток» («restance», «reste»), «след» («trace»): «A trace is never present, fully present, by definition; it inscribes in itself the reference to the spectre of something else»<sup>1</sup>.

Деконструктивистский анализ, предложенный в работах Деррида, необходим при изучении данного романа, так как слово является одним из его активных участников, а борьба главного героя с языком выступает одним из двигателей сюжета: «this word planted itself in me and grew. Settlement. It wormed its way into my soma» [2]. Зачастую эта борьба выражается в стремлении героя освободить то или иное слово от его фиксированной семантической нагрузки, дезорганизовать элементы текста: «That word: Settlement. Set-l-ment» [2].

Слова нередко долетают до героя в расчлененном виде, оторванные от контекста, с пропастью между означаемым и означающим, и соединяются в его сознании с другими лексическими единицами:

---

<sup>1</sup> *Derrida J. Others are secret because they are other// Derrida J. Paper machine/ translated by R. Bowlby. CA: Stanford University Press, 2007. P. 151.*

происходит процесс прироста семантики: «Speculation», I said; «contemplation of the heavens. Money, blood and light. Removals. Any Distance» [112]. Данное явление было освещено Р. Бартом в эссе «Ролан Барт о Ролане Барте» и в дальнейшем получило название «эхокамеры». Как пишет Г. К. Косиков, «камера отзвуков» — это место, где «сталкиваются и переплетаются самые разные голоса, доносящиеся извне, но где трудно расслышать звучание лишь одного голоса — голоса человека, добровольно превратившего себя в эту камеру»<sup>1</sup>.

Герой цепляется за слова, за словарные значения слов, за термины и дефиниции. Слово для него, подкрепленное выдержкой из словаря — залог некой стабильности, которую, однако, он не достигает, так как его воображение искажает смысл слов. Происходит деконструкция структур сознания, возникает пропасть между означаемым и означающим. Ж. Делез описал этот процесс распада сознания и языка в труде «Логика смысла», где объектом его философских размышлений стали люди, страдающие шизофренией. Наглядным примером этого процесса является судьба слова “speculation». Внимание главного героя привлекает одно из значений слова — «астрон. созерцание неба». Затем данное значение перемещается в его поврежденном сознании с обрывками фраз, с виденными ранее вывесками: «Speculation,» I said; «contemplation of the heavens. Money, blood and light. Removals. Any Distance» [112]. Лежа на спине, он представляет себе как падает солнце, и вместе с ним падают акции с неба. Видение перерастает в катастрофу вселенского масштаба, и в конце романа он предсказывает гибель солнцу и планете: «Shares Tumble, it announced. «That’s good too!» I said. «No: that’s brilliant! It all accrues, then tumbles. Like the sun» [116].

Углубляясь в изучение метафоры «руины», стоит также упомянуть, что Фрейд, в работах «Об этиологии истерии» и «Конструкции в анализе», отождествляет психику человека с античными руинами: «Его [анализируемого] работа над конструкцией, или, если привычнее слышать, над реконструкцией [забытого], обнаруживает значительное сходство с работой археолога, раскапывающего разрушенное и заваленное жилище или постройку из прошлого»<sup>2</sup>.

Именно поэтому единственный способ для героя обрести себя, вспомнить или припомнить события своей жизни — воссоздать, реконструировать («re-enact») нужный или желаемый момент, погрузившись в скрытые отсеки памяти («chambers of the vision»),

---

<sup>1</sup> Косиков Г. К. «Человек бунтующий» и «человек чувствительный» (М. М. Бахтин и Р. Барт) // Лики времени: Сб. статей. М.: Юстицинформ; Филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009. С. 25.

<sup>2</sup> Фрейд З. Сочинения по технике лечения. – М.: «Фирма СТД», 2008. С. 397.

«удержать прошлое» подобно герою М. Пруста.

Реконструкция в романе предстает важнейшим событийным элементом для сооружения мнимой архитектурно-стройной системы бытия. Воссоздавая, герой, как ему кажется, постепенно приближается к себе реальному: «I could feel real again» [26], и степень накала его ощущений ярко выражается в романе с помощью лексемы «tingle» (пер. как «покалывание», «пощипывание», «звон в ушах»), которая встречается в романе 36 раз: «felt a tingling creeping up the right side of my body» [37]; «the tingling sensation crept through my body again» [59]; «The tingling really burst its banks now» [112]; «The tingling became very intense» [41].

Герой романа оценивает свое состояние, как схожее с наркотической тягой к повторной дозе: «it was a state, a mode-one that I needed to return to again and again and again» [91-92]. Стремление к повторению воплощается в мотивике круга, символизирующего непрекращающийся, вечно повторяющийся, непрерывный созидательный процесс: «thinking about the re-enactment, knowing that it was continuing, constantly, on a loop» [69]; «I shall require them to run through this event constantly, round the clock» [67].

Герой жаждет ухватить ощущение истинности и неподдельности своего бытия, стремясь закрепить его в бесконечном круговороте вещей. Как пишет М. Бланшо о непрекращающемся процессе созидания: «человек изгнания вынужден превращать заблуждение в способ быть истинным, а то, в чем он без конца обманывается, в последнюю возможность ухватить бесконечность»<sup>1</sup>.

Знак бесконечности становится графическим символом: «a figure of eight» [69], «The eight was perfect, neat: a curved figure infinitely turning back into itself.» [3]. В заключительных фазах романа герой заставляет пилота все время делать виражи на одном месте, рисуя опять же знак бесконечности: «marvellous closing image of a plane flying a figure of eight - which, of course, is also the symbol for infinity» [95].

В конце романа, зона реконструкции, поначалу строго изолированная, постепенно раздвигает свои границы и сливается с окружающим пространством романа. Реконструкция становится событием реального мира, способного поколебать ход его действия. Герой, увидевший развалины, оставшиеся от копии банка, незаметно для себя начинает прокручивать в голове все репетиционные действия, и убивает стоявшего рядом человека: «I'd felt the same compulsion to shoot him[...]the positions and the tingling that made me do it» [114]. Реконструкция становится тем особым хронотопом романа, сакральным местом для героя,

<sup>1</sup> Бланшо М. Пространство литературы / Пер. с фр. В. П. Большакова. М.: Логос, 2002. С. 78.

где он ощущает свое «присутствие» в мире, и где мир подчиняется его воле: «normal distances and measures became huge. I could have done anything: before another person's eyes had completed a single blink».

Таким образом, можно заключить, что суть метафоры «руины» — в отражении той ситуации общекультурного анамнесиса, в которую вогнала себя современная цивилизация, с ее отказом от истины, погружением в пространства вторичной реальности, с ее патологической тягой к саморазрушению. Мир перед глазами главного героя предстает как хаос, децентрированное и лишенное ориентиров пространство, в которое он, по причине фатального слома своего сознания, оказывается неспособным внести конструктивно-организующую доминанту.

# III

## «Шауловский» Высоцкий

Имя нынешнего юбиляра я впервые услышал — а точнее, увидел напечатанным — в конце 1991 года в Ульяновске, в местном пединституте, куда приехал на научную конференцию. Для её участников в институтской рекреации работал книжный прилавок, и на нём продавалась, помимо прочей разнообразной литературы, книга с портретом Высоцкого и с не очень понятным с виду названием на обложке: «Мир и Слово». Подумал было, что это какой-нибудь сборник лингвистических статей и что портрет Высоцкого использован как «приманка» для покупателей (на волне прошумевшей Перестройки бард переживал невероятную посмертную популярность, под его именем всё шло на ура). Слава богу, всё же не поленился, взял книгу в руки и, поняв, что она — действительно о Высоцком, купил. Как раз в ту пору любовь к поэзии Высоцкого и у меня самого стала принимать письменно-печатную форму: в том же 1991 году была опубликована моя первая статья о поэте.

Это была книга А. В. Скобелева и С. М. Шаулова «Владимир Высоцкий: Мир и Слово» (на титульном листе название было напечатано уже полностью), только что изданная в Воронеже — фактически первая монография о «шансонье всея Руси». Именно с неё — а также с подготовленного А. Е. Крыловым и выпущенного годом раньше первого издания двухтомных «Сочинений» — началось научное высокоцковедение, сменившее период литературно-критического осмысления наследия поэта (вторая половина 80-х). Тот ульяновский вечер я запомнил очень хорошо: придя в номер, уселся с книгой в кресло и «залпом» прочёл её от начала до конца. Впечатление было сильнейшим! Театральность поэзии барда, её фольклорно-мифологические корни, в том числе связь с «блатным» фольклором, проступающие в стихах архетипы... Что-то я интуитивно угадывал и сам (но только угадывал, не более того), что-то прозвучало как откровение, давая возможность герою монографии предстать перед читателем не «хрипатым парнем из подворотни», каким он многим казался при жизни, а в большом историко-культурном контексте. Высоцкий выглядел на страницах монографии как поэт классического масштаба. Писать *так* можно было о Пушкине или Блоке. Оказалось — можно и о Высоцком.

С тех пор в моей домашней высококоведческой библиотеке эта книга — едва ли не самая востребованная. Знаю от коллег, что не мне одному знаком этот рефлекс: начиная заниматься или просто попутно заинтересовавшись каким-то вопросом о творчестве поэта, первым делом думаешь: а что об этом пишут Скобелев — Шаулов? И снова достаёшь с полки их книжку, причём именно первое издание, «обжитое», уже сильно потрёпанное, с обильными карандашными пометами, не за один раз оставленными. Хотя теперь книга уже трижды переиздана; в последний раз — в 2012 году в Уфе, в составе капитального соавторского тома Скобелева и Шаулова «Наш Высоцкий», куда вошли работы и совместные, и отдельные. В этом томе, кстати, есть (на странице 163) любопытная сноска, рассказывающая об издательской судьбе воронежского издания — судьбе по-своему драматичной и по-своему забавной (пока везли тираж в Москву, пришлось добывать дефицитный бензин в обмен на столь же дефицитную водку: таков был тогдашний «бартер»!), показательной для эпохи распада СССР, сопровождавшегося и распадом устоявшихся механизмов книгоиздания и книгораспространения.

Одной только книги «Владимир Высоцкий: Мир и Слово» было бы достаточно, чтобы почивать на лаврах классиков высококоведения. Но соавторы оказались не из таковых. Андрей Скобелев, на время ушедший из высококоведения, несколько лет назад вернулся в него как автор обширных «материалов к комментарию», раскрылся как неутомимый добытчик фактических и историко-культурных сведений о песнях поэта, об упоминаемых в них именах, событиях, бытовых реалиях. Его перу принадлежат уже несколько комментаторских книг, а ещё он — организатор целой серии высококоведческих конференций в Воронеже и научный редактор выходящих там сборников. Сергей Шаулов же — исследователь другого склада, склонный, в отличие от своего друга и соавтора, не столько к конкретике, сколько к метафизике. И тут оказалось, что его главное слово в высококоведении тоже ещё не сказано, хотя выход к этому Главному Слову был сделан уже в книге 1991 года.

На рубеже двух столетий он выступил с серией статей, в книгу «Наш Высоцкий» тоже вошедших. Их общую тему хорошо выражает название одной из них: «“Высоцкое” барокко» (1999). Исходя из идеи «вездесущности барокко в культуре XX века», Шаулов устанавливает ряд типологических признаков, объединяющих поэзию Высоцкого с барочной культурой: «особое напряжённое состояние языка», склонность к антиномиям и парадоксам, эмблематичность, поэтико-философская концепция двоимирия... При этом получалось, что признаки барокко (и

«высоцкого» барокко) оказывались одновременно присущими романтизму и экспрессионизму, что по-своему перекликается с высказанной когда-то Д. С. Лихачёвым идеей чередования в истории культуры «первичных» (романский стиль, Ренессанс, классицизм, реализм) и «вторичных» (готика, барокко, романтизм; в этот ряд напрашивается и не названный Лихачёвым модернизм, к которому Высоцкий имеет безусловное отношение) стилей. Под пером Шаулова Высоцкий оказывался созвучен неким культурным универсалиям и вписывался в грандиозную общеевропейскую картину, где стили не столько сменяют друг друга (по Лихачёву), сколько... сосуществуют одновременно. Пусть не сами стили — но некие мировоззренческие и художественные основы, их питающие, затрагивающие и творчество русского поэта второй половины XX века.

Что и говорить, картина захватывающая. Но и вызывающая желание поспорить. Первым это сделал профессор А. А. Илюшин, чьим коротким заключительным словом редакция альманаха «Мир Высоцкого» сопроводила публикацию статьи «“Высоцкое” барокко». Усомнившись в «барочности» поэзии барда и назвав концепцию Шаулова «несколько придуманной», Илюшин, однако, не стал своим столичным авторитетом «закрывать» проблему: «Не вижу их (точек соприкосновения — *А. К.*) — ну и что? Может, зрение слабое». Позже довелось спорить с автором идеи «барочности» Высоцкого и мне, и следы этих споров есть в моей книжке «Барды и филологи» и в статьях самого Сергея Михайловича. Мне казалось, что его подход чересчур размывает границы историко-литературных явлений — как самого Высоцкого, так и барокко вообще. Мой оппонент настаивал на правомочности типологического подхода. Дружески общаться полемика нам не мешала.

Сейчас мне думается, что дело не в том, правомочен или неправомочен типологический подход. Правомочен, конечно. Типология — такая хитрая вещь, где всё столь же неопровержимо, сколь и недоказуемо. И спорить, наверное, было не о чем. Ибо на самом деле мы с Шауловым — филологические «братья по крови», а разница в подходах кажется частностью на фоне важной общности. Поясню.

Будучи оба высококоведами «первого призыва», мы начали заниматься любимым поэтом (он пораньше, я попозже), отталкиваясь от тех научных интересов, которые сложились у нас изначально, до того, как мы стали писать о Высоцком. Эти интересы, связанные с классической литературой, естественно, повлияли на нашу интерпретацию его творчества. Но мы пошли разными путями. Я защитил кандидатскую диссертацию по пушкиноведению и все 80-е годы писал именно о



Пушкине. Увлёкшись Высоцким, стал поначалу толковать его «на фоне Пушкина», стремился увидеть в нём некую «реинкарнацию» пушкинского типа художника. Спустя годы, по мере всё большего научного погружения в мир Высоцкого, я всё слабее держался за эту, некогда дорогую для меня, мысль, и Высоцкий всё больше открывался мне не «как Пушкин», а *как таковой*. Шаулов же двигался, кажется, встречным путём. В книге 91-го года он как раз довольно далеко отошёл от своей «первой специальности» (немецкая литература, которой посвящены его и кандидатская, и докторская), а впоследствии стремился свести воедино две свои большие филологические любви: немецкое барокко и Высоцкого. Мне видится в этом сильный личный импульс. Помнится, на одной из конференций в Музее Высоцкого в Москве он проговорился: «Изучая Высоцкого, мы изучаем себя». Себя — как младших современников поэта, в чьём творчестве объективно выразился и их (наш) опыт тоже. А спустя лет десять заметил в интервью для уфимского радио: «Книг у меня немного. А пишутся они из интереса личного, естественно, из опыта внутренней жизни...» Поэтому «барочный» Высоцкий — это Высоцкий Сергея Шаулова, которому к моменту кончины барда пошёл четвёртый десяток лет и который вырос и стал взрослым человеком, педагогом, учёным-германистом под песни Высоцкого — в чём, кстати, сам и сознаётся всё в том же интервью.

Но если это «личный» шауловский Высоцкий, то не слишком ли субъективным оказывается его портрет в работах нашего юбиляра? Нет. Потому что это Высоцкий человека с большим филологическим опытом и чутьём, тонким вкусом, мастерским владением пером, умением проникать в глубины поэтического текста, подлинно «немецкой» въедливостью (в хорошем смысле слова!) и кропотливостью (очень ценю и частенько заглядываю в его подробный объёмистый критический обзор 2000 года «О Высоцком на немецком», написанный, что называется, с разворотом и явно выходящий за рамки жанра за счёт многочисленных оригинальных наблюдений, щедро разбросанных по всему тексту). Кому как не ему почувствовать и выразить глубинный уровень присутствия Высоцкого в нашей жизни и нашей культуре вообще и в судьбе одного человека в частности — присутствия на уровне универсалий и мифологем? Ведь сказано Высоцким, и неспроста взято самим Шауловым в заглавие его работы о «барочной топике» в творчестве любимого поэта: «Теперь я — капля в море».

А. Е. Крылов  
Москва

## Как запрещали Высоцкого. Три документа начала 1980-х из архива ЦК КПСС

*Моим друзьям —  
высоцковедам «первого призыва»*

К июлю 1980 года, когда умер Владимир Высоцкий, его имя находилось под очередным запретом. На этот раз табу было вызвано участием поэта и барда в неподцензурном альманахе «Метрополь» (1979)<sup>1</sup>. Даже в рецензиях на фильмы его игра отмечалась, как правило, единичными упоминаниями фамилии. Так было, к примеру, с исполнением им роли Жеглова в картине «Место встречи изменить нельзя»<sup>2</sup>. В рецензии на телефильм «Маленькие трагедии», многозначительно названной «Глубины “Маленьких трагедий”», газета «Литературная Россия» ухитрилась вовсе не назвать исполнителя главной роли Дон Гуана<sup>3</sup>. Песенно-поэтическое творчество Высоцкого вообще практически не упоминалось<sup>4</sup>.

### 1.

Нелишне напомнить, что краткое сообщение о смерти Высоцкого вышло всего в двух газетах — одной центральной и одной московской. Против десятков и сотен некрологов по всему остальному миру. Любое упоминание его фамилии, любая его строчка в виде заголовка, с большим трудом пробившиеся на страницы прессы, вырезались и хранились множеством людей, до того не бывшими замеченными в коллекционировании. Конечно, невероятно возросший интерес к «поющему артисту» не мог оставаться не замеченным властями. Прошёл целый месяц, пока поистине сенсацией стала публикация Аллы Демидовой в последний день августа 1980-го. Её небольшая (как позже выяснилось, сильно сокращённая<sup>5</sup>) заметка была посвящена работе Высоцкого в театре

<sup>1</sup> См.: Метрополь: [Лит. Альм.] / Сост.: В. Аксёнов и др. [М.]: Самиздат, 1979. 30,5x23,5 см.

<sup>2</sup> Обзор рецензий и упоминаний см. в кн.: Кузнецова Е. И. Владимир Высоцкий в «зеркале» критики: роли в театре и кино. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003. С. 145—156.

<sup>3</sup> См.: Сергеев Е. Глубины «Маленьких трагедий» // Лит. Россия. 1980. 11 июля (№ 28). С. 16.

<sup>4</sup> О последствиях публикации стихотворения В. Высоцкого в луганской молодёжной газете в июне 1979 г. см.: Крылов А. Е. Слова — как ястребы ночные. М.: Булат, 2011. С. 19.

<sup>5</sup> Полную ред. ст. см. самиздатском журн.: Менестрель: Спец. вып. 1981. № 1. С. 19—20. Выпуск факсимильно перепечатан: Вагант. 1994. № 1.

и напечатана в газете ЦК КПСС «Советская Россия». Стало ясно, что замолчать смерть Высоцкого властям не удалось.

И действительно, скоро в той же газете, а десятью днями раньше и в «Литгазете», были напечатаны небольшие подборки его наиболее легко проходимых через цензуру стихотворений. Наконец, перед Новым годом журнал «Советский экран» опубликовал небольшую статью о Высоцком-киноактёре, написанную его другом Э. Володарским. В том же 1980-м впервые на родине была выпущена большая пластинка Высоцкого<sup>1</sup>.

1981 и 1982 годы были ознаменованы появлением двух изданий его авторского сборника «Нерв» (составление и предисловие Р. Рождественского). Выход книги, которую мало кто смог купить, тоже сопровождался редкими публикациями в центральной прессе, иногда замаскированными под рецензии. Авторы этих прорвавшихся статей и вступительных заметок к стихам «из сборника “Нерв”» легко назвать поимённо: М. Влади, А. Вознесенский, Ю. Карякин, Н. Крымова, А. Киреева, В. Надеин, Л. Лавлинский и Л. Жуховицкий<sup>2</sup>. Необходимо также упомянуть, что ряду авторов не удалось в этот период напечатать свои уже написанные некрологи. Нам достоверно известно о двух таких материалах, существовавших в гранках, — они принадлежали поэтам Г. Поженяну и А. Межирову<sup>3</sup>. На деле, надо полагать, таких попыток было на порядок больше.

Когда последняя положительная статья о Высоцком из приведённого выше ряда уже была принята к печати, «Литгазета» опубликовала статью Станислава Куняева<sup>4</sup>. Она вроде бы была посвящена «проблемам народности и массовости культуры», однако главной её мишенью было творчество Высоцкого. Несколькими последующими откликами создавалась видимость полемики<sup>5</sup>, которая, впрочем, очень быстро свернулась.

На этом в интересующей нас теме наступили долгие заморозки.

До сих пор шла речь только о «центральных» публикациях, поскольку исключительно они имели возможность служить прецедентом и могли хоть как-то повлиять на события: например, на разрешение провести вечер памяти поэта, а то и пробить через инстанции спектакль по его

<sup>1</sup> *Высоцкий В.* Песни. М.: Мелодия, [1980]. № С 60-14761-2.

<sup>2</sup> Точные библиографические данные обо всех упомянутых выше публикациях см.: *Эпштейн А. С.* Владимир Семёнович Высоцкий: Что? Где? Когда? Харьков: Студия-Л, 1992. Невозможно в этом ряду упомянуть имя зав. отделом поэзии журнала «Москва» А. Парпары, своей неумелой правкой обесмыслившего несколько строк поэта.

<sup>3</sup> Оба вошли: *Менестрель.* 1981. № 1. С. 13, 15.

<sup>4</sup> См.: *Куняев С.* От великого до смешного // *Лит. газ.* 1982. 9 июня (№ 12). С. 8.

<sup>5</sup> См.: *Толстых В.* Парадоксы популярности // *Лит. газ.* 1982. 16 июня. С. 8; *Гарник А.* Талант на любые вкусы?; *Люсый А.* Певец для всех! // *Лит. газ.* 1982. 7 июля. С. 8. (Из почты дискуссии).

произведениям. Вместе с тем нельзя умалить и значения удачных попыток почтить память Высоцкого в периферийной прессе. Конечно, в СССР такие издания были на порядок менее авторитетными и спектр их влияния ограничивался в лучшем случае республикой или вовсе населённым пунктом. И тем не менее, местные публикации не только утоляли информационный голод, но и объединяли людей, даже способствовали их гордости за свои область, город, посёлок, коллектив. Такие статьи в вырезках и в сотнях копий пересылались собирателями по всей стране.

Одной из таких публикаций, появившейся в университетской многотиражке в 1981-м, стала довольно содержательная для того времени статья «Живое слово» А. В. Скобелева и С. М. Шаулова<sup>1</sup>, — авторов, которые впоследствии стали признанными классиками «высоцковедения». Вместе с копиями западных публикаций в страну проникают и первые работы ещё одного пионера этой отрасли филологии — австрийца Хайнриха Пфандля<sup>2</sup>. Так вакуум начинает заполняться самиздатом. Ограниченный объём «Нерва» и большое количество редакторской правки (В. Мухин) заставляет чуть ли не каждого собирателя фонограмм создавать свои машинописные сборники, и некоторые из них доходят до переплёта. К примеру, только в фондах московского Музея Высоцкого собрано более ста таких оригинальных машинописных сборников. Да и сам «Нерв» переписывают от руки.

## 2.

К периоду заморозков, начатому статьёй Куняева в «Литературной газете», как раз и относятся публикуемые ниже документы, обнаруженные нами в Российском государственном архиве новейшей истории<sup>3</sup>.

\* \* \*

### ЦК КПСС<sup>4</sup>

Редакция «Литературной газеты» на основании сообщений своих корреспондентов за рубежом и информации в иностранной прессе располагает сведениями о том, что в последнее время антисоветские эмигрантские организации и связанные с ними предприниматели в странах

<sup>1</sup> См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Живое слово // Воронеж. ун-т. 1981. 12 нояб.

<sup>2</sup> См., например: Пфандль Х. Владимир Высоцкий. Песни и стихи. Нью-Йорк, 1981; Владимир Высоцкий. Нерв. М., 1981: [Рец.] // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 9. S. 323—335.

<sup>3</sup> РГАНИ. Фонд № 5. Оп. 88. Д. 204. Л. 20–24. Ко всей подборке приложен бланк (л. 20): «Ознакомить секретарей ЦК КПСС» с семью подписями ознакомившихся (из девяти секретарей). Благодарим за помощь доцента университета Коч (Стамбул) Р. Джагалова.

<sup>4</sup> Оригинал: машинопись; подпись — автограф. Штамп [вх.]: «ЦК КПСС. 30 авг. 82. 22876. Контроль. Подлежит возврату в Общий отдел ЦК КПСС». От руки — 04-03. Штамп на копии: «Рассекречено» (относится ко всей подборке документов).

запада пытаются активно использовать в своих целях творческое наследие Владимира Высоцкого. Издаются сборники его стихов, снабжённые антисоветскими комментариями<sup>1</sup>, выпускаются многочисленные пластинки и магнитофонные записи, включающие и произведения, изданные у нас. Всё это делается в нарушение норм авторского права, без согласования с наследниками В. Высоцкого и ВААП<sup>2</sup>.

Один из самых свежих примеров — объявление нью-йоркской газеты «Новое русское слово» о выпуске в продажу кассет с записями более 200 песен Высоцкого (копия прилагается). По наведённой нами справке, сведениями о том, кому, каким образом и когда были переданы эти песни, ВААП не располагает.

В мае 1982 года на Каннском кинофестивале в беседе с членом редколлегии «Литературной газеты» тов. Галановым Б. Е.<sup>3</sup> Марина Влади высказала своё беспокойство в связи с подобными бесконтрольными публикациями за рубежом, которые оскорбляют доброе имя её покойного мужа, всегда бывшего патриотом своей страны.

Поскольку наследие В. Высоцкого принадлежит его Родине и всеми правами на него пользуются родные поэта, полагали бы целесообразным:

1. Поручить ВААП от имени родителей В. Высоцкого возбудить и выиграть судебное дело о самовольном издании и распространении произведений В. Высоцкого, потребовать прекращения такой деятельности в дальнейшем и валютной компенсации за ранее выпущенные книги, пластинки и магнитофонные плёнки, как переписанные с пластинок фирмы «Мелодия», так и добытые контрабандным путём. По справке ВААП, никаких денежных поступлений наследникам В. Высоцкого до сих пор не было.

2. По зарубежным каналам ТАСС и АПН<sup>4</sup> распространить материалы,

---

<sup>1</sup> В сб. песенной поэзии Высоцкого, изданном в США (*Песни и стихи / Сост. А. Львов. Нью-Йорк: Лит. зарубежье, 1982*), содержался, например, такой тенденциозный комментарий к песне «Пока вы здесь в ванночке с кафелем...»: «Необходимая медицинская помощь заключённым почти не оказывается. Часто лагерный врач — это заключённый, а в прошлом ветеринар или фельдшер. Описанный в песне случай — не редкость в лагерях» (С. 360). Видимо, стоит напомнить, что шуточная песенка в действительности была посвящена реальному событию, когда врач антарктической экспедиции Л. Рогозов с помощью зеркала сделал себе операцию по удалению аппендицита.

<sup>2</sup> ВААП — Всесоюзное агентство по авторским правам — «общественная» организация по охране авторских прав в СССР, существовавшая в период с 1973 по 1991 годы.

<sup>3</sup> Галанов Борис Ефимович (наст. фам. Галантер; 1914–2000) — критик, литературовед; родился в Одессе, окончил МИФЛИ им. Н. Г. Чернышевского (1939). В 1941–1945 — военный корреспондент «Правды», сотрудник армейской газеты 18-й армии, в которой служил Л. И. Брежнев; литсотрудником «Правды» работал до 1953 г. Член КПСС с 1943 г. Член Союза писателей СССР с 1955 г. В 1960–1963 — заместитель гл. редактора журнала «Советский экран», с 1963 г. — зав. отделом искусства, член редколлегии «Литературной газеты». См. также его публ. по теме: *Галанов Б. Маяковский на Таганке // Лит. газ. 1967. 14 июня. С. 8. Участвовал в разгроме романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба» (1960). По воспоминаниям сотрудника «Литгазеты» того времени Г. Г. Красухина, Галанов в редакции был незаметен, «держался демократично. На редколлежиях не высовывался. Свирепостью не отличался».*

<sup>4</sup> Телеграфное агентство Советского Союза (ТАСС) — центральное государственное

разоблачающие мародёрскую деятельность зарубежных фирм и организаций, противозаконно наживающихся на популярности В. Высоцкого.

[Подпись] Ю. Изюмов<sup>1</sup>,  
первый заместитель главного редактора  
«Литературной газеты»

“30” августа 1982 г.

№ 41

\* \* \*

[Приложение<sup>2</sup>]

## ВНИМАНИЮ ЛЮБИТЕЛЕЙ ТВОРЧЕСТВА

### В. ВЫСОЦКОГО!

Если Вам понравилось содержание  
и качество 100 песен, записанных  
на 8 стереокассетах<sup>3</sup>, мы предлагаем  
Вам ещё 10 стереокассет с более чем  
130 песнями, причём ни одна из этих  
песен не вошла ни в предыдущие  
8 кассет,

ни в нью-йоркский концерт<sup>4</sup>.

Цена 10-ти стереокассет  
с пересылкой и страховкой — \$ 59.95

---

информационное агентство, преобразованное в 1925 г. из Российского телеграфного агентства (РОСТА); после 1990 г. — ИТАР-ТАСС. Агентство печати «Новости» (АПН) — советское информационное агентство (1961–1990), созданное на основе Совинформбюро. Согласно Уставу, имело своей целью «распространение за рубежом правдивой информации о СССР и ознакомление советской общественности с жизнью народов зарубежных стран»; по сути его задачей являлась пропаганда успеха СССР за границей. Агентство издавало 60 иллюстрированных газет и журналов на 45 языках мира, а также более 200 книг и брошюр в год.

<sup>1</sup> Изюмов Юрий Петрович (1932) — журналист. Родился в Москве, в 1955 г. окончил МГУ; работал корреспондентом, заведующим отделом газеты «Ленинская правда» в г. Петрозаводске Карельской АССР; 1957–1961 — заведующий отделом и заместитель гл. редактора газеты «Московский комсомолец»; 1961–1963 — заместитель гл. редактора «Пионерской правды»; 1963–1966 — член редакционной коллегии журнала «Молодой коммунист»; 1966–1970 — заместитель главного редактора газеты «Вечерняя Москва»; с 1980 по 1990 — первый заместитель гл. редактора «Литературной газеты», затем до 2008 года гл. редактор газеты КПСС «Гласность», с 1999 по 2007 годы также газеты «Досье. История и современность». Член КПРФ, член Политисполкома и Совета Союза Коммунистических партий — КПСС (СКП–КПСС); с 2012 г. — член Комитета по восстановлению советской истории эпохи Сталина (сокращённо — Комитет памяти Сталина). Автор нескольких книг.

<sup>2</sup> Ксерокопия газетной вырезки, б/д.

<sup>3</sup> Кассетами (моно и стерео; в отличие от катушек для бобинных магнитофонов) в то время именовались носители для «кассетников». Позже, с появлением видеокассет, они получили название «аудиокассеты».

<sup>4</sup> Имеется в виду фонограмма, записанная 17 января 1979 г. во время концерта В. Высоцкого в Нью-Йорке и без ведома автора изданная в США в виде альбома из двух пластинок. Та же запись после смерти Высоцкого продавалась и на аудиокассетах.

Цена первых 8-ми  
стереокассет — \$ 49,95  
Чеки и мони-ордеры посылать на имя  
А. TYRRAS, 28 Maple Ave.  
Sea Cliff, N.Y. 11579

\* \* \*<sup>2</sup>

Секретно  
экз. № 1

Исх. № 22 с от 12.01.83 г.

ЦК КПСС  
О распространении произведений В. Высоцкого за рубежом

По просьбе Отдела культуры сообщаем имеющиеся в ВААП данные о распространении произведений В. Высоцкого в зарубежных странах.

Сборник стихов В. Высоцкого «Нерв» в 1981–1982 гг. вышел в ПНР, СФРЮ, Дании, ЧССР (под названием «Избранное»), в Болгарии (под названием «Стихи»). Кроме того, некоторые тексты песен использовались по радио Швеции и изданы отдельной книжкой в ПНР.

Распространение песен В. Высоцкого, как <и прочих> музыкальных произведений, шло не через ВААП, а по линии Международной книги<sup>3</sup>, т. к. В. Высоцкий был практически единственным исполнителем своих песен и их продвижение в другие страны осуществлялось через вывоз из СССР готовых грампластинок или предоставление фонограмм для производства грамзаписей зарубежными фирмами.

ВААП известно, что значительные тиражи пластинок с песнями В. Высоцкого закупались в ЧССР, НРБ, ПНР, США (всего свыше 300 тыс. экз.). Изготовление пластинок по фонограммам «Мелодии» имело место во Франции и Японии. Наибольшие гонорары за использование песен В. Высоцкого за 1981 год поступили в ВААП из Франции (1 500 руб.) и США (1 400 руб.).

<sup>1</sup> Си-Клиф — буквально «скала у моря», небольшой городок в штате Нью-Йорк, где после Второй мировой войны поселилось много русских эмигрантов. В русской Википедии назван деревней.

<sup>2</sup> Оригинал: машинопись; подпись — автограф. Штамп: «ЦК КПСС. 12 янв. 83. 01251. Подлежит возврату в Общий отдел ЦК КПСС».

<sup>3</sup> «Международная книга» — советская внешнеторговая организация, которая занималась продажей за рубеж советских книг, кинофильмов, антиквариата, икон, коллекционных почтовых марок и произведений искусства. До основания ВААП в её компетенцию входили также юридические сделки, относящиеся к переводам. Как и в ВААП, здесь работало много сотрудников КГБ.

Заместитель председателя  
Правления ВААП

[Подпись]  
В. Р. Ситнико  
в<sup>1</sup>

\* \* \*<sup>2</sup>

Секретно

ЦК КПСС  
О записке т. Изюмова Ю. П.

Первый заместитель главного редактора «Литературной газеты» т. Изюмов Ю. П. сообщает о попытках антисоветских эмигрантских организаций использовать в своих целях творческое наследие В. Высоцкого и в связи с этим предлагает осуществить ряд мер по линии ВААП, ТАСС и АПН.

В. Высоцкий в течение 16 лет являлся ведущим артистом Московского театра драмы и комедии на Таганке. В качестве актёра, автора стихов и песен принял участие в создании 36 кинофильмов. Песни и стихи В. Высоцкого издавались на грампластинках, публиковались в периодической печати, поэтических сборниках. В 1982 году выпущена книга его стихов «Нерв». Жизненному и творческому пути В. Высоцкого посвящены статьи и очерки.

С учётом изложенного первому заместителю председателя Госкомиздата СССР т. Чхиквишвили И. И. и председателю правления ВААП т. Долгову К. М. поручено с участием соответствующих ведомств изучить вопрос о целесообразности публикации за рубежом заявления от имени родителей В. Высоцкого с протестом по поводу деятельности зарубежных организаций, использующих творчество В. Высоцкого в антисоветских целях, а также возбуждения от их имени судебного дела против указанных организаций.

ВААП поручено также продвижение за рубежом материалов, в которых была бы дана объективная оценка творчества В. Высоцкого. Тов. Изюмову Ю. П. сообщено<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ситников Василий Романович (ум. в 1992 г.) — заместитель председателя Всесоюзного агентства по авторским правам, полковник КГБ. Во время войны занимался заброской в тыл немцев советских разведчиков. После войны работал в Австрии и ГДР. С 1959 г. — заместитель начальника Управления дезинформации ПГУ. По некоторым сведениям, до ВААП работал «под крышей» в Институте США и Канады, потом в группе советников председателя КГБ Ю. В. Андропова.

<sup>2</sup> Оригинал: машинопись; подписи — автографы. Штамп [исх.]: «414с. 24 янв. 1983». От руки: «В архив. [Подп. нрзб.]. 31.1.83».

<sup>3</sup> Отделы ЦК не вели переписки с организациями. Данная информация говорит о том, что о совместном решении двух отделов либо Ю. П. Изюмову было сообщено по телефону, либо в личной



Зав. Отделом культуры  
ЦК КПСС

[Подпись]  
(В. Шауро<sup>4</sup>)

Зав. Отделом  
пропаганды

ЦК КПСС  
[Подпись]  
(Б. Стукалин<sup>5</sup>)

«24» января 1983 года  
к №№ 22876, 01251, 04-03

Обратим внимание на то, что перед нами одна справка ВААП, данная по запросу Общего отдела ЦК, а в письме Изюмова упоминается другая, более ранняя, в которой говорится, что «никаких денежных поступлений наследникам В. Высоцкого до сих пор не было». Нелепо было бы думать, что значительная по тем временам сумма почти в 3 000 рублей (только из двух стран) накопилась за несколько месяцев — в период с 30 августа 1982 года по 12 января 1983-го.

### 3.

По-видимому, инициатива «Литературной газеты» не имела продолжения. Нам даже не известна попытка отделов ЦК связаться по этому поводу с наследниками Высоцкого, проживающими в Москве. Надо сказать, что в эти годы автору этих строк уже довелось близко общаться с обоими родителями Высоцкого, и полагаем, что нам такое событие стало бы известно (как известны другие случаи их «общения с высокими инстанциями»).

Надпись «В архив» на публикуемых документах, скорее всего, говорит о том, что с посмертной судьбой Высоцкого Президиум ЦК (или

---

беседе.

<sup>4</sup> Василий Филимонович Шауро (1912–2007) — советский партийный и государственный деятель. Окончил Могилёвский пединститут (заочно, 1936) и ВПШ при ЦК ВКП(б) в 1942 г. Член КПСС с 1940 г., кандидат в члены ЦК КПСС в 1966–1986 гг. Депутат Верховного Совета СССР 5–11 созывов (1958–1987). С 1930 г. работал учителем в Витебской области, с 1942 г. — в аппарате ЦК ВКП(б) и ЦК КП(б) Белоруссии. Занимал должности: первый секретарь Минского обкома КПСС (1956–1960), Секретарь ЦК КП Белоруссии, одновременно (с 1963) — Председатель Верховного Совета БССР (1960–1965), заведующий Отделом культуры ЦК КПСС (1965–1986); с 1986 г. на пенсии.

<sup>5</sup> Борис Иванович Стукалин (1923–2004) — советский партийный и государственный деятель. Окончил военную школу радиоспециалистов (1942) и заочное отделение Воронежского пединститута по специальности учитель истории (1950). Член КПСС с 1943 г. Член ЦК КПСС в 1976–1990 гг. Депутат Верховного Совета СССР 8–11 созывов. В войну — радиомастер на военных складах и мастерской связи 10-й армии, позже — пропагандист райкома партии, редактор ряда воронежских районных и областных газет. С 1960 г. — в аппарате Отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС по РСФСР. Занимал должности: председатель Государственного комитета Совета Министров РСФСР по печати (1963–1965), заместитель, затем первый заместитель главного редактора газеты «Правда» (1965–1970). Председатель Комитета по печати при Совете Министров СССР, Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли (1970–1982), заведующий Отделом пропаганды ЦК КПСС (1982–1985), Чрезвычайный и полномочный посол СССР в Венгерской Народной Республике (1985–1990); с апреля 1990 г. — на пенсии.

его Политбюро?) всё решил заранее, ещё в 1980-м: появлением ряда статей по разным профилям деятельности Высоцкого в профильных же средствах массовой информации сбить ажиотаж; снять тезисы «не вышло ни одной книги», «...ни одного диска-гиганта», — а потом резко и надолго (навсегда?) сделать вид, что такого писателя больше не существует. Возможно, бумага, несущая на себе такое решение, будучи рассекреченной, ещё увидит свет.

Вероятно, в ЦК КПСС справедливо посчитали, что судебный процесс вызвал бы огромный резонанс во всём мире, что явно противоречило бы ранее утверждённому плану.

Так или иначе, в библиографии Высоцкого за 1983 год значится всего лишь «запоздавшая» брошюра И. Рубановой, посвящённая его театральным и киноролям<sup>1</sup>. (К слову сказать, и она в связи с эмиграцией неоднократно упоминавшегося в ней Ю. П. Любимова была вскорости изъята из продажи.)

С тех пор в отечественных СМИ тема Высоцкого практически закрылась до 1986 года. Две публикации-исключения 1984 года лишь подчеркнули правило. Обе они при взгляде со стороны были призваны продемонстрировать одновременно как проявления плюрализма, так и свободы слова в СССР: ленинградскому журналу «Аврора» было позволено напечатать статью Н. Крымовой с уклоном в театральную деятельность Высоцкого<sup>2</sup>, а со страниц центрального «Нашего современника» — из уст того же С. Куняева<sup>3</sup> — на поэта был вылит новый «ушат помоев». И в качестве дополнительно прилагавшейся полемики — ещё не один<sup>4</sup>. Причём на деле свободно разрешалось поддерживать лишь точку зрения «помойщика». И хоть вскорости оказалось, что исходные «факты» о могиле некоего майора Петрова, якобы затоптанной поклонниками Высоцкого, оказались совершеннейшей фикцией, — ни одна попытка возразить Куняеву (а нам известно о ряде таковых) не проскочила цензурных преград вплоть до того же 1986-го<sup>5</sup>.

Но это — и многое другое — будет позднее<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> См.: *Рубанова И.* Владимир Высоцкий: Брошюра. М.: Всесоюз. Бюро пропаганды киноискусства, 1983. 64 с. Подписано в печать 03.11.82.

<sup>2</sup> См.: *Крымова Н.* «Наша профессия — пламень страшный» // *Аврора*. 1984. № 9. С. 125—139.

<sup>3</sup> См.: *Куняев С.* Что тебе поют? // *Наш современник*. 1984. № 7. С. 179—182.

<sup>4</sup> См. отклики: *Озабоченность и надежда / Фрагм. из писем читателей* // *Наш современник*. 1984. № 12. С. 168—173; *Бобров А.* «Крюкообразность — мой девиз...» // *Лит. Россия*. 1985. 11 янв. (№ 2). С. 21; *Сухорученко Г.* «Дождливые пятна» на эстрадных лужах... // *Дон (Ростов-на-Дону)*. 1985. № 10. С. 153—154; *Малов П.* Не надо пугаться! // *Дон (Ростов-на-Дону)*. 1986. № 4. С. 148—149; *Казинцев А.* Взыскательная критика и её противники // *Наш современник*. 1986. № 11. С. 186—187; и др.

<sup>5</sup> Первое упоминание о фальсификации см.: *Мальгин А.* Лес рубят — щепки летят // *Юность*. 1986. № 7. С. 73—74.

<sup>6</sup> О событиях этого года, связанных с объявленной в стране Перестройкой, см.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Как «разрешали» Высоцкого: 1986 год // *Из истории филологии*: Сб. ст. и материалов к 85-

Повод написания письма Ю. Изюмова и Б. Галанова вроде бы ясен: желание помочь Марине Влади. Но настолько разными людьми представляются нам эти литераторы, что на вопрос: какие цели на самом деле преследовала «Литгазета», направляя в ЦК данный документ? — может быть несколько ответов. Например, авторами владела та самая истинная забота об обкрадываемых наследниках Высоцкого. Или они думали о «кармане» страны. О её престиже, наконец. Может быть, кто-то элементарно хотел выслужиться?.. А может, редакции «Литературки» стало стыдно, что именно с её страниц Куняев полил грязью «всенародного Володю», что с их газетой связывали «заговор молчания» вокруг кумира миллионов, — и замглавного попробовал реабилитировать имя Высоцкого хотя бы таким путём — очистить его имя от наносного, а также защитить его от своего же чиновничества? Ведь так бывало часто: раз Запад кого-то хвалит и превозносит, много шансов за то, что власть просто-напросто по печальной традиции вычеркнет его из своей истории.

Хотелось бы верить в последнюю из названных причин. Но окончательно на этот вопрос смогут ответить лишь будущие историки и архивисты.

## **Отрывки из комментариев к некоторым песням В. С. Высоцкого, избранные по случаю юбилея С. М. Шаулова**

В самом начале 1980-х годов мне несказанно повезло — я познакомился и подружился с Сергеем Шауловым. Это случилось в Воронеже, на филологическом факультете тамошнего университета. Сергей учился в аспирантуре и работал на кафедре зарубежной литературы, а я там был аспирантом первого года (наш общий научный руководитель — Алла Борисовна Ботникова).

Т. е. мне в 24 года достался друг, собеседник, наставник, собутыльник и будущий соавтор, который был меня на 8 лет (30%) старше, на 8 лет (120%) опытнее и на 8 лет (как минимум на 480%) умнее. Я осознавал, как мне крупно повезло, поэтому довольно долго общался с искренно уважаемым мною Сергеем Михайловичем на «вы».

Вскоре мы с ним, обнаружив сходство интересов и эстетических предпочтений, начали изменять зарубежной литературе, занявшись изучением творчества Владимира Высоцкого. И в течение длительного времени с переменным успехом, то вместе, то поврозь, но последовательно и упорно проделывали это в Воронеже, Павлодаре, Москве, Борисоглебске и Уфе (не считая Самары, Новосибирска и Орла как мест проведения соответствующих конференций). Судя по всему, нам удалось кое-что придумать интересное и правдивое — по крайней мере, отдельные высококоведы иногда на нас до сих пор ссылаются.

Готовя этот (юбилейный) материал, я предпринимаю попытку порадовать Сергея Михайловича избранными изысканиями в плане комментариев к текстам В. Высоцкого, предложив ему (и ни в чём не повинным читателям) эдакую «выжимку» из имеющихся наблюдений, некоторым из которых уже много лет. Отдаю себе отчёт в том, что в этом тексте юбиляр не найдёт ничего для себя нового: практически всё, что я пишу про Высоцкого, традиционно и обязательно высылаю Сергею «на проверку». Так что наше соавторство, слава Богу, продолжается, хотя оно на первый взгляд может и не быть похожим на соавторство в традиционно-юридическом понимании.

В любом случае я надеюсь, что этот текстик породит у юбиляра приятные воспоминания и стимулирует появление новых умных и весёлых соображений.

### Сорок девять дней (1960)

По формальным и содержательным признакам наиболее близким прототипом пародии В. Высоцкого представляется стихотворение Н.Н. Асеева (1889-1963) «Сегодняшняя баллада о четырех советских солдатах» («Правда», 1960, 23 марта): «Всё это сбылось не когда-то, // а в шестидесятом году — // четыре советских солдата // терпели большую беду. // Их служба — баржа-самоходка — // попала в крутые шторма; // такая свалилась погодка — // не видно, где нос, где корма... Горючее вышло в машине. // От всех берегов отнесло. // И это их не сокрушило, // в отчаянье не привело. // (...) Всё выдержали, одолели... // Неистовством обуян, // недели, недели, недели // свирепствовал океан!.. // Недели, недели, недели // пытал он упорство их лиц, // но буйность его одолели // и дикости не поддались // четыре советских солдата, четыре сердечных струны. // Вот новая светлая дата // Могучей, великой страны!».

В. Высоцкий пел свой текст на мотив неоднократно исполняемой им песни С. М. Кристи, А. П. Охрименко, и В. Ф. Шрейберга «Я был батальонный разведчик...». Обращение же к данному музыкальному мотиву, возможно, и было подсказано метрикой «современной баллады» Н. Н. Асеева.

### Город уши заткнул (1961)

КОЛЬКА ДЁМИН НА УГЛУ НА СТРЕМЕ — возможна ассоциация с Михаилом Дёминым, настоящее имя которого — Георгий Евгеньевич Трифонов (1926-1984), двоюродным братом писателя Ю. В. Трифонова (1925-1981). Данное предположение получает, как мне представляется, косвенное подтверждение свидетельством И. В. Кохановского, друга юности В. Высоцкого, о его знакомстве с Михаилом Дёминым<sup>1</sup>. Последний неоднократно осуждался за уголовные преступления в послевоенный период.

А ВЕЩИ К ТЁЩЕ — меня всегда удивляла эта «семейная» направленность действий лихого скокаря. Изучение словарей блатного жаргона показало, что «*тёща*» здесь — не мать жены субъекта речи, а жаргонное обозначение скупщика краденого.

### Весна еще в начале (1962)

И ЗАВЯЗАЛИ СУКИ // И РУКИ, И НОГИ, — // КАК ПАДАЛЬ ПО ГРЯЗИ ПОВОЛОКЛИ — возможно, эти строки отозвались в «Вальсе-

---

<sup>1</sup> <http://vm.ru/news/2014/09/14/igor-kohanovskij-andrej-voznensenskij-skazal-cto-stihi-babe-letopozhi-na-pesnyu-265254.html?from=sm2>

балладе про тещу<sup>1</sup> из Иванова» А. А. Галича (ноябрь 1966): «Ох, ему и выпали по первое, // По дерьму, спелёнутого, волоком! // Праведные суки, брызжа пеною...». У Высоцкого «суки» — жаргонное определение заключенных, сотрудничающих с администрацией; у Галича — ругательство, хотя в контексте всего стихотворения смысл его оказывается подспудно приближен к тому же (лагерно-блатному) значению.

### **За меня невеста отрыдает честно... (1963)**

И НЕЛЬЗЯ МНЕ СОЛНЦА, И НЕЛЬЗЯ ЛУНЫ — обращение к фольклорным мотивам, зафиксированным еще в середине XIX века: «...Что не выручишь мне // Из неволи, из нужды, // С каминной новой тюрьме? // Нет там солнца и луны»<sup>2</sup>.

Сергей Михайлович, помнишь, как четверть века назад мы с тобой обалдели при обнаружении этой переключки и задумались над причинами её появления?!

### **Наводчица (1964)**

Понятно, что речь здесь идёт не о номере орудийного расчета, а о преступнице, информирующей своих подельничков о возможном объекте преступления.

Зовут эту даму *Нинка* (она еще «жила со всей Ордынкою» и «сама ко всем просится»). В текстах В. Высоцкого это имя встречается дважды и дважды выступает в негативном контексте (см. также песню «Невидимка», 1967). Совпадение имени этих персонажей с именем матери поэта не может не вызвать удивление.

Возможно, обращение В. Высоцкого к имени «Нина» связано с европейскими (и русскими в том числе) культурно-мифологическими традициями. Как показал А. Б. Пеньковский в своём капитальном труде<sup>3</sup>, имя Нина входит в ряд условных поэтических имён, которые широко использовались в русской поэзии XVIII — первой половины XIX веков с полунарицательным значением «прекрасная женщина, живущая

---

<sup>1</sup> А здесь «теща» — мать жены, традиционно положительный персонаж русской литературы и фольклора.

<sup>2</sup> Собрание народных песен П. В. Киреевского. // Записи П. И. Якушкина. Л., 1986. Т. 2. С. 8.

<sup>3</sup> Пеньковский А. Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999. Автор справедливо пишет: «миф о Нине не имеет основного текста» (С. 61), что вообще характерно для мифов нового времени, и рассматривает реализацию его в целом ряде произведений XVIII-XX веков — от Г. Р. Державина до В. В. Ерофеева и его падлы-Нинки из 13-й комнаты, которая «даян эбан» («Москва-Петушки»).

всепоглощающими страстями, которые она не может удовлетворить и во имя которых готова пренебречь принятыми в обществе нравственными законами»<sup>1</sup>. Позднее эти «вампирически-демонические» Нины, как пишет учёный, вырождаются в бесчисленном ряду бледных копий до типа дамы полусвета или мелкой кокотки. Дальнейшее развитие этого образа опускает его к концу XIX — началу XX в. в мир публичных домов и уличных проституток, откуда он усваивается городским фольклором. Среди многочисленных прочих примеров А. Б. Пеньковский приводит записанную им в 1962 г. частушку: «Я не плачу, я не плачу, // Ни одной слезиночки. // Мой милёнок не со мною, // Он у бляди Ниночки».

Однако эта Нинка-блядь-наводчица имеет уже признаки одной из судеб (Кривой) из поздней песни В. Высоцкого «Две судьбы» (1976): крива («глаз подбит») и «ноги разные». Или — наоборот: одна из судеб будет напоминать эту Нинку.

### **Говорят, арестован (1964)**

МИШКА ЛАРИН — можно предположить, что имя и фамилия этого персонажа связаны со сценаристом Борисом Абрамовичем Лариным (р. 1932), одним из авторов повести «*Мишка*, Серега и я» (1961), а также сценария одноименного фильма (1962), в котором одну из главных ролей сыграл В. М. Шукшин. Если это так, то нужно выяснять подробности и причины появления указанной фамилии в данном контексте.

### **Городской романс (1964)**

ХУЛИГАН ... СМОРКАЛСЯ И ПЛАКАЛ В КАШНЕ — кашне — от франц. *cache-nez* (*cachez* — прятать и *nez* — нос) — мужской шарф небольшого размера, шейный платок, «носопрятка, теплый платок, для обмоту шеи и части лица»<sup>2</sup>. Возможно, поэт, и в школе, и в вузе изучавший французский язык, вспомнил этимологическую связь кашне с носом и потому его герой стал в свой шарфик сморкаться?

Следует еще отметить, что типичная одежда отечественного хулигана XX века (с дореволюционных времён до послевоенных как минимум) включала в себя шарф/кашне. Иногда их цвет означал принадлежность к той или иной группировке.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Там же. С. 60.

<sup>2</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. М., 1955. С. 101.

<sup>3</sup> См. подробнее: *Степаков В.* Петербургская шпана // *Нева*. 1998. № 7. С. 220—226.

### **День рождения лейтенанта милиции в ресторане «Берлин» (1965)**

РЕСТОРАН «БЕРЛИН» — так с 1958 г. стал называться ресторан при одноименной московской гостинице, ранее называвшейся «Савой» (ул. Рождественка, 3/6).

ЕЙ СОСЕД ЕЁ ШПАРИТ ЕСЕНИНА — общеизвестно, что значительная часть поэтического наследия С.А. Есенина до сих пор с успехом применяется для склонения особ женского пола к взаимной любви. Кроме того, само место действия — «есенинское»: в 1920-е гг. С.А. Есенин и А. Дункан жили в гостинице «Савой» и наверняка посещали этот ресторан.

### **Песня о сумасшедшем доме (1965/66)**

ВЧЕРА В ПАЛАТЕ НОМЕР СЕМЬ // ОДИН СВИХНУЛСЯ  
НАСОВСЕМ — // КРИЧАЛ: «ДАЕШЬ АМЕРИКУ!» — здесь (помимо указания на соседство места действия с чеховской «Палатой № 6») содержится отсылка к повести ныне практически забытого писателя-диссидента В. Я. Тарсиса (1906-1983) «Палата № 7».

### **Песня космических негодяев (1966)**

ПО ПРОСТРАНСТВУ–ВРЕМЕНИ МЫ ПРЁМ НА ЗВЕЗДОЛЁТЕ — схожее сведение разных форм материального мира в одно присутствует и в повести А.Н. Толстого (1882-1945) «Аэлита» (1923), одном из самых известных и широко тиражируемом произведении советской фантастической литературы: «Так пронеслось непомерное пространство времени»; «Летело, летело пространство времени».

«...Пространство-время — это "континуум, включающий в себя пространство и время в качестве основных своих форм". Кстати говоря, пространственно-временной континуум (континуум четырёх измерений) неоднократно описан в фантастике, однако мне пока не встретилось слово пространство-время в НФ-литературе»<sup>1</sup>.

С. М. Шаулов о «пространстве-времени» в этой песне (цитирую письмо, мне адресованное): «Я на слух всегда воспринимал здесь дефис... То есть тот самый единый пространственно-временной континуум, который, насколько я представляю себе, в теории относительности предстает во взаимобратимости составляющих его компонентов (сторон единого), чем, собственно, и обусловлены эти эффекты — при абсолютной скорости перемещения в пространстве — останавливается время, т.е.

<sup>1</sup> *Изотов В. П.* Окказионализмы В. Высоцкого. Опыт словаря. Орёл, 1998. С. 58.



достигается единовременность (т. е. вечность) пространственных моментов, отсутствующая при реальных скоростях, абсолютное движение есть абсолютный покой, и что-то еще в этом роде. И это сравнимо с концепциями времени и вечности в мистической традиции, к которой апеллирует в «Парцифале» Вагнер, которого ты тогда проспал в Большом театре и я тоже не расслышал. А в Берлине расслышал: Im Raum ist hier die Zeit. Т. е. в вечности. «В пространстве время здесь»».

### **В далеком созвездии Тау Кита (1966)**

**КОРАБЛЬ ПОСАДИЛ Я, КАК СОБСТВЕННЫЙ ЗАД** — в пьесе Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана» (Der gute Mensch von Sezuan, 1939-1941 гг.), с постановки которой началась история Театра на Таганке (апрель 1964 г.), один из центральных персонажей, летчик Янг Сун, говорит: «Кто не умеет посадить на землю самолёт, точно это его собственный зад, тот не лётчик, а болтун». В исполнении В. Высоцкого (запись спектакля 1968 г.) данная фраза звучала так: «Нет, кто не может посадить на землю самолёт, как свой собственный зад, тот не лётчик, а пустобрёх».

**БУДЕМ ТЕПЕРЬ ПОЧКОВАТЬСЯ** — мотив бесполого размножения мог быть воспринят В. Высоцким из романа Г. Уэллса (1866-1946) «Война миров» (1898), в котором он, видимо, и был впервые реализован: «Точно установлено, что на Земле во время войны родился один марсианин. Он был найден на теле своего родителя в виде почки, подобно чашечке молодой лилии или молодым организмам пресноводного полипа. ...На высших ступенях развития половой способ размножения совершенно вытесняет почкование. На Марсе, по-видимому, развитие шло в обратном направлении. Интересно, что один писатель, склонный к лженаучным умозрительным построениям, еще задолго до нашего пришествия предсказал человеку будущего как раз то строение, какое оказалось у марсиан».

### **Пародия на плохой детектив (1967)**

**ДЖОН ЛАНКАСТЕР ПЕК** — в этом «английском псевдониме» отразилось второе имя английского писателя Яна Ланкастера Флеминга (1908-1964), автора многочисленных шпионских романов о Джеймсе Бонде, и фамилия знаменитого американского киноактера Берта Ланкастера (Burt Lancaster, 1913-1994), снимавшегося в приключенческих фильмах в амплу «суперменов». Кроме того, фамилия персонажа — Пек — совпадает с фамилией известного американского актера Грегори Пека (Gregory Peck, 1916-2003), почти исключительно игравшим роли мужественных, умных, благородных и смелых героев. При этом в блатном

жаргоне словом «пек» обозначается человек, не подозревающий, что имеет дело с преступниками, ср.: «...Враг не ведал, дурачина: / тот, кому все поручил он, // Был чекист...».

### **Невидимка (1967)**

Ещё один привет от зарубежной литературы: некоторые мотивы песни имеют переключку с «Человеком-невидимкой» Г. Уэллса и «Орля» Г. Мопассана. Возможно также пародийное использование мотивов комедии П. Кальдерона «Дама невидимка» (*La dama duende*, 1629), упоминаемой в черновике В. Высоцкого, содержащем наброски текста этой песни.

### **Марш аквалангистов (1968)**

ПУЧЕГЛАЗЫЕ РЫБЫ // ГЛЯДЯТ УДИВЛЕННО — ср. описание аквариума в одной из книг, имевшихся в библиотеке В. Высоцкого: «Пучеглазые рыбки, пошевеливая пышными хвостами, удивленно смотрят на вас»<sup>1</sup>. Вроде бы — совсем не классика, а ведь тоже застряло в памяти поэта!

### **Песенка ни про что, или что случилось в Африке**

#### **Одна семейная хроника (1968)**

Существует произведение (скорее всего, эстрадного происхождения, вторая половина 1940-х гг.) песенно-басенного жанра неизвестного мне автора, которое, видимо, может рассматриваться в качестве возможного претекста комментируемой песни В. Высоцкого. Это «Песенка о Козле», ныне известная в исполнении Б. Китайчика (прозвучала в одной из передач цикла «В нашу гавань заходили корабли»). Иной текстовый вариант её, явно побывавший в народной «переделке», сохранился в записной книжке композитора А. С. Караманова (1934-2007), датированной 1951 г.<sup>2</sup>

### **Поездка в город (1969)**

Представляется весьма вероятным то, что в основе этого произведения В. Высоцкого может находиться фольклорная<sup>3</sup> песня «Захотелось колхознице Марусе // Завести хозяйство в новом вкусе»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Гуревич Г. И. Мы из Солнечной системы. М., 1965. С. 348.

<sup>2</sup> См.: <http://karamanov.at.ua/publ/1-1-0-4>

<sup>3</sup> Или — деавторизованная, т. е. потерявшая авторство песня.

<sup>4</sup> С. В. Белецкий перечисляет эту песню в ряду прочих, «устойчиво ассоциирующихся с началом 60-х» (*Белецкий С. В. Заметки к истории песен в археологических экспедициях. Песни Псковской экспедиции Эрмитажа // Далекое*

ЧТОБ СПИСОК ВЕЩЕЙ НЕ ДОСТАЛСЯ ВРАГАМ, // ЕГО ПРОГЛОТИЛ Я — скорее всего, здесь пародируется сцена из кинофильма «Пакет» (СССР, 1965, реж. В. А. Назаров). Действие фильма, снятого по мотивам одноименной повести Леонида Пантелеева, происходит во время гражданской войны; в главной роли (красноармеец Трофимов) снимался В. С. Золотухин. Возможен ещё один кинематографический источник — фильм «Штрафной удар» (Киностудия им. Горького, 1963, реж. В. Д. Дорман, сцен. В. Е. Бахнов, Я. А. Костюковский), в котором снимался молодой В. Высоцкий. В фильме имеется сцена встречи Кукушкина (руководитель спорта в Петровском районе N-ской области, исполняет эту роль М. И. Пуговкин) с нанятыми им городскими спортсменами. Кукушкин раздает своим наймитам фиктивные «справочки» с новыми фамилиями, которые «нужно знать наизусть» (ср.: «Я список вещей заучил наизусть») и предупреждает, что его подопечные «вроде как в тылу врага» — на этой реплике гимнаст Юрий Никулин (его роль играет В. Высоцкий) съедает справку, согласно которой он является заведующим птицефермой Маслюковым<sup>1</sup>.

### Рядовой Борисов (1969)

Я долго не понимал, за что военный следователь «мучает» рядового, который, как мне казалось, находясь на посту, вполне правильно, «по уставу» стрелял в сослуживца, приблизившегося к охраняемому посту «не по уставу» (в одиночку, без сопровождающего его начальника караула или его зама, или разводящего).

Моя ошибка заключалась в том, что я рассматривал ситуацию, изображённую в песне В. Высоцкого 1969 г., исходя из знаний основ караульной службы, почерпнутых мной из более поздней редакции соответствующего устава. Я не знал, что Устав гарнизонной и караульной служб Вооруженных Сил СССР, действовавший с 1963 по 1975 гг., предусматривал возможность *самостоятельной смены часовых*.

Т. е., как выяснилось при обращении к указанному первоисточнику, в 1969 г. к часовому правомерно могли подойти без сопровождающих не только начальник караула (или его заместитель) и разводящий, но и *«очередной караульный при самостоятельной смене»*. Это означает, что Устав караульной службы 1963 г. в определённых условиях разрешал смену

---

прошлое Пушкиногорья. Вып. 6. Песенный фольклор археологических экспедиций. СПб., 2000. С. 80).

<sup>1</sup> Здесь же В. Высоцкий произносит реплику: «... Я птиц только в жареном виде видел» — ср. песню В. Высоцкого «Скоморохи на ярмарке» (1974) — «И Жар-птица есть в виде жареном!».

часового очередным караульным *без участия разводящего*, чего не было ни в предыдущих, ни в последующих советских уставах<sup>1</sup>. Только этот Устав 1963 г. разрешал встречу часового и его сменщика (т. е. двух солдат, имеющих в руках оружие, снаряженное боевыми патронами) в относительно удалённой точке без свидетелей, «глаз в глаз».

Можно предположить с огромной долей вероятности, что в такой ситуации не только персонаж произведения В. Высоцкого испытал соблазн застрелить своего сослуживца-сменщика «по уставу — правильно». Или даже не по уставу, а попросту, без лишних заморочек, пусть даже и неправильно. Из-за чего с 1975 г. «самостоятельная смена часовых» в советских вооружённых силах была категорически запрещена.

Ещё одна показательная и явно «непосторонняя» деталь: четырежды упоминаемый рядовым Борисовым предупредительный выстрел «в воздух» (правильнее — «вверх») впервые появился именно в уставе 1963 г., — предшествующие ему отечественные уставы караульной службы такой выстрел не предусматривали, советский часовой до 1963 г. был обязан сразу применять оружие к нарушителю, если тот неправильно реагировал на его окрик «Стой, стрелять буду»<sup>2</sup>.

Выясняя вышеприведённые тонкости устава караульной службы 1963 г., я, естественно, обращался с соответствующими вопросами к С. М. Шаулову, который проходил действительную службу в рядах Советской Армии как раз в период действия указанного устава. Сергей сообщил мне, что с практикой самостоятельной смены часовых ему сталкиваться не приходилось, но поделился приключившейся с ним довольно рискованной караульной историей, к счастью, серьёзных последствий не имевшей.

### **И вкусы, и запросы мои — странны (1969)**

Я ВОССОЕДИНЮ ДВЕ ПОЛОВИНЫ // МОЕЙ БОЛЬНОЙ РАЗДВОЕННОЙ ДУШИ! — до В. Высоцкого многие авторы (начиная с И. В. Гёте, а может быть, и раньше) обращались к этой или сходным темам. Однако наиболее близким и актуальным для В. Высоцкого литературным предшественником его песни представляется пьеса Б. Брехта «Добрый

---

<sup>1</sup> Вот эта уникальная статья 228: «Часовые, несущие службу в полосе между внешним и внутренним ограждениями, в дальнейшем сменяются по приказанию начальника караула или его помощником самостоятельно по пропуску и отзыву, установленным начальником караула, соблюдая при этом все правила приёма и сдачи постов».

<sup>2</sup> Устав гарнизонной и караульной служб вооружённых сил Союза ССР. М., 1955. С. 83 (ст. 173). Этот устав был введён в действие в феврале 1950 г. и отменял Устав гарнизонной службы Красной Армии 1941 г.

человек из Сезуана» (1939—1941 гг.), в которой поэт исполнял роль безработного лётчика Янг Суна. В частности, его основной партнёр (Зинаида Славина) и главная героиня, вынужденная поочередно существовать в двух ипостасях, доброй (Шен Те) и злой (Шуи Та), обращается к богам: «Шуи Та и Шен Те — они оба — это я. // Ваш единоклассный приказ — // Быть хорошей и, однако, жить, — // Как молния, рассёк меня на две половины»<sup>1</sup>.

### **Про двух громилов — братьев Прова и Николая (1970)**

«Два громилы» могли появиться в произведении В. Высоцкого из блатной песни «Нас на свете два громилы...»<sup>2</sup>.

Другим важным фольклорным ориентиром и основным претекстом для этого произведения В. Высоцкого видятся былины и сказки о Василии Буслаеве, в которых рассказывается о том, как заглавный персонаж собирает дружину из «названных *братьев*» и вместе с ними учиняет жестокое и массовое избиение своих же собственных земляков-новгородцев (а не посторонних врагов, чем побоище Васьки Буслаева со товарищи отличается от ратных подвигов иных «молодцев былинных»): «Прибили уже много до смерти, // Вдвое-втрое перековеркали, // Руки, ноги переломали, — // Кричат-ревут мужики посадския»<sup>3</sup>.

### **Песенка про прыгуна в высоту (1970)**

В исполнениях апреля 1970 — декабря 1974 г. в заключительной части песни (финальный рефрен) достаточно часто (64 фонограммы из известных 117) после слов «Хоть у них, у всех...» следовало (в вариантах): «Да и бог с ними, это, в конце концов, личное дело, пушай прыгают с какой хотят!»; «Да это и бог с ними, это их личное дело, в конце концов! Каждый прыгает как хочет»; «Ну это бог с ними, это личное дело, кто хочет, тот с такой и прыгает»; «Личное дело каждого! Кто как хочет, тот так и прыгает» и т.п.

Данная прозаическая вставка перекликается с финалом песни А. А. Галича «Закон природы (Подражание Беранже)», <1962>: «Ать-два: левой — правой, // Три-четыре, правой — левой // Ать-два-три, //левой, правой// Кто как хочет!» (вариант: «Ать-два-три... // Пусть каждый шагает как хочет»). Эта, как мне представляется, вполне осознанная и достаточно откровенная ссылка-аллюзия на песню А. А. Галича встречается в

<sup>1</sup> *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 томах. Т. 3. М., 1965. С. 229.

<sup>2</sup> Перекличка отмечена: *Ефимов И., Клишков К.* Высоцкий и блатная песня // Высоцкий: время, наследие, судьба. Киев. 1996. № 26. С. 5.

<sup>3</sup> Новгородские былины. М., 1978. С. 6, 8.

исполнениях песни В. Высоцкого относящихся ко времени активного нарастания конфликта А. А. Галича с советской системой — и до его вынужденной эмиграции.

В последующие годы (27 известных фонограмм) В. Высоцкий от такого финала песни отказался.

### **Здесь лапы у елей дрожат на весу (1970)**

Неизвестны ни устные (в фонограммах), ни письменные авторские посвящения этой песни кому-либо, но сам её текст наполнен, как мне представляется, совершенно очевидными аллюзиями, связанными с фильмом «Колдунья» (*La Sorcière*, 1955), в котором Марина Влади сыграла главную роль и который в СССР стал её «визитной карточкой».

На трех из четырех известных фонограмм (кроме последней, с оркестром «Мелодия» п/у Г. Гараняна, записываемой для будущей пластинки-миньона, апрель 1974 года) поётся «Я не зря в том лесу партизанил»<sup>1</sup>.

Может быть, в этой строке присутствует иронический намёк на «партизанские» действия и отношения поэта с М. Влади, начавшиеся в то время, когда он ещё состоял в законном браке с Л.В. Абрамовой? Или это — только средство для создания образа ролевого персонажа, удалённого от автора (вроде «Я бросил свой завод»)?

### **Баллада о бане (1971)**

ЗДЕСЬ СВОБОДУ И РАВЕНСТВО С БРАТСТВОМ... — приводятся основополагающие принципы социалистической идеологии, восходящие к лозунгу Французской буржуазной революции 1789-1793 гг. (*Liberté, Égalité, Fraternité*). Возможный литературный источник — стихи русского поэта 1860-х гг. П. В. Шумахера, тоже обнаружившего «свободу-равенство-братство» лишь в бане, и приведённые В. А. Гиляровским в книге «Москва и москвичи» (глава «Бани»): «Я свой заветный идеал — // Свободу, равенство и братство // В Торговых банях отыскал»<sup>2</sup>.

### **Мои похороны, или страшный сон**

#### **Очень смелого человека (1971)**

Как отметили исследователи, у Игоря Северянина есть стихотворение «Мои похороны» (1910)<sup>3</sup>; стихотворение с аналогичным

<sup>1</sup> На пластинке: «Зря ли я столько сил разбазарил?!»

<sup>2</sup> *Гиляровский В. А.* Избранное: в 3 т. Т. 3. М., 1961. С. 339.

<sup>3</sup> *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М.: Булат, 2010. С. 204.

названием в начале 1920-х гг. написал и В. Т. Кириллов (оно получило дополнительную известность благодаря пародии А. Г. Архангельского).

В содержательном же плане (сон о собственной смерти, описываемый с элементами комики) наиболее близким и возможным претекстом видится стихотворение И. Ф. Анненского (1855-1909) «Зимний сон»: «Вот газеты свежий номер, // Объявление в черной раме: // Несомненно, что я умер, // И, увы! не в мелодраме. // Шаг родных так осторожен, // Будто всё еще я болен, // Я ж могу ли быть доволен, // С тюфяка на стол положен?»<sup>1</sup>.

Ещё один и, возможно, главный претекст комментируемого произведения В. Высоцкого — «фантастический рассказ» Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» (1877).

КТО НЕ НАПРЯГАЕТСЯ, // ТОТ НИКОГДА НЕ ПРОСЫПАЕТСЯ — ср. записи в дневнике Л. Н. Толстого (11-12 января 1908): «То, что жизнь только в усилении нравственном, видно из того, что во сне не можешь сделать нравственного усилия и совершаешь самые ужасные поступки. Жизнь людей без нравственного усилия — не жизнь, а сон». Позднее эти мысли были превращены в растиражированную сентенцию: «Жизнь без нравственного усилия — это сон». Возможно, эти мысли Л. Н. Толстого отразились и в прозе В. Высоцкого (повесть «Жизнь без сна», 1968).

### **Случай (1971)**

ГОВОРЯТ, КЕТЫ НЕ СТАЛО В РЕКАХ — действительно, в 1969-1970 гг. наблюдался, как пишут ихтиологи, «исторический минимум подходов кеты»<sup>2</sup>.

### **Кони привередливые (1972)**

СГИНУ Я — МЕНЯ ПУШИНКОЙ УРАГАН СМЕТЕТ С ЛАДОНИ — в «пушинке» (учитывая изобилие пушкинских аллюзий в этом тексте) можно увидеть анаграмму, означающую фамилию великого русского поэта.

Подробнее писать не буду, так как мы с С.М. Шауловым уже основательно высказались об этом тексте.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 185.

<sup>2</sup> Заварина Л. О. Особенности воспроизводства кеты (*Oncorhynchus keta*) северо-восточного побережья Камчатки // Исслед. водных биол. ресурсов Камчатки и северо-западной части Тихого океана. Петропавловск-Камчатский: КамчатНИРО, 2008. Вып. 11. С. 59.

<sup>3</sup> См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. «Кони привередливые» в поле интертекстовом. // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж, 2009. С. 97—119.

### Честь шахматной короны (1972)

ШИФЕР СТАЛ НА ХИТРОСТИ ПУСКАТЬСЯ: // ВСТАНЕТ, ПРОБЕЖИТСЯ И — НАЗАД — В. Высоцкий обращается к перипетиям матча Фишер-Тайманов 1971 г.: привычка М. Е. Тайманова после сделанного хода прогуливаться по своей половине сцены чрезвычайно раздражала американского шахматиста, о чем им была составлена официальная жалоба, поданная судьям матча. «У меня есть привычка, сделав ход, вставать и прохаживаться по сцене. Правилами это не запрещено. Но Фишер пожаловался главному арбитру: Тайманов, дескать, своим поведением мешает сосредоточиться»<sup>1</sup>.

### Мишка Шифман (1972)

ПРАДЕД МОЙ — САМАРИН — Н. А. Богомолов высказал предположение, что здесь приводится не искаженное название жителя г. Самары, а фамилия<sup>2</sup>. Обращение к рукописи В. Высоцкого, на наш взгляд, подтверждает это предположение: слово «Самарин» здесь начинается с прописной буквы.

*Только русские в родне  
Прадед мой - Самарин*

ЕСЛИ КТО И ВЛЕЗ КО МНЕ, // ТАК И ТОТ — ТАТАРИН — основа фамилии «Самарин» — тюркизм (или арабизм)<sup>3</sup>, по-видимому, ясно осознаваемый и обыгрываемый автором. Что является дополнительным аргументом в пользу того, что «Самарин» — фамилия.

### Товарищи учёные (1972)

ЭЙНШТЕЙНЫ ДРАГОЦЕННЫЕ, // НЬЮТОНЫ НЕНАГЛЯДНЫЕ, ЛЮБИМЫЕ ДО СЛЕЗ! // ВЕДЬ ЛЯГУТ В ЗЕМЛЮ ОБЩУЮ ОСТАТКИ НАШИ БРЕННЫЕ — весной 2010 г. мне приснилось, что здесь пародически переосмысляются строки М. В. Ломоносова из «Оды на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года»: «...Может собственных

<sup>1</sup> См. подробнее: *Тайманов М. Е.* Я был жертвой Фишера. СПб., 1993. С. 72—73.

<sup>2</sup> См.: *Богомолов Н. А.* Две заметки к текстам Высоцкого // *Поэзия и песня В. С. Высоцкого. Пути изучения. Сб. научных статей.* Калининград, 2006. С. 129.

<sup>3</sup> Подробнее об этимологии слова «самара» см.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 3. М., 1987. С. 552-553. Ср., например, названия древних городов – Самарканд (Узбекистан), Самарра (Ирак). В современном татарском языке «самара» означает «конечный результат, долгожданный плод (трудов, усилий); толк, отдача».



Платонов // И быстрых разумом Невтонов // Российская земля рождать»<sup>1</sup>. Этим странным наблюдением я поделился с С. М. Шауловым, А. Е. Крыловым и А. В. Кулагиным. Первый признал связь текстов Высоцкого и Ломоносова возможной. Второй и третий ничего похожего в этих строках не увидели. Между участниками завязалась активная, довольно длительная и бессмысленная переписка, так как ни одна из сторон не могла убедить другую в неправоте её взгляда и в правоте взгляда собственного. К счастью, мне случайно попала книга В. З. Санникова «Русский язык в зеркале языковой игры» (М., 1999), где на с. 87 была отмечена эта перекличка (и о чём я оповестил всех участников дискуссии).

Ссылка на третью сторону убедила наших оппонентов в том, что основания для сопоставления есть!

### **Мы вращаем землю (1972)**

ТОЛКАЕМ ЕЁ САПОГАМИ... НОГАМИ... — возможно использование образов из песни А. А. Галича «Про маляров, истопника и теорию относительности» (1962), «Песенки о медведях» из кинофильма «Кавказская пленница» (1966), слова Л. П. Дербенёва, муз. А. С. Зацепина, однако наиболее близким и значимым для В. Высоцкого источником представляются стихи С. А. Есенина: «Купая тело в ветре и пыль, // Как будто кто сослал их всех на каторгу // Вертеть ногами // Сей шар земли»<sup>2</sup> — «Пугачёв» (1921). Спектакль по этому произведению шел на сцене Театра на Таганке с ноября 1967 г.

### **Когда я спотыкаюсь на стихах... (1972)**

ПОДНЕСИТЕ РЮМКУ ВОДКИ НА ВЕСЛЕ — как сообщил мне О. И. Базилевский, такое действие издавна присутствует в ритуалах туристов-водников, но на весле подносится не рюмка, а кружка. В исполнении В. Высоцкого (апрель 1974) было спето «Поднесите кружку рома на весле»; так же эта строка звучала и в исполнении Э. А. Хиля.

О. И. Базилевский также пояснил, что для создания амбивалентной ситуации после того, как чествуемый торжественно выпивал поднесенную ему на весле кружку, тем же веслом его хлопали пониже спины.

### **Тот, который не стрелял (1972)**

СТРЕЛЯЛ ИЗ РУЖЕЙ... С ДУРАЦКИМ ЗВУКОМ «ПЛИ!» — в этих

<sup>1</sup> Перекличка отмечена: Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., 1999. С. 87.

<sup>2</sup> Есенин С. А. Указ. соч. Т. 4. М., 1962. С. 164.

строках меня кое-что напрягало. Во-первых, стреляли наверняка не из ружей, а из винтовок (карабинов). Во-вторых, «пли» — это не звук, а слово, состоящее из трех звуков. В-третьих, команда «пли!» — это вообще что-то дореволюционное, из тьмы веков (уместнее была бы команда «огонь!»).

«Ружья» и «звук» можно списать на особенности субъекта речи, ролевого героя. А с «пли!» пришлось разбираться, используя первоисточники.

Оказалось, что согласно «Боевому уставу пехоты Красной Армии» 1942 г. команда на стрельбу одиночными выстрелами была «Огонь!», а на стрельбу залпом — «Пли!»: «При стрельбе залпами командир отделения (взвода, роты) подает команду: «По такой-то цели, отделение (взвод, рота), залпом, прицел, целиться туда-то. Отделение (взвод, рота) — ПЛИ»<sup>1</sup>. Т. е. в этом достаточно тонком моменте у В.Высоцкого всё точно и полностью соответствует исторической правде.

РАССТРЕЛИВАТЬ ДВА РАЗА // УСТАВЫ НЕ ВЕЛЯТ — в советских воинских уставах о процедуре расстрела ничего не говорилось. Обычно в случае обнаружения первичного неполного исполнения казнь все равно доводилась до конца. Думается, что В. Высоцкий в данном тексте обращается к историческим легендам досоветского времени о том, как казнимые освобождались от наказания смертью в случае неудачной (с точки зрения палача) попытки казни.

В целом данная сюжетная коллизия совершенно не соответствует жизненной практике — трудно представить себе вменяемого командира взвода, браво докладывающего своему начальству о том, что его взвод «отлично выполнил приказ», а расстрелянный отправлен в медсанбат для прохождения лечения...

Собственно, здесь мы вновь сталкиваемся с условностью поэзии Высоцкого, в которой лирическая «правда чувства» доминирует над эпической «правдой жизни».

ГЛЮКОЗУ ПОСЫЛАЛ — В. О. Рыбин предполагает, что здесь идёт речь о глюкозе в плитках<sup>2</sup>; по мнению Ю. Б. Калабухова, «глюкоза» здесь — жаргонное обозначение дешевых конфет (карамелек) или сахара.

Наиболее вероятной представляется версия А. Б. Сёмина о том, что «недострелённый» посылал по почте (в письмах) пакетики с сухой глюкозой в порошке, которая в госпиталях выдавалась раненым: «Имеется ввиду обычная глюкоза, порошок в бумажной облатке в виде складного

<sup>1</sup> Боевой устав пехоты Красной Армии. Часть I (боец, отделение, взвод, рота). М., 1942. С. 16.

<sup>2</sup> [http://v-vysotsky.com/stenogrammy/00\\_0631\\_stenogr.htm#Тот\\_который\\_не\\_стрелял](http://v-vysotsky.com/stenogrammy/00_0631_stenogr.htm#Тот_который_не_стрелял)

конвертика или свёрнутого «фантика». Её давали раненым в госпиталях, но они не ели — полутрадиция была такая, почти сакральная, символическая, посылать глюкозу домой — детишкам, братишкам-сестрёнкам, племяшкам и т. д., как гостинец. Больше-то ведь особо нечего было послать. (...) Сунул в конверт или в треугольник пару-тройку пакетиков, — их ни почта, ни военная цензура не выкидывали — святое. Я недавно только, разбираясь с вещами умершей тётки, в шкапулке, где хранились письма моего дяди, его медали, гетинаксовая квадратная коробочка со ржавым осколком внутри (давали на память после удаления) и пр., нашёл несколько таких пожелтевших пакетиков с глюкозой».

### **Песенка про козла отпущения (1973)**

Возможным прообразом этой песни В. Высоцкого могла быть пьеса С. Я. Маршака «Сказка про Козла» (преьера в Петроградском ТЮЗе состоялась 12 ноября 1922 года). Эта пьеса многократно ставилась в детских и кукольных театрах СССР, в 1960 г. на киностудии «Союзмультфильм» по её мотивам был снят кукольный мультфильм «Про Козла» (реж. И. Боярский и В. Курчевский). В этой сказке-перевёртыше положительный «умница-козёл» одерживал победу над семерыми волками (т. е. сюжет «Волк и семеро козлят» преобразовывался в «Козёл и семеро волчишек»):

У С. Я. Маршака же есть стихотворение «Дрозд-богатырь», заглавный персонаж которого пугает лесных зверей угрозой: «Я срублю // Большую елку, // Смастерю // Большую палку, // Чтоб лисице, зайцу, волку — // Всем зверям лежать вповалку!». А в финале стихотворения, когда перепуганные звери признают силу дрозда, тот заявляет: «*Все грехи я вам прощаю*, // Вас не трогать обещаю. // (...) Говорите всем соседям — // Кабанам, волкам, медведям, // Что живет в одном из гнёзд // Удалой, отважный дрозд!».

Заметим, что советской литературе была интересна и актуальна тема «кто был никем, тот станет всем», решаемая в разных вариантах (истина / фикция) и на разном материале, в том числе путём обращения к образам животного мира, что началось, пожалуй, с «Тараканища» (1921) К. И. Чуковского (1882-1969).

### **Инструкция перед поездкой за рубеж, Или полчаса в месткоме (1974)**

Процедура подготовки граждан к выезду за нерушимые границы СССР имела свою специфику. Историк С. А. Шевырин, автор чрезвычайно

содержательного исследования о поездках советских граждан за границу в 1960-е-1970-е гг., пишет, что группу готовящихся к поездке за рубеж «собирали в Облсовпрофе (областной совет профсоюзов — АВС) и проводили обстоятельные беседы в соответствии с “Основными правилами поведения советских граждан, выезжающих за границу”. Туристам подробно разъясняли политические цели их поездки, правила и нормы поведения за границей, рассказывали о стране, ее традициях и обычаях»<sup>1</sup>.

ОН МНЕ ДАЛ ПРОЧЕСТЬ БРОШЮРУ — в СССР с 1950-х гг. существовали обновляемые и заново утверждаемые ЦК КПСС «Основные правила поведения советских граждан, выезжающих за границу», по мотивам которых областные советы профсоюзов издавали малотиражные брошюры, которые использовались при инструктажах будущих туристов и командированных<sup>2</sup>.

ТЫ УЖ ИХ, БРАТОК, ПОПРОБУЙ, // ХОТЬ НЕМНОГО УВАЖАТЬ — «Необходимо учитывать особенности развития страны пребывания. С уважением относиться к национальным традициям ее народов, национальной культуре и обычаям...»<sup>3</sup>.

БУДУТ С ВОДКОЙ ДЕБАТЫ... ТОЛЬКО ЧАЙ — советским гражданам за границей категорически запрещалось «злоупотреблять спиртными напитками, появляться в общественных местах и на улице в нетрезвом виде»<sup>4</sup>.

ОТ ПОДАРКОВ ИХ СУРОВО ОТВЕРНИСЬ — «Необходимо уклоняться от принятия подарков, под каким бы предлогом они ни преподносились. Если же обстоятельства заставляют принять подарок, то доложить об этом своему руководству»<sup>5</sup>.

ЭКОНОМЬ, НО НЕ ДУРИ, (...) С СУХОМЯТКИ НЕ ПОМРИ — цитируемые «Основные правила поведения советских граждан...» требовали «строго сочетать свои расходы с получаемой зарплатой, не допускать долгов и покупок в кредит, в то же время не проявлять излишней

---

<sup>1</sup> См.: Шевырин С. А. «Проникновение наше по планете особенно заметно вдалеке...» // «Ретроспектива». 2010. № 1. С. 21—27.

<sup>2</sup> В книге «Лубянка — Старая площадь. Секретные документы ЦК КПСС и КГБ о репрессиях 1937-1990 гг. в СССР» (М., 2005. С. 154-173) приведены тексты «Основных правил поведения советских граждан, выезжающих за границу» в двух вариантах: для выезжающих в социалистические и для выезжающих в капиталистические и развивающиеся страны.

<sup>3</sup> Лубянка — Старая площадь... С. 156.

<sup>4</sup> Там же. С. 170.

<sup>5</sup> Там же. С. 169. Едушим в социалистические страны разрешалось принимать в качестве подарков сувениры, но тоже с обязательным докладом об этом руководителю группы.

экономии за счет ухудшения бытовых условий жизни, питания и т. п.»<sup>1</sup>.

ШАСТЬ В КУПЕ — И ПРИТВОРИТСЯ МУЖИКОМ ... ПРОВЕРЯЙ, КАКОГО ПОЛА ТВОЙ СОСЕД — «Советскому гражданину (гражданке) не рекомендуется ехать в купе (каюте) вдвоем с посторонним лицом другого пола»<sup>2</sup>. Для выезжающих в капиталистические и развивающиеся страны этот пункт «инструкции» излагался в более жёсткой формулировке: «В случае, если в спальном купе (каюте) окажется одно постороннее лицо другого пола, нужно требовать своего перевода в другое купе»<sup>3</sup>.

БИТЬ НЕ НУЖНО, А НЕ ВНИКНУТ — РАЗЪЯСНЯТЬ — «Во время пребывания за границей советские граждане, используя имеющиеся возможности, должны в умелой форме разъяснять миролюбивую внешнюю политику Советского правительства и достижения советского народа в развитии экономики, науки, культуры и других областях коммунистического строительства»<sup>4</sup>.

### Песня о судьбе (1976)

ЗА МНОЮ ПЁС... СУДЬБУ — НА ЗАКОРКИ... ОБЕРНУЛАСЬ РОКОМ, — // И, СЗАДИ ПРЫГНУВ НА МЕНЯ, СХВАТИЛА ЗА КАДЫК. // МНЕ ТЯЖКО ПОД НЕЮ — в целом сюжет песни воспроизводит архетипические представления о нечистой силе и её союзниках (ведьмы, колдуны, оборотни, вампиры), которые вскакивают на плечи человека и используют его в качестве средства передвижения. Такой образ злой силы, запрыгивающей сзади на шею, плечи или спину жертвы, характерен для европейского фольклорного сознания (хотя и не только европейского<sup>5</sup>).

Наибольшее распространение и популярность подобные существа получили в фольклоре немецкоязычных народов и славян, но встречаются также у шотландцев и англичан (см., например, «Собаку Баскервилей» А. К. Дойля, «мистическую» завязку повести); впервые данный тип нечисти был описан в Испании на рубеже XII-XIII веков<sup>6</sup>. В немецкой мифологии, языке и, соответственно, фольклористике, есть даже специальное слово, означающее этот тип злой силы — «der Aufhocker» —

<sup>1</sup> Там же... С. 159.

<sup>2</sup> Лубянка – Старая площадь... С. 158.

<sup>3</sup> Там же. С. 166.

<sup>4</sup> Там же С. 156.

<sup>5</sup> Например, на плечах Синдбада-морехода, героя арабских сказок, оказывается старик, который терроризирует Синдбада до тех пор, пока тот не опаивает его вином и благодаря этому получает возможность сбросить на землю свою мерзкую ношу (Пятое путешествие Синдбада, ночи № 557—558).

<sup>6</sup> Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 1. В.-N.Y., 1987. S. 677.

ауфхокер («вскакиватель»), которым мы тоже воспользуемся в дальнейшем в русской транскрипции<sup>1</sup>.

Немецкий ауфхокер «часто сопровождает свои жертвы в облике внешне игривой собачки, но при этом он увеличивается в размере, потом запрыгивает им на спину и не позволяет себя стряхнуть. С каждым шагом он становится всё тяжелее, а несущего его человека охватывает смертельный страх; в конце концов человек падал в полном изнеможении и всю оставшуюся жизнь нёс печать этого переживания, терял рассудок или умирал вскоре после того случая»<sup>2</sup>. Изначальная «собачья» внешность ауфхокера не единственная, но наиболее распространенная<sup>3</sup> и, видимо, наиболее древняя, возможно, связанная с реальной опасностью нападения волка, позднее замененного (в более актуальную для европейца) собаку или в оборотня (Werwolf, человек-волк).

Оборотничество, как известно, есть излюбленное занятие ведьм, особо предпочитающих принимать образы собак и кошек, что, впрочем, не мешает им и в своем натуральном женском облике запрыгивать на закорки мужчинам, а потом «до упаду» кататься на них. Заметим, что тема оборотничества прямо заявлена и в песне В. Высоцкого: выпившая лишку Судьба-Фортуна «обернулась Роком».

В целом образ ауфхокера оказался настолько живуч, распространен и универсален, что, как справедливо заметил А. И. Сонни, его повадки и весь комплекс представлений о нём в народном сознании «перенесен был на всё, что мыслится неотвязчиво преследующим человека»<sup>4</sup> (нужда, горе, несчастье, неудача, болезнь, судьба, смерть). Разнообразные ауфхокеры достаточно часто встречаются в сказках и легендах разных народов, а также в литературе нового времени, ориентированной на фольклор, например, в повести Н. В. Гоголя «Вий» (и в редуцированном виде — в его

---

<sup>1</sup> Существительное *Aufhocker*, которое мы весьма приблизительно перевели как «вскакиватель», образовано от непереходного глагола *aufhocken* (*auf* + *Akkusativ*) – влезать, садиться (на что-либо); переходный глагол *aufhucken* имеет значение «взваливать (груз на спину), сажать кого-либо на плечи (на закорки). Ю.А. Шаулова: «глагол "hocken" в немецком языке по значению выражает скорее статичное, а не динамическое действие. То есть не “запрыгнул”, а скорее “сидел” (*Hocker* – табурет, *hocken* – сидеть на корточках). У этого глагола этимологически основная коннотация – сидеть согнувшись, наклонившись, сгорбившись (у Дудена: *sich biegen*, *sich bücken*, *sich ducken*)».

<sup>2</sup> Доступ в интернете: <http://de.wikipedia.org/wiki/St%C3%BCpp> Статья основана на материалах, собранных и исследованных несколькими поколениями немецких фольклористов, начиная с братьев В. и Я. Гримм.

<sup>3</sup> В английской мифологии фигурирует схожая с классическим немецким ауфхокером «Чёрная собака» (*Black Dog*).

<sup>4</sup> Сонни А. И. Горе и Доля в народной сказке // Пучков А. А. Адольф Сонни, киевлянин: К истории классической филологии в Императорском университете св. Владимира. Киев, 2011. С. 220.

же повести «Майская ночь или Утопленница»).

Однозначно определить литературный, фольклорный или иной (например, кинематографический) материал, послуживший В. Высоцкому прообразом его песни, вряд ли возможно. Тем более, что этот прообраз вообще может быть и не из сферы искусства и художественного творчества. Представления об ауфхокерах сохранились в бытовом сознании людей XX века (в игровой и суеверной сферах, в частности). По крайней мере, в моём детстве (1960-е годы) практиковалась такая шутка: подкрасться сзади к товарищу, запрыгнуть ему на спину, крепко обхватить руками его шею и заорать — «Неси меня, я раненый командир!». Обычно жертва покорно тащила командира-ауфхокера, делая пять-десять шагов вперёд (видимо, тут действовало табу на сбрасывание ауфхокера, получившее у советских детей военно-патриотическую мотивировку). Допускаю, что малолетние российские ауфхокеры предшествующих времён выражали необходимость катания их на закорках какими-то иными словами, возможно, имеющими некий потусторонне-мистический смысл<sup>1</sup>.

### **Летела жизнь (1978)**

МЫ ПИЛИ ВСЁ, ВКЛЮЧАЯ ПОЛИТУРУ, — И ЛАК, И КЛЕЙ, СТАРАЯСЬ НЕ ВЗБОЛТНУТЬ — в СССР выпивка всегда была удовольствием не из дешёвых (существовала государственная монополия на производство и оборот спиртных напитков, предусматривающая ответственность за самогонование и «спекуляцию»). Кроме того, в условиях «плановой экономики» алкогольные напитки (как и многое другое) в удаленных местностях легко становились товаром дефицитным, а то и вовсе недоступным. Из-за всего этого особо страждущие граждане в качестве спиртного использовали различные суррогаты, в том числе и перечисляемые поэтом. Последние, однако, в отличие, например, от одеколна или денатурированного спирта, употреблялись не «как есть», а подвергались кустарной химической, термической или механической обработке, сепарирующей ненужные примеси от необходимого спирта. В результате этих операций указанные примеси, выделенные из спиртосодержащих растворов или смесей, могли оказаться на дне ёмкости, что, в свою очередь, и заставляло выпивающего стараться «не взболтнуть» её содержимое.

---

<sup>1</sup> С. М. Шаулов сообщил мне об известном ему фольклорном образе (детский персонаж-урашитель), которого называли Хокой (тип Буки или Бабая). Хока, по-видимому, происходит от нижненемецкого Хукуп (Нускуп, аналог рейнского и верхненемецкого ауфхокера). Да упомянутые Бука с Бабаем, по-видимому, родственны западнославянским Bubak/Vobak, тоже иногда описываемым в качестве ауфхокеров.

### Грусть моя, тоска моя (1980)

ОДАРИ, СУДЬБА, ИЛИ ЗА ДЕНЬГИ ОТОВАРЬ! — возможно, здесь присутствует аллюзия на афоризм французского мыслителя К.А. Гельвеция (С. А. Helvétius, 1715-1771) «Судьба продает дорого то, что она обещает подарить» (La fortune vend cher ce qu'elle promet de donner)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Notes de la main d'Helvetius publiées d'après un manuscrit inédit avec une introduction et des commentaires par Albert Keim. Paris, 1907. P. 83. Во французском языке слово *la fortune* многозначно, одно из его основных значений – «судьба».



## Несерьезный жанр: В. Высоцкий и эстрадные куплеты

Авторская песня, как пограничный художественный феномен, находится не только в пространстве литературных традиций, но и традиций песенных. «Руками» бардовской поэзии литература осваивала в XX веке весь арсенал песенных форм, накопившихся в культуре города в эпоху роста городов и массовой миграции сельского населения в города, а провинциального — в столицы. Искусство бардов можно назвать лабораторией по освоению и литературизации «бытового» поэтического материала. «Низовая» песенность, не принятая в конвенциональную литературу и редко стучавшаяся в ее двери, — невзыскательный водевиль, эстрада, кафешантан, бытовое пение — представляет собой пеструю разноголосицу художественных форм, которая на первый взгляд может показаться хаосом, Сорочинской ярмаркой жанров и стилей, в которой поэтическое простодушие и милая наивность соседствуют с вульгарностью, эклектикой и стершейся мелочью давно растроченных художественных богатств. Не нуждающееся в эстетической саморефлексии, обойденное критикой, не признающее писанных норм и правил, это пространство все же не лишено порядка, и жанровые нормы, продиктованные традициями и привычками публики, здесь соблюдаются порой строже, чем в «настоящей» литературе.

Обязательным и постоянным компонентом «неофициальной» песенной культуры долгое время — по крайней мере, с 1840-х до 1970-х годов — был жанр *эстрадных куплетов*.<sup>1</sup> В сфере театра и эстрады этот термин может употребляться в широком и узком значении. Часто куплетами называют любой песенный номер из комического представления (или фильма), а также эстрадный концертный номер, формально сходный с такой комической арией. В специфическом значении куплеты — это жанр, фиксированный в конкретных содержательных и формальных рамках.

Если отбросить типичные, но переменные признаки эстрадного куплета, учесть его более чем вековую историю и стилевую изменчивость, то обязательными для него окажутся следующие конструктивные

---

<sup>1</sup> Именно множественное число уместно как обозначение жанра, поскольку наименование *куплет* закрепилось за строфой, а текст данного рода состоит обязательно из нескольких строф. Единственное число может служить жанровым определением лишь в качестве метонимии.

признаки:

1. Куплеты имеют строфическую композицию, обладающую резко очерченной спецификой как на уровне текста, так и на уровне строфы:

1.1. На уровне целого это обрамленная композиция: начальная строфа (реже — несколько строф) служат тематической подводкой к корпусу текста; последняя строфа логически завершает текст, может содержать апелляцию к слушателям и/или дидактический вывод, «мораль».

1.2. На уровне строфы это — асимметричная композиция, определяемая финальным *пуантом*, который располагается в завершающих стихах строфы и выдвигает резко неожиданное, новое видение темы. Куплетный пуант эксплуатирует механизмы языковой игры, языкового жеста, он носит характер поэтического трюка.

2. Композиция куплетов имеет двухуровневую организацию: уровень текста организуется темой, уровень строфы — сюжетом;

2.1. Каждая строфа имеет свой микросюжет, который полностью завершается в ее пределах. Строфы не связаны единым действием и персонажами.

2.2. На уровне текста наблюдается тематическое единство (см. 3); тема обычно выступает в обрамляющих строфах как инвариант, а в строфах корпуса — как ряд репрезентирующих его примеров-вариантов.

3. Строфы связаны между собой отношениями повторяемости, параллелизма. В типичных случаях это обеспечивается рефреном, повторяющимся во всех строфах «корпуса», а нередко и в обрамляющих строфах.

4. Куплеты — комический жанр, с характерным для сатиры способом художественного «завершения целого».

Вот как описывает композицию куплетного текста Г. Териков — наверное, самый внимательный его аналитик: «Обычно первая строфа куплетного номера — вводная, куплетисты называют ее “заходом”. “Заход” определяет прием. <...> За вводной строфой идут собственно куплеты, в которых разные темы освещаются в рамках выбранного приема»<sup>1</sup>. То, что Г. Териков называет «приемом» — это некая модель решения взаимосвязанных пуантов на уровнях нарративного микросюжета и речевого движения строфы. Выбор комического хода, связанного обычно с теми или иными моментами языковой игры, а в рефрене — с обыгрыванием и смысловым варьированием идиомы, афоризма, цитаты и т. п.

Пункт 2.1. требует дополнительного замечания. Г. Териков

---

<sup>1</sup> Териков Г. Куплет на эстраде. М., 1987. С. 7.

подчеркивает, что наряду с отечественной, относительно молодой традицией куплетного жанра, есть традиция французская, послужившая источником для куплета на российской сцене. Однако французские куплеты имеют единый сквозной сюжетный ход. Классическое воплощение эта форма нашла в песнях П. Ж. Беранже. В русской же модификации каждая строфа — отдельная нарративная единица<sup>1</sup>. Как, например, в песенке о превратностях судьбы, подписанной псевдонимами «Ж-в и К-к»<sup>2</sup>:

Поглядишь, иная дева  
Неприступна, точно еж,  
И бранит, дрожа от гнева,  
За веселье молодежь.  
Старый хлыщ, сухой как палка,  
Позвонит лишь кошельком —  
И салонная весталка  
Полетела кувырком  
Без особых репутаций,  
Нашей биржи прожектер,  
От удачных операций  
Заблестит, как метеор.  
Но глядишь — перед тира́жем  
В миг единый с рысаком,  
С экипажем, с бельэтажем  
Полетит он кувырком! <...>

В других строфах песенки фигурируют педантичный «классик» (т. е. преподаватель классических языков), красотка-недотрога, готовая поступиться честью ради денежных перспектив... У каждого своя история. Но для всех них справедлив вывод, звучащий в последней строфе:

Словом, всё на белом свете,  
Только сердце есть лишь в ком,  
Стар и млад, отцы и дети —  
Всё летает кувырком!  
Клятвы, модные мотивы,  
Радикалы под хмельком,  
Слава, честь, локомотивы—  
Все летает кувырком.<sup>3</sup>

Несомненно, самым эффектным, запоминающимся признаком куплетов является «сброс», или пуант. В общем смысле пуант, по определению Г. фон Вильперта — это подлинный, неожиданный смысл,

<sup>1</sup> Там же. С. 16.

<sup>2</sup> Можно с вероятностью расшифровать это как «Жулёв и Классик», то есть Г. Н. Жулёв (1836—1878) и А. Ф. Иванов-Классик (1841—1894). Оба нередко выступали в соавторстве с другими поэтами-сатириками.

<sup>3</sup> Живая струна: сб. стихотворений и куплетов. СПб., 1895. С. 293—294.

которым заканчивается шутка (острота); возникает благодаря внезапному повороту высказывания»<sup>1</sup>. В речевом плане сброс — это неожиданная (желательно — непредсказуемая) контекстуальная интерпретация словесной формулы, составляющей рефрен. Но в структуре куплетов сброс — больше, чем трюк и чем эффектная развязка, это момент, полностью определяющий смысл строфы, также как соотнесенный ряд пуантов-сбросов определяет смысл текста. Куплет и существует ради этого финального трюка. Все его строки можно представить как разбег перед совершаемым в последнем стихе прыжком.

Жанр куплетов определяется, конечно, и содержательными условиями.

В основе свойственной куплетам жанровой картины мира лежит представление о совершенной необходимости природного, «правильного» порядка вещей и неспособности человека этот порядок обойти, переиграть, перехитрить. Герой куплетов — неудачливый проказник, самонадеянный и недалекий греховодник, терпящий комический провал. Его неумные хитрости ведут к конфузу, а песня делает этот конфуз публичным. Жанровая форма куплетов сочетает в себе случайность и закономерность: каждый из микросюжетов — это казус, который мог бы быть заменен другим аналогичным; но серийность этих казусов и обязательное анекдотическое обнаружение истины в каждом сюжете выступают как закон формы. Соответственно и содержание этой формы — картина мира, пестрота и разнообразие которого скрывают повторяемость ситуаций, извечную неизменность его природы и неизбежность посрамления пороков перед народом. Куплеты могут звучать назидательно, но лишены религиозно-этического или какого-либо иного нравственного пафоса. Утверждаемая ими правда жизни не сакрализована, а напротив, выявляется тогда, когда удастся сдернуть с жизни все нормативно-конвенциональные покровы. Как пуант является определяющим моментом композиции строфы, так и в содержании куплета непременным является момент внезапного, курьезного самообнаружения правды, он по определению не мотивирован ничем, кроме закона жизни: «так всегда бывает».

Герой куплетов не индивидуализирован, это носитель определенного морального качества, склонности, субъект некой проделки. Это представитель своего рода, репрезентант того или иного морального и характерологического качества; причем жанр требует, чтобы в тексте были многочисленные его представители — различные по социальному облику, но внутренне идентичные, образующие многократный смысловой повтор.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2011. С. 57.

В дискурсе куплетного жанра субъект речи всегда отделен от изображаемых персонажей такой дистанцией, которая позволяет ему давать обобщающее ценностное определение каждой отдельной ситуации и всему сонму персонажей вместе. Рассказчик куплетов находится между героями и зрителем, это субъект-посредник, обращающийся к реципиенту и демонстрирующий ему персонажей, как фигуры паноптикума (что обусловлено театральнo-сценической природой жанра куплетов). Даже когда куплеты сочиняются и исполняются от лица персонажа, рассказчик представляет самого себя отстраненно, оценивая приключившиеся с ним казусы с высоты житейской мудрости или позднего прозрения. Субъект речи — это «феноменологический» знаток жизни, перед слушателями он обладает преимуществом знания, но не возвышается над ними как идеолог, носитель истины. Он придерживается «низкого», разговорного стиля, допускающего жаргон и элементы просторечия, говорит на обиходном языке партера. Рассказчик куплетов оперирует не сентенциями, а примерами-казусами, демонстрируемыми не для поучения, а для того, чтобы посмеяться над ними так, как посмеялась (или неизбежно посмеется) над персонажами жизнь.

Излишне напоминать, что Высоцкий был увлеченным стилизатором, но его подражательство было принципиально творческим — имитируя стиль или жанр, певец превращал его в строительный материал для собственной поэтики, добиваясь удивительной гибкости и многовариантности своего остро индивидуального стиля. Начиная с имитации, он переходит к стилизации, затем — к иронической рефлексии жанра, пародированию, и наконец, освободившись таким образом от инерции изначальной формы, адаптирует ее элементы, инкорпорирует в свои поэтические структуры, заставляет служить собственным художественным целям<sup>1</sup>. На фонограммах Высоцкого самого раннего времени, когда он исполнял еще не свои сочинения, а песни, собранные в пестром и вольном пространстве «бытовой» песенности (1961–1963 гг.), сохранились две имитации сатирических куплетов — «Получил завмагазина...» и «Может, для веселья, для остратки...» Возможно, один из текстов написал Высоцкий<sup>2</sup>. Независимо от авторства, записанные будущим бардом песни демонстрируют его интерес к куплету, как

---

<sup>1</sup> Этот процесс прослеживался на примере адаптации Высоцким форм блатного фольклора. См.: Кулагин А. В. Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция. М., 1997. С. 13—62, 181—190; Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. Уфа, 2001. С. 93—122; Свиридов С. В. О жанровом генезисе авторской песни В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. Вып. 1. С. 75—83.

<sup>2</sup> Один из знакомых Высоцкого той поры вспоминает это, якобы, с его слов. Это позволяет некоторым текстологам (например, С. Жильцову) помещать обе песни в раздел «Dubia».

материалу неофициальной, подлинной и «почвенной» песенности города. Оба текста ориентированы на тот исторический вариант куплетного жанра, который был в ходу у эстрадных куплетистов 1950-х годов. Их излюбленными темами были критика политических деятелей Запада, обличение злоупотреблений, воровства, халтуры на службе либо бытовых пороков — круг официально дозволенных тем сатиры. В него укладывается и тематика двух рассматриваемых песенок. Они, в сущности, вполне «цензурны» по канонам того времени, разве что отличаются откровенностью и резкостью сатирических характеристик.

Оба текста минимальны по композиционному составу — в одном два, в другом три модуля, состоящих из куплета и рефрена, который здесь выделен в особую строфу. Высоцкого увлекает не столько «серийность» куплетной формы, сколько его сатирическая оснащённость и поэтическая энергия традиции, которой «заряжен» давний, но неизменно острый жанр. Обе песенки имеют незамысловатую, прямо высказанную мораль, завершаются напоминанием о неизбежности наказания, что тоже является чертой скорее советских, чем традиционных куплетов. Песня «Получил завмагазина» — полностью соответствует сюжетной модели: два ее микронарратива независимы друг от друга. «Может, для веселья, для острастки...» — имеет линейный сюжет, но зато в ней воспроизведен куплетный рефрен с характерной реинтерпретацией повторяемой словесной формулы. Эту формулу куплетный текст берет, как правило, из поэзии речевого обихода — она должна быть запоминающейся, поэтичной по своей языковой функции, всем известной и (желательно) «невинной» по исходному содержанию. Чтобы получить «чистое поле» для смысловых вариаций и парадоксально заострить затеваемую языковую игру, куплетист часто (хоть и не всегда) выбирает для рефрена строку, изначально не выражающую морального суждения, далекую от пафоса порицания пороков и даже от темы песни — поговорку, цитату, крылатое выражение. Автор куплетов о сороке взял строку из сказки:

Может, для веселья, для острастки  
В жуткую ноябрьскую тьму  
Няня Аннушка рассказывала сказки  
Внучику Андрюше своему  
Про сороку-белобоку,  
Что детей сзывала к сроку  
И усаживала деток у стола.  
Как сорока та плутовка  
Каши наварила ловко,  
Этому дала, этому дала,

Этому дала и этому дала.  
Это очень старинная сказка,  
Но эта сказка до сих пор еще жива.<sup>1</sup>

При втором вводе в текст слова «Этому дала и этому дала» относятся к работнице снабжения, раздающей дефицитные товары «налево». В третьем — к сессии Верховного Суда: «Всем распределила сроки — / Этому дала, этому дала...».

Так Владимир Высоцкий «пробовал на вкус» куплетный жанр в пору своего писательского становления, выработки голоса. На первый взгляд кажется, что «проба» не очень пришлась по вкусу и не обогатила последующее творчество барда. В самом деле, для поэтики Высоцкого не органична та прямолинейная сатира, слабо вооруженная для глубокого анализа действительности, которую предлагает сатирический куплет; «рефренная» композиция произведений Высоцкого имеет песенную либо балладную, а не эстрадно-куплетную природу; художественные задачи Высоцкого требуют сюжета, который выстроен линейно, он питается, в первую очередь, вековыми поэтическими богатствами притчи, а не анекдотической пестротой куплета. У Высоцкого есть как минимум четыре произведения, определенные как «куплеты», всё это тексты «второго тома», то есть написанные по заказам театра или кинопроизводства: «Куплеты Бенгальского» (1968, к/ф «Опасные гастрли»), «Куплеты Гусева» (1973, спектакль «Необычайные приключения на волжском пароходе»), «Куплеты кассира и казначея» и «Куплеты нечистой силы» (1974, для к/ф «Иван да Марья»). Однако жанровое обозначение во всех этих случаях никак не связано собственно с сатирическими куплетами, а коррелирует с другими жанровыми значениями данного термина. Перечисленные песни являются комическими песенными номерами — выходным представлением персонажа, описанием коллизии, сопровождением кульминации и т.п. — в музыкальном фильме, как и в водевиле, песня является «носителем действия»<sup>2</sup>. По традициям комического театра, все подобные номера именуются куплетами — выходными (при выходе персонажа), действенными (они «озвучивали» поворотные моменты сюжета) либо финальными. Именно от финального номера музыкальной комедии, который, собственно, и назывался словом «водевиль», происходят эстрадные куплеты<sup>3</sup>. Завершающий номер содержал представление всех персонажей, обращение к публике, в нем часто допускались злободневные намеки — черты, которые узнаются в сюжетной дробности, актуальной

<sup>1</sup> *Высоцкий В.* Собрание соч.: В 7(8) т. / Сост. С. Жильцов. Вельтон: Б.Б.Е., 1994. Т. 1. С. 337—338.

<sup>2</sup> *Гозентуд А. А.* О водевиле // Стихотворная комедия. Комическая опера. Водевиль: в 2 т. Л., 1990. Т. 2. С. 676.

<sup>3</sup> См.: Там же.

сатире и эстрадной демократичности куплетов как самостоятельного жанра. К этой модели близкими оказываются только «Куплеты нечистой силы» (кстати, единственная из четырех названных песен, регулярно исполнявшаяся Высоцким на концертах), в которых каждая строфа «принадлежит» отдельному персонажу, содержит его самопредставление и сетования на новые времена. В устоявшемся концертном варианте этой песни фигурируют Баба Яга, Оборотень, Водяной, Леший, а в рукописном — были, добавочно к этому, строфы Русалки и Домового<sup>1</sup>.

Но все же материал сатирических куплетов был интересен Высоцкому не только как пища для стилизаций по режиссёрскому заданию. За несколько лет до «Ивана да Марьи» он обращается к куплетной форме в совершенно независимой и регулярно исполнявшейся им «Песенке о слухах» (1969). Высоцкий сознательно или интуитивно попадает здесь в одно из самых характерных русел куплетной традиции. Слухи — излюбленная тема куплета, или, скорее, способ подачи злободневной сатирической тематики. Данная традиция ассоциируется, в первую очередь, с «Коммеражками» И. Мятлева. Этот текст в куплетной форме высмеивает мышление сплетниц как абсурд, вздор и собрание мелочных пороков, заканчивается он моральным суждением (хотя и более настоящим, нежели у Высоцкого).

Вдова одна, профессорша,  
Две двойни родила  
И двадцать восемь месяцев  
Беременна была;  
Когда же разрешилася,  
Собрался факультет,  
Велел литографировать  
Родильницы портрет <...>  
Престрашный шум за картами  
Вчера у графа был:  
Барон туза червонного  
Девяткою убил.  
В руках все были козыри,  
А даму граф держал.  
— Сыграли, как Мазепа вы, —  
Барону он сказал.  
— И что ж они, трещоточки,  
Поссорились?.. Навряд!  
  
— Не знаем мы... Поссорились...

<sup>1</sup> *Высоцкий В.С.* Сочинения: в 2 т. / Сост., подготовка текста и комм. А Крылова. Екатеринбург, 1998. Т. 2. С. 503. Далее ссылки на это изд. приводятся в тексте в круглых скобках.



А только говорят.<sup>1</sup>

Однако в нелепых речах «трещоточек», в кривом зеркале их природной глупости, гротескно отражаются нравы публики и пороки общественного сознания. То же и в «Песне о сплетнях» Высоцкого: сообщения сплетниц («...Всё подорожает — абсолютно, — / А особенно штаны и алкоголь»); «...Скоро всё позапрещают»; «Шпионы воду отравили», «Вашего соседа забирают, негодяя, — / Потому что он на Берию похож!»<sup>2</sup>) замечательны не только своей нелепостью, они также иллюстрируют предрассудки и страхи, владеющие умами людей простых, отчужденных от государства и общества, не выходящих из полумрака ограниченного, бедного быта... — страхи, не лишённые, в сущности, оснований. «Песенка о слухах» доказывает, что комические куплеты входили в круг тех традиционных жанровых форм, хранившихся в том художественном «багаже» Высоцкого, который он обрабатывал, насыщая новым, уже не каноническим, а авторизованным, драматически обогащённым и аналитически углубленным содержанием.

И на этом пути он должен был рано или поздно перейти Рубикон, за который материал куплетного жанра уже отрывается от исторической основы, жанровые связи распадаются и компоненты жанра оказываются свободными для рекомбинации. Этот рубеж — отказ от комизма. Куплет — форма сатирическая и смеховая в самой своей основе, она теряет аутентичность даже при незначительном отступлении от этого канонического эмоционального регистра. Например, произведения Некрасова, которые обычно приводят в пример как «высокий», литературно усовершенствованный образец куплетов, уже не кажутся таковыми. «Муж и жена», «Пропала книга», «Над чем мы смеемся», «Еще тройка» — это образцы интеллектуальной сатиры, в которых ирония горька, а нравственная мысль преобладает над смеховой стихией. Да, в них очевидны конструктивные элементы куплета, но это уже материал, переориентированный в направлении новых задач. То же можно сказать о «Фонариках» Мятлева (характерное для него стихотворение, кочевавшее по антологиям советских лет<sup>3</sup>) — при внешнем сходстве с «Коммеражками», это уже не совсем куплеты, а скорее лирическое повествование о незримом драматизме повседневной жизни, произнесенное не с насмешкой, а с

<sup>1</sup> Пикантные мотивы: сб. избранных сатирических, юмористических стихотворений и куплетов. М., 1874. С. 223—225.

<sup>2</sup> *Высоцкий В. С.* Сочинения. Т. 1. С. 205—206, 505.

<sup>3</sup> Вероятно, еще и по той дополнительной причине, что в них обнаруживается ранний пример «пеонического» ритма, которому подражал В. Брюсов в своих «Фонариках», унаследовавших от стихов Мятлева, кстати, не только ритм, но характерное мировидение — панорамное и в то же время неофициальное.

взволнованным сочувствием. Но фрагменты демонтированного жанра не вовсе теряют «жанровую память», а сохраняют ее как высокую комическую «валентность», тенденцию к иронии, гротеску; в содержании — тягу к панорамированию жизни — пожалуй, самый устойчивый в исторических трансформациях элемент куплетного жанра.

И в самом деле, куплеты составляют картину жизни из фрагментов, характерных в своей гротесковой откровенности и утрированности, — подобно тому как живописная панорама, вроде «Обороны Севастополя» Рубо, составляется из групп фигур и сценок военного действия. Высоцкого привлекала эта поэтическая техника, и прибегал он к ней, соответственно, когда ставил перед собой задачу панорамирования эпохи. Столь разные песни, как «Баллада о детстве», «Летела жизнь» и «Лекция о международном положении...» могут рассматриваться как результат применения куплетной структуры за пределами собственно куплетного жанра и с нетипичными для него прагмасемантическими установками.

Каждая из этих трех песен обладает указанной «панорамной» семантикой и, в сущности, обозначает тот же предмет, который типичен для сатирических куплетов, — подлинную жизнь общества, увиденную «снизу», в откровенно (порой вызывающе) неофициальном ракурсе, взглядом, свободным от идеологической заданности. При этом из упомянутых вначале четырех признаков куплетной формы каждая песня обладает тремя (см. Таблицу 1).

**Таблица 1**

	Баллада о детстве	Летела жизнь	Лекция о международном положении...
1. «Куплетная» композиция	+	+	+
2. Тематическая обособленность строфы	+	–	+
3. Рефрен	-	+	+
4. Комизм	+/-	+/-	+

Пафос «Баллады о детстве» и песни «Летела жизнь», конечно, далек от фарсовой смеховой установки эстрадного куплета. Но преобразованный комизм присутствует в них — обе песни пронизаны иронией с более или менее ощутимым привкусом горечи, они изобилуют каламбурами, саркастическими аллюзиями («...Чечены, жившие при Грозном, / Намылились с Кавказа в Казахстан» /1, 469/), знаками языковой игры. В

этом комическом слое серьезного, в сущности, произведения, участвует, несомненно, и жанровое наследие куплета. Редуцирование комического — это один из основных путей трансформации куплетного жанра в XIX веке, способ трансляции его художественного материала во внешние художественные контексты. Прежде всего, это касается «литературных» куплетов, которые практиковали писатели-сатирики середины столетия, в частности поэты-искровцы и Н. Некрасов. Эти тексты столь точно воспроизводили жанровую форму куплетов, что некоторые могли действительно исполняться на театральной сцене. Однако содержательно они трансформировались в сторону усиления социально-психологической аналитичности, что в итоге неизбежно влияло и на их формальную природу: строфы удлинялись, расширялся репертуар размеров (в частности, усиливались трехсложники трехсложников), а эстрадный смех, соответственно, уступал позиции смеху интеллектуальному, оставляющему место для общественной «тенденциозности», идеологической прагматики. Таковы, например, «Нравственный человек» или «Пропала книга» Н. Некрасова, многочисленные искровские тексты В. Курочкина, В. Богданова, журнальная сатира А. Иволгина. Комизм «Нравственного человека» скорректирован весьма нешуточными последствиями его деяний и отсутствием «нравственной» развязки. «Погибшие создания» Н. Стружкина<sup>1</sup> — скорее констатация нравственного бедствия, чем собственно сатира.

Все названные песни — «Баллада о детстве», «Летела жизнь» и «Лекция...» — имеют линейное сюжетное строение, и, конечно, не являются куплетами в своей жанровой основе. И биография, и лекция — речевые формы, которые органически несут в себе установку на линейное развертывание текста. И не в последнюю очередь именно эта установка позволяет Высоцкому ослабить собственно сюжетные скрепы и придать составляющим текст сегментам тематическую обособленность, не рискуя при этом общей связностью композиции.

В песнях «Баллада о детстве» и «Лекция о международном положении...» принцип ограниченности микросюжета строфой выдержан последовательно. Ни один персонаж, кроме субъекта речи, не переходит из строфы в строфу. Эпическая художественная задача в «Балладе» потребовала от автора существенно усложнить форму текста, и ее композиционно-тематический сегмент представлен, строго говоря, не одной строфой, а пятью: два четверостишия 3-стопного анапеста, затем —

---

<sup>1</sup> Живая струна: сб. стихотворений и куплетов. СПб., 1895. С. 191—194. Н. Стружкин — псевдоним литератора Н. С. Куколевского (см.: Мяснов И. Ф. Указ. соч. Т. 3, с. 143).

три катрена *ямба 3д*, который на слух воспринимается как подобие *ямба 4-* стопного, благодаря двусложной клаузуле. Всего таких композиционных периодов в песне 8, последний — укороченный. Анапест и *ямб* в этом составе ориентированы на разные задачи: из строф анапеста складывается линейное автобиографическое повествование — рассказ о военном и послевоенном детстве, с необходимым для этого эпическим удалением от предмета, которое позволяет герою говорить о собственном зачатии и рождении, давать оценки своим современникам, поколению, истории. Далее идут строфы *ямба*. В них Высоцкий рисует на подготовленном историческом фоне фигуры и сцены, интерпретирующие историю как повседневность, конкретизирующие ее ход как человеческую трагикомедию. Именно эта часть написана языком, позаимствованным у куплетного жанра. В анапестических строфах, как правило, преобладает автоповествование, а упоминаемые персонажи обобщенны или безымянны — «соседка», «народ», «отцы наши, братья», «недождавшиеся». Неудивительно, что «Баллада» и завершается строфами анапеста — они как раз подходят для генерализирующего итога. В *ямбических* стихах, напротив, заключается бытовой микросюжет с конкретно поименованными действующими лицами, всегда завершённый в рамках композиционного сегмента<sup>1</sup>. Стиховая форма этих историй, особенно при композиционном контрасте с анапестом, служит маркером жанровой традиции и памяти: типичным размером сатирических куплетов является именно *ямб* или хорей (в основном 4-стопный), а типичным объемом — строфа не короче 8 стихов, нередко, в частности, и 12-стишия. Двусложники в куплетах XIX века составляют 81% (от числа текстов)<sup>2</sup> при 72% в лирической поэзии того же периода. А частотность анапеста в куплетном жанре, наоборот, снижена вдвое относительно общестатистической<sup>3</sup>, и если в лирической поэзии XIX анапест — самый обычный из трехсложников, то в куплетах, наоборот, самый редкий.

В «Балладе о детстве» нет рефрена, однако ритмико-композиционный период имеет ритмическое завершение, которое сопоставимо с финальным «сбросом» куплета — по крайней мере, по своей ритмической функции и характерности. Последнее четверостишие композиционного сегмента отличается подчеркнутой расчлененностью на

<sup>1</sup> Это правило нарушает только сюжет о Марусе Пересветовой, который занимает все пять строф. Кстати, Маруся вполне могла бы стать «героиней» сатирических куплетов ее времени, которые обрушивали свою официально разрешенную критику на мелких экономических преступников и бытовых правонарушителей.

<sup>2</sup> Данные получены нами на материале 162 текстов, созданных в период расцвета сатирических куплетов, в 1860-е — начале 1900-х гг.

<sup>3</sup> Мы опираемся на статистические данные кн.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. С. 316.

два равных отрезка, что выделяет последнюю рифмопару и придает ей характер завершающего поэтического трюка, завершающей ритмической «точки». Последняя рифмопара в этих катренах, как правило, оригинальна и разнородна по грамматическому (а и иногда и по лексическому) составу: «ранее — компания», «обрусевшие — севшие», «цацки я — штатские», «касательно — самостоятельно», «вытерты — эпитеты». Предшествующие рифмопары всегда менее броски, их задача — быть фоном для эффектного «сброса». Здесь приемлемыми оказываются даже грамматические рифмы: «попадал — узнал», «пострадавшие — павшие», «станции — эвакуации». А во 2-м, 5-м и 7-м сегментах заключительная строфа содержит еще более значительный ритмический акцент — перебой размера. Благодаря появлению четвертого ударения в нечетных стихах, метр этих строф соответствует не *ямбу 3д*, а неравноостопной форме *ямба 4343мд*.

«Лекция о международном положении...» напоминает, в отличие от «Баллады», куплеты, исполняемые «в роли» — от лица некоего «сказового субъекта»; на эстраде эта разновидность куплета создавала возможность переодевания, дополнительной театрализации, которая всегда была интересна и Высоцкому, охотно надевавшему речевые «маски»<sup>1</sup>. «Лекция» имеет типичный для куплетных текстов варьируемый рефрен, в остальном она организована по тем же основным структурным принципам, что и «Баллада». Песня делится на 4 тематически обособленных сегмента, каждый из которых включает 2 четверостишия *ямба 5дм* и завершающее двустигийе с мужской рифмой, первая строка которого удлиняется до *ямба 7*. Эта замыкающая строфа играет роль «сброса», выделяясь на фоне предшествующего текста и длинным стихом, и смежной рифмовкой, и оригинальностью рифмогрупп, в которых последовательно связываются названия столиц со стилистически контрастными словами из лексикона «сказового субъекта»: «аркан — стакан — Ватикан», «баран — Коран — Тегеран»<sup>2</sup>. Интересно заметить, что Высоцкий усиливает разделённость сегментов еще и тем, что ритмически выделяет первый стих новой строфы, следующий за двустрочным рефреном. Во всех трех случаях это стихи с пропусками метрических ударений на 4 и 8 слогах, то есть соответствующие IX форме *ямба 5*.<sup>3</sup>

Церковники хлебальники разинули...  
При власти, при деньгах ли, при короне ли...  
В Америке ли, в Азии, в Европе ли... (1, 477).

<sup>1</sup> Хотя песня «Летела жизнь» тоже написана от лица героя, но вне задачи целенаправленного изображения речи, дискурс этой песни — автобиографический, что максимально сближает ее в пространстве стиля с «Балладой о детстве».

<sup>2</sup> Учтена регулярная внутренняя рифма второго стиха.

<sup>3</sup> См.: *Тарановский К.* Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. М., 2010. С. 198.

Структура песни «Летела жизнь» отличается линейным сюжетом и тем, что строфа здесь тематически не обособлена, зато рефрен по своей членящей композиционной функции еще ближе к куплетному, чем в предыдущих примерах. Именно для сатирических куплетов характерно использование в рефрене поговорок, фразеологизмов, цитат или афоризмов — тех или иных идиоматических высказываний, которые, обладая собственным исходным значением, являются благодатным материалом для семантической игры. Значения в составе этой формулы, как и ее смысл в целом, ситуативно обновляются в соположении с каждым новым микросюжетом и/или речевым контекстом куплета; при этом варьироваться может и собственно лексическая или грамматическая форма рефрена. Это, в сущности, основная игровая стратегия куплетного жанра. И ей полностью соответствует трансформация «припева» при последнем его вводе, в финале песни. Ср.:

Летела жизнь в плохом автомобиле  
И вылетела с выхлопом в трубу  
<...>  
А те, кто нас на подвиги подбили,  
Давно лежат и корчатся в гробу, —  
Их всех свезли туда в автомобиле,  
А самый главный — вылетел в трубу. (1, 470–471).

Слова «вылететь в трубу» применительно к «самому главному» виновнику тысяч изломанных жизней (вероятно, имеется в виду Сталин) реализуют идиоматическое значение — ‘обанкротиться’, в то время как ранее, когда речь шла о выхлопе мотора, в них звучал лишь намек на возможность такого восприятия как семантически дополнительного. Меняется и референт слова «автомобиль» — в последнем случае, вероятно, имеется в виду автокатафалк, участвующий в государственных похоронных церемониях<sup>1</sup>. Вариативным рефреном обладает и «Лекция о международном положении...», но повтор здесь выглядит не таким характерным, как в «стандартных» куплетах, поскольку дублируется не лексический, а синтаксический компонент — структура стиха, завершающего сегмент:

Я б засосал стакан — и в Ватикан!  
А мне бы взять Коран — и в Тегеран! (1, 477).

<sup>1</sup> Смысловой контекст последней строки наводит на мысль, что в момент создания песни «Летела жизнь» Высоцкий забыл о том, что тело Сталина после его удаления из Мавзолея было захоронено, а не кремировано. Если так, что слова «вылететь в трубу» осмыслены здесь двояко и контрастно — с одной стороны, реализуют идиоматическое значение, с другой — буквальное.

Придет ему предел — и я у дел! (1, 530)<sup>2</sup>

Эти стихи также сходны по лексическому наполнению, относятся к одной и той же VII форме 5-стопного ямба (с учетом исполнительских акцентов), имеют одинаковую двучленный ритм, подчеркнутый внутренней рифмой.

Конечно, проводить прямую аналогию между рассматриваемыми финалами у Высоцкого и «сбросом» в куплетах было бы неверно. Куплетный пуант неотделим от сюжетного развития куплета, от его минимизированной и строго организованной повествовательной структуры, от его содержательной модели, которая в поэзию Высоцкого не может быть перенесена в своей целостности и органике. Либо она сохраняется в рамках стилизации, либо реорганизуется и переосмысливается. Но поскольку сегментированная композиция песен Высоцкого поддерживает обособленность микротемы и сохраняет связь со стихией комического, то и завершение сегмента многое наследует от куплетного «сброса» — афористичность, опору на стратегии языковой игры, прием вариативного рефрена, стремление завершить речевой период тем или иным речевым жестом, трюком, пусть и не столь эффектным, к каким были склонны куплетисты.

Куплетная композиция подразумевает и определенный способ развертывания текста как целого. В двух очевидно родственных по замыслу песнях «Летела жизнь» и «Баллада о детстве» зачин текста определяется его повествовательными задачами (описывает исходный пункт биографии героя), поэтому с «заходом» сатирических куплетов имеет мало общего. Зато он перекликается с зачином, типичным для комических песенок (также называемых куплетами), главная задача которых — яркое, утрированное изображение характерного персонажа (исполняются такие куплеты всегда «в роли»). Разумеется, песенка этого типа начинается с самопредставления персонажа — с некоего «Здрасьте, мое почтенье» или «Сам я вятский уроженец»<sup>2</sup>. Как мы знаем, сатирические куплеты на эстраде тоже могли исполняться «в роли», тогда в них становился уместным и ролевой «заход». Что же касается финала, то в обеих песнях он носит характер обобщающего морального вывода и в том или ином роде говорит о справедливости и необходимости жизненного порядка, — что соответствует традициям куплетного жанра.

Финал куплетов — это комический провал, принародное разоблачение «злонравия». Так и песня «Летела жизнь» завершается

<sup>2</sup> Из отброшенного сегмента с упоминанием Менахема Бегина.

<sup>2</sup> Оба примера — зачины песен, известных Высоцкому и сохранившихся на его самых ранних фонограммах.

напоминанием об историческом банкротстве тирании, которая предстает мелочной и смешной в свете правды. Финал «Лекции о международном положении...» — «Ну дайте ж вы мне волю, мужики!» (1, 531)<sup>1</sup> — перекликается с куплетами другим формальным моментом — обращением к слушателям. Хотя это слушатели «диегетические», присутствующие в изображенном акте рассказывания, но и с этим условием финал воспринимается как отсылка к куплетной форме.

Рассмотренными примерами, вероятно, не исчерпывается «след» сатирического эстрадного куплета в творчестве Высоцкого и тем более — в авторской песенности. Достаточно вспомнить интерес Глеба Горбовского к куплетному жанру или провокативные стилизации Псоя Короленко. Но даже пунктирно очерченная, история ассимиляции куплетной формы в творческом сознании Высоцкого указывает на существенные тенденции и закономерности. Она в новом ракурсе освещает активное формотворчество, которым отличался Высоцкий как художник слова. Осваивая материал литературных традиций, он работал, прежде всего, с жанром в его формально-содержательной целостности. Целью и результатом этой работы становилось, однако, не освоение жанра, не обучение его правилам, а его глубокое переосмысление, трансформация, фрагментирование (не убивающее, однако, жанровую органику, а сохраняющее его элементы «живыми» для введения в новые системные отношения, ориентации на новые задачи). В сущности, даже и баллада Высоцкого не совсем баллада<sup>2</sup>. Видимо, ни один жанр, ни одна устоявшаяся формализованная модель художественного мышления не могли уместиться во внеконвенциональный контекст авторской песни, тем более — в ее весьма своеобразном «высоцком» варианте. Этот контекст был замыслен и основан Высоцким как пространство сплошной инновации, где любой элемент необходимо изобретать заново (подобно тому как его иноходец, прыгун, гонщик сами изобретают правила, по которым играют). Конечно, такая установка определяла не разрыв с традицией, а особый способ обращения с ней. Преобразующая работа с жанровыми формами была характерна не только для Высоцкого, но и для других поэтов, относящихся к поколению «отцов-основателей» авторской песни; уместно здесь вспомнить «жанровые песни» А. Галича, его песенно-повествовательную поэму или работу Ю. Визбора с «репортажной» формой.

<sup>1</sup> Финал, не вошедший в итоговую редакцию, но довольно долго продержавшийся в авторских исполнениях «Лекции...» в 1979 и начале 1980 г.

<sup>2</sup> См.: *Кихней Л. В.* Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009. гг. Воронеж, 2009. С. 11—17.



Прослеживая куплетную «линию» в творчестве Высоцкого, мы еще раз убеждаемся и в том, что историческим художественным базисом искусства Высоцкого (и авторской песенности в целом) является не только литературная поэтическая традиция, но и неофициальная песенность, вся стихия ее форм, не регламентированная, близкая к фольклору и городскому песенному быту, активно питавшая в XX веке и поэтическую, и театральную эстетику.

## Национально-этическая проблематика «парижской диалогии» Высоцкого

Названия «Парижская диалогия» у Высоцкого, конечно, нет. Мы имеем в виду два текста, написанные примерно в одно время и по-разному «освещающие» пребывание Высоцкого во французской столице: посвященная М. Шемякину «Открытые двери, больниц, жандармерий...» и «Письмо к другу, или зарисовка о Париже»

Начнем со второй. Это поэтическое посвящение другу и коллеге Ивану Бортнику. С точки зрения жанровой формы, это послание, обладающее всеми характерными чертами жанра — характерной установкой на «всепонимание» собеседника, рефлексией по поводу акта письма и т. д.<sup>1</sup> Возникающих в связи с этим ассоциаций и «памяти жанра» мы еще коснемся позже.

Пока остановимся на некоторых узловых моментах смысла, ассоциирующих это посвящение с жанром литературного путешествия. Во-первых, литературное путешествие тесно связано с эпистолярным жанром (ср. «Письма из Франции» Д. И. Фонвизина и «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина). Во-вторых, уже в первых образцах жанра, в особенности, у Карамзина финальный текст — лишь стилизация путевых писем, порой кардинально отличающаяся от того, что в действительности писалось друзьям в дороге. Так образуется важная дистанция между фиксацией путевых впечатлений и их конечным осмыслением, дистанция, которая превращает литературное путешествие в острорефлексивный жанр, обращенный не столько на *чужое*, сколько — в конечном итоге — на *свое*.

Собственно, в XIX веке эта особенность жанра уже была вполне ясно осознана. Более того, путешествие очень часто мыслилось как обретение *своего* через общение с *чужим*<sup>2</sup>. И. А. Гончаров в предисловии к «Фрегату «Паллада» пишет: «Я ведь уже сказал вам, что искомый результат путешествия — это параллель между чужим и своим. Мы так глубоко росли корнями у себя дома, что, куда и как надолго бы я ни заехал, я

<sup>1</sup> См. о жанровых признаках послания: Грехнев Л. Я. Дружеское послание пушкинской поры как жанр // Болдинские чтения. Горький, 1978; Степанов Н. Л. Дружеское письмо начала XIX века // Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. М. 1966. С. 66—90. О коммуникативной ситуации послания см.: Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сб. Статей. М., 1975.

<sup>2</sup> См.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984.

всюду унесу почву родной Обломовки на ногах»<sup>1</sup>.

Временной разрыв между самим фактом путешествия и его художественным осмыслением в таком случае необходим; лучшие описания путешествий в русской словесности написаны *после* возвращения. У Достоевского это вообще подается как временное, пространственное и культурное столкновение, что подчеркивается даже и заглавием его путевых очерков — «Зимние заметки о летних впечатлениях».

У Высоцкого вся эта структура дается в иронически-свернутом виде:

Ах, милый Ваня! Я гуляю по Парижу —  
И то, что слышу, и то, что вижу, —  
Пишу в блокнотик, впечатлениям вдогонку:  
Когда состарюсь — издам книжонку.

То есть издать эти впечатления можно не просто спустя некоторое время, но «когда состарюсь». При этом общий смысл будущих «очерков» дается уже в первом рефрене:

Про то, что, Ваня, мы с тобой в Париже  
Нужны — как в бане пассатижи<sup>2</sup>.

Надо понимать — вовсе не нужны. Зачем же для этого, в общем, чрезвычайно простого умозаключения ждать до старости и писать целую «книжонку»? Может быть, с этим вопросом и связан характерный иронический тон песни. Ведь фактически в песне в сжатом и подчеркнуто несерьезном, «легковесном» виде полностью дана структура жанра. Песню — вполне можно назвать криптопародией<sup>3</sup> на жанр литературного путешествия.

Характерной чертой этой литературной формы у Высоцкого является именно размытость исходного материала при сохранении существенных структурных черт и полярной смене статуса автора. Конкретный текст-адресат криптопародии нам в данном случае неизвестен, но при этом мысль Высоцкого идет строго по классическому пути, проложенному в предшествующие века русской словесности.

Так, ключевым моментом литературного путешествия у Достоевского является критическое, подчас даже злобно-сатирическое описание «заграничных русских» (сам этот термин появляется у

<sup>1</sup> Гончаров И. А. Собр. соч. в 6 тт. Т. 2. М., 1959. С. 58.

<sup>2</sup> Текст Высоцкого цитируется по изданию: *Высоцкий В. С.* Сочинения в 2 тт. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 560. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>3</sup> Термин Р. Г. Назирова: криптопародия — «пародия без указания объекта и с неявным характером осмеяния». См.: *Назирова Р. Г.* Пародии Чехова и французская литература // *Чеховиана. Чехов и Франция.* Paris-M., 1992. С. 56; также: *Назирова Р. Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора филологических наук. Екатеринбург, 1995 г. С. 3.

Достоевского в «Зимних заметках о летних впечатлениях», вынесенных из первого заграничного путешествия; русские же, по его мнению, только попав за границу, «разительно похожи на тех маленьких несчастных собачек, которые бегают, потерявши своего хозяина»<sup>1</sup>. Можно выделить подобные мысли и в подтексте «Писем русского путешественника», равно, как и у Фонвизина.

У Высоцкого эта тема обогащается опытом эмигрантской жизни в XX веке. Но вместо характерного диссидентского сочувствия эмиграции читаем:

Все эмигранты тут второго поколения —  
От них сплошные недоразуменья:  
Они все путают — и имя, и названья, —  
И ты бы, Ваня, у них был — «Ванья» [1, с. 560].

Безусловно, в этой строфе есть сильный элемент речевой стилизации образа. Иными словами, лирический субъект этого стихотворения всё-таки не совсем Высоцкий — слишком прост (хотя и чисто ролевым его, наверное, нельзя назвать). Но скрытая ирония по отношению к стилизованному характеру, раскрывающему себя в песне, не отменяет важности и глубины наблюдения: жизнь на чужбине «растворяет» в эмигрантах русское начало. Характерная замена имени («Ванья» вместо «Ваня») приобретает в этом свете символическое значение. Слегка перефразированный рефрен теперь предстает не просто как раскрытие темы гипотетической будущей «книжонки», но как её финальный вывод: именно потому «мы» и не нужны в Париже.

Таким образом, в иронически-пародийной форме здесь скрыта одна из главных трагедий русской судьбы в XX веке: оказавшись ненужными родине, русские эмигранты, тем более, не нужны чужбине. Криптопародия своей смеховой формой как бы маскирует эту трагедию.

Может быть, в с этой же точки зрения, станет понятнее и специфика трансформации образа лирического героя песни «Ах, милый Ваня! Я гуляю по Парижу...» в сравнении с традиционным авторским голосом русских литературных путешествий.

Вместо точного, но и эмоционально-пристрастного (степень и природа этой пристрастности, впрочем, вариативны) наблюдателя, характерного для классических манифестаций жанра, читателю дается образ «фланёра», плюющего на головы «беспечных парижан». Индикатором, показывающим отношение образа лирического героя к собственно авторскому сознанию, здесь является начало третьей строфы:

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1974. Т. 5. С. 63.

«Я сам завел с француженкою шашни». Разница между реальным и стилизованным сознанием аналогична разнице между реальными отношениями Высоцкого и Влади и песенными «шашнями». Вторая строка («Мои друзья теперь — и Пьер, и Жан»), возможно, также имеет биографическое измерение: Пьер и Жан в контексте актерской жизни Высоцкого легко приобретают фамилии — Ришар и Бельмондо. Завершение строфы завершает и образ лирического героя:

Уже плевал я с Эйфелевой башни  
На головы беспечных парижан! [1, с. 560]

Если сопоставить этот пассаж со значением русского фразеологизма «плевать на что-либо с высокой колокольни», фраза приобретает легко читаемый смысл: «беспечные парижане» оказались неинтересны русскому путешественнику.

Для понимания причин этого демонстративного поэтического жеста обратимся к первой из избранных для анализа песен.

К уже отмеченному и, безусловно, важному пушкинскому контексту (отсылка к его «Мчатся тучи, вьются тучи...») вполне можно, на наш взгляд, добавить литературные путешествия русских классиков. Указание на этот контекст содержится в повторяющейся в начале и в конце (то есть ключевой для текста) формуле: «Французские бесы — / Большие балбесы, / Но тоже умеют кружить» [1, с. 557].

Слово «тоже» в этой фразе вполне понятно. «Тоже» — то есть, как и русские бесы. Но «французские бесы» не только уподобляются, но и противопоставляются гипотетическим «русским». Они — «большие балбесы». Почему?

Париж среди всех других европейских городов имеет для русской культуры особое значение. В «золотой век» русской литературы именно Париж был «столицей мира», французская культура, наука, наконец, язык сыграли в рождении этого самого «века» едва ли не самую яркую роль. Даже иронический фразеологизм «Увидеть Париж и умереть», родившийся значительно позже этого «золотого века», в общем-то, — о том же.

Но наряду с этим в пору самого сильного взаимодействия культур рождается ироническо-критическое отношение к этому городу и к Франции в целом. Вот яркий пример еще из XVIII века: «Француз ума не имеет и иметь его почитал бы величайшим для себя несчастьем». Сказано это не каким-нибудь идеологическим предком Шишкова, а «русским Мольером» — Д. И. Фонвизиним. Примеры более или менее резкого осуждения Франции, Парижа, французов и парижан можно найти у очень многих русских литераторов — от Карамзина до Достоевского (а,

наверное, и дальше по хронологии).

Как понимать этот, на первый взгляд, странный дуализм? Возможны несколько разноуровневых объяснений. Во-первых, это может быть следствием того, что Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях» назван излишней «опекой» Европы, «чужими помочами». От них всегда хочется освободиться, не случайно, в тех же «Зимних заметках» три главы подряд, предшествующие собственно пребыванию писателя в Париже, начинаются с обращения к фонвизинскому афоризму.

Во-вторых, Франция с конца XVIII века была своего рода «политическим полигоном», на котором «отрабатывались» актуальные для Европы формы общественной и культурной жизни. Русские литературы, отчасти сочувствуя, но очень часто и скептически относясь к происходящему во Франции, были, к тому же, очень часто связаны и цензурными рамками.

Последнее обстоятельство приводило порой к созданию интересных эвфемизмов (в тех случаях, когда требовалось описать нечто, что не могло быть прямо пропущено в печать). Так, Карамзин, описывая в «Письмах русского путешественника» весьма кровавые революционные события в Лионе, которые видел воочию, превращает их в крупномасштабный, но бытовой (!) скандал:

Смотри! смотри! закричал мой Беккер. Я бросился к окну, и увидел, что вокруг ратуши толпится шумящий народ. Что это значит? спросили мы у слуги, который прибирал мою комнату. Какое-нибудь новое дурачество, отвечал он. Но я любопытен был знать это дурачество, и вместе с Беккером пошел на улицу. У пяти или шести человек спрашивали мы о причине шума: но все отвечали нам: *qu'en sais-je?* (почему мне знать?) Наконец дело объяснилось. Какая-то старушка подралась на улице с каким-то стариком; понамарь вступился за женщину, старик выхватил из кармана пистолет и хотел застрелить понамаря; но люди, шедшие по улице, бросились на него, обезоружили, и повели его... *a la lanterne* (на виселицу); отряд национальной гвардии встретился с сею толпою людей, отнял у них старика и привел в ратушу — вот что было причиною волнения!<sup>1</sup>

Обратим внимание на это «дурачество». Карамзин, вполне вероятно, мог иметь в виду и фонвизинский афоризм, но наполнил его новым, скрыто политическим звучанием. Эта конструкция впоследствии не раз проявляла себя и собственно в словесности, и в околотелитературных коллизиях

---

<sup>1</sup> Карамзин Н. М. Сочинения. Автобиография. Письма русского путешественника. Повести. Л.: Наука. 1984. С. 296.

русской общественной жизни. Так, все тот же Достоевский в «Дневнике писателя» в 1873 году свое юношеское увлечение французским же социализмом аттестовал «мечтательным бредом».

Так что «балбесы» в тексте Высоцкого имеют давнюю литературную историю и отзываются в песне «Ах, милый Ваня! Я гуляю по Парижу...» теми самыми «беспечными парижанами».

Впрочем, этот взгляд «свысока» имеет, вполне вероятно, и политические подтексты (вспомни, тактическое преуменьшение своих юношеских заблуждений Достоевским). Что касается песни «Открытые двери больниц, жандармерий...», то мы не обладаем достаточной информацией для комментария этого контекста песни, но очевидно, что эскапады поэта в Париже так или иначе привлекали внимание соответствующих служб на родине. Сам Высоцкий в свою очередь не мог этого не понимать:

Я где-то точно — наследил,-  
Последствия предвижу... [1, с. 557]

«Последствия», как известно, могли быть самые разные, и видимо, отчасти повлияли на выбор *тона* текста, в котором серьезное неразрывно сплетено с иронией и самоиронией. Дело не в том, что общение Высоцкого с Шемякиным в Париже действительно однажды приняло форму опасного «загула» (по выражению, самого художника)<sup>1</sup>, а в том, что представить это общение в такой форме было значительно *безопаснее*, чем в любых других.

Отсюда и вся тема русской эмиграции приобретает в песне характерную окраску иронии и разочарования:

Таскал по русским кабакам,  
Где — венгры да болгары [1, с. 557]

Ирония здесь приобретает несколько иную окраску, вместо завершающего посвящение Ивану Бортнику пародийного национального самоутверждения («В общественном парижском туалете / Есть надписи на русском языке»), звучит тема распыления и исчезновения русского начала. Отметим одну важную деталь: все стихотворение построено на противоречии русского, своего — чужому, в роли которого выступают прежде всего «французские бесы», «венгры да болгары» в русских кабаках, «цыгане», армяне, которых «икрой кормили где-то». Собственно, русских в эмигрантском окружении героя не оказывается (за исключением того самого друга, с которым и совершается рейд по «русским» кабакам). В песне «Ах, милый Ваня! Я гуляю по Парижу...» это исчезновение прячется за комической игрой с именем адресата (*потерей* имени).

В поэтическом посвящении Шемякину этот сюжет развернут уже в

<sup>1</sup> Шемякин М. Я всегда охранял Высоцкого / Интервью // <http://style.rbc.ru/person/2011/11/15/5951/>

форме «общения» с нечистой силой. Попробуем прокомментировать этот «мистический сюжет».

Вначале «бесы-балбесы» только упоминаются. Затем отдельным двустишием Высоцкий вводит «беса» непосредственно в сюжет:

И бес водил, и пели мы,  
И плакали свободно [1, с. 557].

Фраза «бес водил» звучит дважды, но одновременно — «и пели мы, и плакали свободно». Стоит обратить внимание на авторскую расстановку запятых. Если прочесть фразу как сложносочиненную конструкцию с двумя частями («бес водил» — «мы пели и плакали»), то запятая перед вторым союзом вообще говоря не нужна. Нужна она в том случае, если все конструкция состоит из трех синтаксически равноправных конструкций («бес водил» — «пели мы» — «(мы) плакали»). Но тогда «свободно» относится только к «плакали». Отнести этот важный смысловой маркер к предшествующему действию («пели») возможно, но сделать это, осознав грамматическую структуру этих двух строк, уже будет сложнее.

Зато возможна другая интерпретационная схема, в которой первая строка понимается как описание полярно разведенных состояний: «бес водил», но и «пели мы» (ср. с предшествующей оппозицией: «пьянели и трезвели мы»). «Плакали свободно» в этом контексте предстает как завершение и разрешение этой оппозиции, некий выход из этого антитетически организованного бытия: плач оказывается единственно доступным пространством свободы.

Затем вдруг бес оказывается как бы подчинен и побежден:

А друг мой — гений всех времен,  
Безумец и повеса, —  
Когда бывал в сознание он —  
Седлал хромого беса.  
<...>  
И бесу наших русских душ  
Сгубить не удавалось [1, с. 557].

Обратим внимание на характеристику друга — «гений всех времен, безумец и повеса». На наш взгляд, в этой характеристике присутствует сложно трансформированный пушкинский контекст. С одной стороны, совмещение эпитетов «гений», «безумец и повеса» явно соотносится с аттестацией, которую дает Моцарту Сальери в «маленькой трагедии»:

...О небо!  
Где ж правота, когда священный дар,  
Когда бессмертный гений — не в награду  
Любви горячей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений послан —



А озаряет голову безумца,  
Гуляки праздного<sup>1</sup>.

Заметим, впрочем, что лирический герой стихотворения Высоцкого, заимствуя у пушкинского персонажа эти определения, оставляет их этически нейтральными. Более того, речь идет о «моем друге». Не означает ли это признание собственной этической эквивалентности этому «другу»? Своеобразное двойничество? Самоаттестацию как «гения», «безумца и повесы»? Заметим также, что порядок этих эпитетов у Высоцкого точно соответствует пушкинскому: «гений», «безумец», «повеса» — «гений», «безумец», «гуляка праздный».

С другой стороны, «хромой бес», появляющийся у Высоцкого, как уже замечено в высококоведении, отсылает читателя не только к «Вечерам на хуторе близ Диканьки», но и к плутовскому роману Лесажа «Хромой бес»<sup>2</sup>. От европейских же, испано-французских контекстов этого произведения, нить ассоциаций тянется к одному из «вечных» образов европейской литературы — Дону Хуану (он же Гуан, Жуан и, в менее известных вариантах, Джованни). Не углубляясь сильно в анализ этого контекста, отметим его сложную этическую природу, а также не требующую комментирования связь и с Пушкиным, и с Высоцким.

Именно с этой точки зрения становится понятнее, зачем нужно специальное уточнение про друга в следующей строфе:

А то, что друг мой сотворил, —  
От бога, не от беса... [1, с. 558]

В свою очередь появляющийся в конце строфы «враждебный частокол» может быть интерпретирован как «враждебный» по отношению к тому, кто огорожен этим частоколом (ср. в третьей строфе: «Мы — как сбежали из тюрьмы...») Тогда фигура друга двоится уже не только на уровне контекстуальных сближений, а собственно психологически — снова возникает смысловая конструкция, схожая с антитезой «бес водил — пели мы» и по смыслу, и структурно (ср. «пьянели и трезвели мы» — «трезвея, он вставал под душ. <...> и бесу наших русских душ сгубить не удавалось»).

Однако в следующей строфе она ломается, как «ломаются» герои:

Нить порвалась — и понеслась, —  
Спасайте наши шкуры!  
Больницы плакали по нас,  
А также префектуры [1, с. 558].

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 7. Драматические произведения. 1948. С. 124—125.

<sup>2</sup> См.: Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» II. Попытка избранного комментирования. Воронеж, 2009. С. 123—124.

Нить, натянутая между двумя полюсами поэтического бытия, рвется, но вместо прямого перевода призыва Save Our Souls (спасите наши души) у Высоцкого здесь звучит «шкуры». Понятнее становится начало следующей строфы: «Мы лезли к бесу в кабалу...»

Собственно, «кабала» бесов и показана в следующих двух строфах. Ее «трактирно-цыганская» эстетика вполне соотносится с общей характеристикой этого «сюжета» у Высоцкого. Вместе с тем, это вероятно, и самая «реалистическая» часть песни, о чем можно судить и по воспоминаниям самого М. Шемякина (см. выше).

В предпоследней строфе снова появляется «бес»:

И бес, сидевший визави,  
Хихикал по-французски [1, с. 558]

Но ведь «визави» во время совместного пьянства сидит обычно именно собутыльник. Почему здесь возникает это *qui pro quo*? На наш взгляд, это — отражение этической и психологической двойственности образа Шемякина в сознании Высоцкого. В то же время, несколько выходя за рамки собственно литературоведческого дискурса, отметим, что это всё-таки несколько странный способ «охраны» — спонсирование феноменального загула («Мой друг подписывал счета...»), действительно имевшего последствия, *предвиденные* Высоцким.

Обратим внимание и на то, что «подписывание счетов» «распахивает двери» больниц и жандармерий, но не освобождает героя, а *возвращает* его «кружить». Круговой организации композиции соответствует и «круговое» движение героя от одного полюса онтологической антитезы к другой (ср. параболический сюжет «Двух судеб»).

Мы далеки от попыток «биографического расследования». Сказанное в тексте Высоцкого могло сказаться само — просто по логике развития темы, predeterminedенной предшествующей литературной традицией, могло быть также обусловлено эстетической активностью, обращенной на собственную биографию (причем, это касается уже не только Высоцкого, но и Шемякина). Речь в данном случае идет о том, что песня «Открытые двери больниц, жандармерий...» соотносится сразу с двумя мощными традициями русской словесности — жанром литературного путешествия и сюжетом потери себя в пьянстве и предстояния судьбе.

Отсюда и двойственность «друга»-собутыльника, с одной стороны, оказывающегося с героем «в одной лодке», а с другой, обнаруживающем для читателя свою связь с мотивами бесовства и искушения. Вспомним, ведь и в Горе-Злочастии Молодец просыпается раздетым после пьянства с «другом». Ср. с поведением Лжи, притворяющейся другом, в «Притче о

Правде и Лжи» и т. д., — эта коллизия вообще одна из часто повторяющихся в поэзии Высоцкого.

Под конец стоит обратить внимание и на родовую природу анализируемых текстов. Литературные путешествия — жанр прозаический, родовая его природа может быть оценена по-разному, но так или иначе основа у него — эпическая. Что происходит с этой структурой при переходе в лирику?

Прежде всего, происходит своего рода «схлопывание» структуры. Вместо цикла впечатлений (в форме цикла стилизованных писем) мы имеем либо фиксацию момента душевной жизни («Ах, милый Ваня! Я гуляю по Парижу...»), либо маскировку структуры литературного путешествия смежной традицией (так в «Открытых дверях...» маскируется мысль о своем и чужом с помощью инвариантного сюжета о русском пьянстве).

Именно это «схлопывание», редукция традиционной для литературного путешествия фабулы отъезда (вариант — эмиграции) и возвращения (ключевая часть фабулы) в лирическое переживание дает образу лирического героя отмечаемую у Высоцкого многослойность и этическую амбивалентность, которая к тому же переносится и на «друга». В сопоставлении с сюжетом (или точнее фабулой) предстояния Судьбе, эта структура приобретает дополнительное измерение. Если в песне «Две судьбы», дилогии (или трилогии) «Очи черные» нам показан сюжет такого предстояния (и нисхождения), то здесь нам дается как бы синхронический срез ключевого момента этого сюжета. Показательно, что в психологическом плане этот ключевой момент — пьяный загул, а в «географическом» — выезд за границу. Это соображение, на наш взгляд, дает некий дополнительный ракурс, с которого можно взглянуть на разнообразные комические и серьезные песни Высоцкого о переходе границы и иностранной жизни.

В свою очередь такая синхроничность поэтического зрения потребовала особой жанровой ориентации на *воспоминание* и *диалогическое высказывание*, обращенное к «идеальному» собеседнику, что и обусловило обращение Высоцкого к памяти жанров послания и литературного путешествия.



## НАУЧНЫЕ ТРУДЫ С. М. ШАУЛОВА

1. Проявление стилевых черт барокко в лирике немецкого экспрессионизма, и поэзия И. Р. Бехера // Вопросы немецкой и французской филологии. Краснодар, 1975.

2. Сонет в ранней лирике И. Р. Бехера // Методы и приемы научного анализа в филологических исследованиях. Сб. работ молодых ученых ВГУ. Воронеж, 1978.

3. Сонет в ранней лирике И. Р. Бехера в отношении к национальной поэтической традиции // Поэзия и поэтика Иоганнеса Р. Бехера. Материалы междунар. конф. Берлин, 1978 (на нем. яз.).

4. О характере поэтической традиции в ранней лирике И. Р. Бехера // Реализм и художественные искания в зарубежной литературе XIX—XX вв. — Воронеж, 1980.

5. Проблема героя и гуманистический идеал писателя в романе Сервантеса «Дон Кихот» // Зарубежная литература в курсе школьного обучения. Учеб. пособие для учителей, студентов-практикантов и учащихся. Воронеж, 1981.

6. Стихотворение И. Р. Бехера «Окончание» (опыт целостной интерпретации) // Коммуникативная и поэтическая функции художественного текста. Воронеж, 1982.

7. Достоевский и барокко (типологический аспект проблемы мира и человека) // Концепция человека в русской литературе. Воронеж, 1982. (в соавторстве с В. В. Борисовой).

8. Философская поэтика «Души огня» // Изменчивый и постоянный. Варианты прочтения И. Р. Бехера. Халле-Лейпциг, 1984 (на нем. яз.).

9. Смена художественных направлений как философская проблема в преподавании зарубежной литературы // Учение марксизма-ленинизма о человеке как методологическая основа коммунистического воспитания. — Павлодар, 1985.

10. Некоторые проблемы филологического образования учителей-словесников // Повышение качества подготовки специалистов в вузах в свете решений XXVII съезда КПСС. Тезисы докладов VIII научно-методической конференции. Караганда, 1986. (в соавторстве с М. З. Шейниным).

11. Менестрели наших дней // Литературная Грузия. 1986. № 4. (в соавторстве с А. В. Скобелевым).

12. О необходимости изменений в системе подготовки учителей-словесников // Научно-технический прогресс и задачи подготовки

специалистов в свете решений XXVII съезда КПСС. Материалы межвузовской научно-практической конференции. Павлодар, 1986. (в соавторстве с М. З. Шейниным).

13. Человек преодолевающий (об этике и эстетике В. Высоцкого) // Подъем. 1989. № 1.

14. Концепция человека и мира (этика и эстетика Владимира Высоцкого) // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. Материалы международной конференции. Воронеж, 1990. (в соавторстве с А. В. Скобелевым).

15. Владимир Высоцкий: Навстречу читателю // Подъем. 1990. № 2 (в соавторстве с А. В. Скобелевым).

16. Методические рекомендации для студентов заочного отделения по изучению раздела «Романтизм в литературе западноевропейских стран» в курсе истории зарубежной литературы XIX в. Павлодар: Павлодарский педагогический институт, 1990.

17. Театральность лирики Высоцкого // Вагант. 1990. № 5.

18. Десятилетие Высоцкого (вместо предисловия) // В. С. Высоцкий. Алфавитный и библиографический указатель-справочник. Воронеж, 1990. (в соавторстве с А. В. Скобелевым).

19. У истоков советской философской прозы (повесть Вс. Иванова «Возвращение Будды») // Вопросы поэтики словесного искусства. Алма-Ата, 1990. (в соавторстве с М. З. Шейниным)

20. Владимир Высоцкий: Мир и слово. Монография. Воронеж: МИПП «Логос», 1991. (в соавторстве с А. В. Скобелевым).

21. «Семантический перенос» как фактор литературной эволюции // Актуальные проблемы лингвистической семантики и типологии литературы. Материалы международной научной конференции, посвященной 50-летию образования Калининградской обл. 26-28 апр. 1996 г. Калининград, 1997.

22. Литературная эволюция как диалог культур // Образование — будущее России. Тезисы докладов Российской научно-практической конференции (29-30 марта 1996 г.). Ч. 1. Уфа, 1996.

23. Немецкое барокко: завершение или начало? // Проблемы современного изучения русского и зарубежного историко-литературного процесса. Материалы XXV Зональной научно-практической конференции литературоведов Поволжья и Бочкаревских чтений (22-25 мая 1996 г.). Самара, 1996.

24. Кризис историзма и «семантический перенос» в поэтике // Филология на рубеже XX-XXI веков. Тезисы Международной

конференции. Пермь, 1996.

25. Сакральная ночь в немецкой лирике XVII-XVIII веков («Вечерняя песнь») // Вестник БГПИ. Сер. Гуманитарных наук. Уфа, 1996.

26. Национальные и классические традиции в трагедии И. Р. Бехера «Зимняя битва» // Образ. Время. Стиль. (Проблемы поэтики). Павлодар, 1996.

27. История «ренессансного реализма» // Система непрерывного образования: педучилище — педвуз. Материалы межвузовской научно-практической конференции (25 апреля 1997 г.). Уфа, 1997.

28. Барокко. Словарная статья // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск, 1997.

29. Культурно-исторический процесс: борьба или диалог? // Фундаментализация образования в современном обществе. Материалы межвузовской научно-практической конференции (29-30 мая 1997 г.). Ч. 1. Уфа, 1998.

30. Классицизм и барокко в реформе и творчестве Мартина Опица // Образование, язык, культура на рубеже XX-XXI вв. Материалы международной научной конференции (22-25 сентября 1998 г.). Ч. III. Уфа, 1998.

31. Классицизм и барокко в реформе и творчестве Мартина Опица (историко-теоретический контекст) // Вестник ВЭГУ, № 7: Филология. Уфа, 1998.

32. «Ночные жалобы» Мартина Опица // Система непрерывного образования: школа — педучилище — педвуз. Материалы межвузовской научно-практической конференции (22 апреля 1998 г.). Уфа, 1998.

33. «Высоцкое» барокко // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. 3, Т. 1. М., 1999.

34. Якоб Бёме и рождение немецкой поэзии // Философские аспекты культуры и литературный процесс в XVII столетии: Материалы Международной научной конференции «Пятые Лафонтеновские чтения» (16-18 апр. 1999 г.). СПб., 1999.

35. Мир Высоцкого. (Рец. на кн.: Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. 2. М., ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998, 672 с.) // Вопросы литературы. 1999. № 4.

36. «Вечерняя песнь» в немецкой лирике: от барокко к романтизму. Часть 1 статьи. // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 14. Воронеж: Воронежский университет, 2000.

37. Романтическое барокко Клеменса Brentano // Система непрерывного образования: школа — педучилище — педвуз — ИПК.

Материалы межвузовской научно-практической конференции (25 апр. 1999 г.). Уфа, 2000.

38. Эмблема у Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. IV. М., 2000.

39. О Высоцком на немецком // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. IV. М., 2000.

40. Игра о камне Андреаса Грифиуса (метафора в силовом поле эмблемы) // XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы Между-нар. науч. конф. «Шестые Лафонтеновские чтения» (14 — 16 апреля 2000 г.). СПб., 2000.

41. Концепция человека в поэзии Пауля Флеминга // XIII Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сб. статей и материалов. М.: МПГУ, 2001.

42. Двоемирие и преображение в ранней (до 1914 г.) лирике И. Р. Бехера (поэтика барокко в новейшем личностном сознании) // Вестник Башкирского государственного педагогического университета. Серия Гуманитарные науки. № 1, 2 (3, 4) 2001.

43. «Вечерняя песнь» в немецкой лирике: от барокко к романтизму. Часть 2 статьи (окончание) // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 15. Воронеж: Воронежский университет, 2001.

44. Карамазовское и гамлетовское Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. V. М., 2001.

45. Поэтические фигуры самосознания Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Сб. ст. Самара, 2001.

46. Антропология Пауля Флеминга // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции «Седьмые Лафонтеновские чтения» (19 — 22 апреля 2001 г.). СПб., 2001.

47. Владимир Высоцкий: Мир и слово. Монография. 2-е издание, испр. и доп. Уфа: Изд-во БГПУ, 2001. (в соавторстве с А. В. Скобелевым).

48. Поэтика барокко в немецкой лирике XVII — XX вв.: Материалы исследования. Препринт. Уфа: Изд-во БГПУ, 2002.

49. Поэзия Веккерлина на фоне реформы Опица // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во КГУ. 2003. № 2.

50. Концепция человека в лирике Пауля Флеминга: опицианство и мистицизм // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во КГУ. 2003. № 3.

51. Барокко, экспрессионизм и Высоцкий // Владимир Высоцкий:



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

52. «Всему времечко свое»: проблемы поэтики и текстологии Булата Окуджавы. (Рец. на кн.: Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов; — ГКЦМ В. С. Высоцкого. М., 2002. 260 с.) // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. М., 2004.

53. Классика авторской песни: поэтика, жанры, традиции. (Рец. на кн.: Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 2003. 262 с.) // Вопросы литературы. 2005. № 1.

54. Специфика ренессансного свободомыслия на рубеже Нового времени // Трансформация общества: наука, педагогика, производство: Материалы всеросс. конф. 17, 25 февраля 2005 г. Ч. 2. Уфа: Изд-во БГПУ, 2005.

55. Барочно-герметический подтекст стихотворения Высоцкого «Белое Безмолвие» // Вестник ВЭГУ: Научный журнал. № 25/26. Филология. Уфа: Восточный университет, 2005.

56. Жанрово-родовая специфика литературно-философского наследия Якоба Бёме // Лингвистика, методика и литературоведение в учебном процессе: материалы региональной научно-методической конференции 25 ноября 2005 г. Уфа: Изд-во БГПУ, 2006.

57. Герметизм в интеллектуально-духовной атмосфере Германии накануне Тридцатилетней войны // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2006. Вып. 1.

58. Психологизм рождающегося мира Якоба Бёме // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах. Материалы Международной научной конференции (Волгоград, 12-15 апреля 2006 г.). Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006.

59. Паралипомены к книге «Мир и слово». Сб. статей. Уфа: Изд-во БГПУ, 2006.

60. «Теперь я — капля в море»: барочная топика в поэтике Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006.

61. Антропология Бёме как явление литературы: контекст, жанр, влияние // Проблемы лингвистики, методики обучения иностранным языкам и литературоведения в свете межкультурной коммуникации: Материалы международной научно-практической конференции 17 апреля 2007 г. Уфа, 2007.

62. Мистицизм поэзии и поэзия мистики: Якоб Бёме и рождение немецкой поэзии: концепция человека и мира. Монография. Уфа: Изд-во

БГПУ, 2007.

63. Антропология Бёме и литература его эпохи // Вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. 2007. № 3 (14).

64. Петраркизм в час рождения немецкой поэзии: Мартин Опиц и Пауль Флеминг // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9: филология, востоковедение, журналистика. Вып. 4 (ч. II). Сент. 2007.

65. Философская мысль как лирическое переживание: Якоб Бёме и Пауль Флеминг // Материалы XXXVI международной конференции. Вып.8. — СПб.: СПбГУ, 2007.

66. Леонгард Кошут. Действующее лицо русской литературы (Перевод статьи с нем.) // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып.4. М.: Булат, 2007.

67. Катя Лебедева. Разговор с Булатом Окуджавой. (Перевод статьи с нем.) // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып.4. М.: Булат, 2007.

68. Герман Пёрцген. Глазами московского корреспондента «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг». (Перевод газетных публикаций с нем.) // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 5. М.: Булат, 2008.

69. Введение в контекст. К истории первого посещения Западной Германии // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 5. М.: Булат, 2008.

70. «Кони привередливые» в поле интертекстовом // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг.: сборник научных трудов. Воронеж: ВГПУ, 2009. (в соавторстве с А. В. Скобелевым).

71. Всемирный семиозис Якоба Бёме и основания эстетики барокко // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 3(7).

72. 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.

73. Родовая принадлежность литературно-философского наследия Якоба Бёме // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорск, 2009. № 1.

74. «Ночные жалобы» Мартина Опица и жанровый канон «Вечерней песни» // Вестник Костромского госуниверситета. 2009. № 1.

75. Поэтика барокко в новейшем лирическом сознании (учение Якоба Бёме и стихотворение И. Р. Бехера «Душа огня») // Вестник Костромского госуниверситета. 2009. № 2.

76. «DE SIGNATURA RERUM» Якоба Бёме и основания поэтики

барокко // Вестник Костромского госуниверситета. 2009. № 3.

77. Бёме как литератор: контекст, жанр, влияние // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 28—29. Воронеж: Воронежский университет, 2009.

78. Истоки национального своеобразия немецкой поэзии: реформа Мартина Опица и философия Якоба Бёме. Дисс. ... докт. филол. н. Уфа: Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, 2009.

79. Истоки национального своеобразия немецкой поэзии: реформа Мартина Опица и философия Якоба Бёме. Автореф. дисс. ... докт. филол. н. Воронеж, 2009.

80. Зеeman К.Д. «Чёрный кот» Булата Окуджавы как антифашистская пародия. (Перевод статьи с нем.) // Голос надежды: Новое о Булате / Сост. А. Крылов. Вып. 6. М.: Булат, 2009.

81. Проблема барокко и методологический кризис в литературоведении XX века. Стенограмма заседания филолого-методологического семинара «Третье литературоведение» // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2010. № 3.

82. «Упрямо я стремлюсь ко дну...»: коды культуры и интертекстуальность. Монография. Воронеж: «Эхо», 2011.

83. Истоки национального своеобразия немецкой поэзии: Реформа Мартина Опица и философия Якоба Бёме. Монография. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2011.

84. Интервью с профессором, доктором наук Сергеем Михайловичем Шауловым [Кристина Уварова, г. Уфа]. // В поисках Высоцкого. Пятигорск: Изд-во ПГУЛО, 2011. № 3.

85. «Но я приду по ваши души!»: Imitatio Christi Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012. Воронеж, 2012.

86. Наш Высоцкий: Работы разных лет. Уфа: ARC, 2012. (в соавторстве с А. В. Скобелевым).

87. «Остановиться, оглянуться...» на пороге. Отрывок из кн. «Наш Высоцкий» // В поисках Высоцкого. Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2013, № 7.

88. Иоганн Гихтель. Theosophia Practica. Первая глава. (Перевод с нем.) // Мартин Лютер. О свободе христианина. Уфа: ARC, 2013.

89. «Сталинизм» Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2012–2013: сб. науч. тр. Воронеж, 2013.

90. О поэтике «сталинского» стихотворения В. С. Высоцкого // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота,

2013. № 11. Ч. 2.

91. Второе рождение. Предисловие // Гихтель, И. Г. Theosophia practica (Практическая теософия) / Перевод с нем. Уфа: ARC, 2014.

92. Гихтель, Иоганн Георг. Theosophia practica (Практическая теософия). Перевод с нем., предисловие, комментарии. Уфа: ARC, 2014.

93. Заметки о Споры Достоевского и Кальдерона в черновиках Назирова // Назировский архив. 2014. № 1.

# Содержание

# **В лучистой филиграни...**

*Сборник научных трудов к 65-летию С. М. Шаулова*

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.2000 г. Подписано в печать 25.11.2014.

Формат 60X84/16. Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman.

Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. — 10,0. Уч.-изд. л. — 9,8.

Тираж 100 экз. Заказ № 65

ИПК БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а