

А.В. Скобелев, С.М. Шаулов

Владимир Высоцкий:

МИР И СЛОВО

2-е издание, исправленное и дополненное

Уфа 2001

УДК 82.09
ББК 83.3(2 Рос=Рус)6-8
С 44

Скобелев А.В., Шаулов С.М. ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ: МИР И СЛОВО. - 2-е изд., испр. и доп. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2001. – 204 с.

Издание представляет собой повторение с исправлениями и дополнениями одного из первых монографических исследований поэтического наследия В.С. Высоцкого.

Рассматриваются проблемы соотношения литературного и театрального начал в его творчестве, анализируется поэтическая система, особенности авторского видения мира и человека в нем. На материале «блатной» темы ставится вопрос о закономерностях и путях развития творчества В.С. Высоцкого, отдельная глава посвящена роли мифопоэтической образности в его поэтической системе.

Издание дополнено разделами и главой, посвященными вопросам диалогического самосознания поэта и типологии его художественного мышления.

Рецензенты: ГКЦМ В.С. Высоцкого;
В.Л. Бенин, д-р п. н., проф.

ISBN 5-87978-132-1

© МИПП «ЛОГОС», 1991.
© Издательство БГПУ, 2001.
© А.В. Скобелев, С.М. Шаулов, 2001.
© И.Г. Шаяхметов, художественное оформление, 2001

От авторов

Перед вами второе издание книги, которой в этом году исполняется десять лет¹. Тогда, в последнее лето Советского Союза, она была первой и ненадолго единственной *литературоведческой монографией* о творческом наследии поэта². В ней мы стремились ответить на вопросы, поставленные совсем недавним «живым» присутствием поэта среди нас и первым десятилетием его посмертной жизни в литературе, в которую его официально не пускали. То десятилетие еще было полно внелитературных проблем, страстей, споров, воспоминаний, взаимных обид и обвинений, связанных с самым недавним прошлым. Мы же с самого начала поставили себе условие писать *филологическую* книгу: о слове, преобразившем жизнь и перевоплотившем мир.

Принадлежность наследия Высоцкого к поэзии теперь неоспорима: возражения, которые еще случается вдруг услышать, звучат настолько глупым анахронизмом, что даже не вызывают желания полемизировать. Он, что называется, вошел в анналы истории литературы ушедшего века, его стихи стали разделом школьной программы. Не обходится без него, естественно, и практика вузовского изучения русской литературы. В частности, есть такой опыт и у одного из нас: спецкурс «Поэзия и поэтика Владимира Высоцкого» читался на филологических факультетах Павлодарского и Башкирского государственных педагогических институтов. Этот опыт показал, что книга вполне могла бы использоваться в качестве учебного пособия, но, увы, в распоряжение студентов всегда мог быть предоставлен ее единственный экземпляр, принадлежавший преподавателю.

Библиографической редкостью с тиражом в 5000 экземпляров книга стала практически сразу, что понятно при тогда еще ажиотажном интересе к В. С. Высоцкому. И по началу мы не оставляли мысли о *переработанном* и дополненном переиздании, которое, однако, до сих пор не состоялось. В то же время, общение с коллегами («Где найти вашу книгу?!») во время конференций, посвященных творчеству Высоцкого³, знакомство с новыми исследова-

¹ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. – Воронеж: МИПП «Логос», 1991.

² Тираж был готов в июле, а 16 августа 1991 г. был сдан на московский склад Всесоюзного оптово-производственного объединения «Союзкнига». До крушения советской империи оставалось меньше недели...

³ Международные: «Владимир Высоцкий и русская культура 60-70 годов», 8-12 апреля 1998 г., г. Москва, Государственный культурный центр-музей В. С. Высоцкого; «XX лет без Высоцкого» 13-17 ноября 2000 г. в ГКЦМ В. С. Высоцкого в Москве. Всероссийская научная конференция «Владимир Высоцкий и песенная поэзия XX века» 19-20 ноября 2000 г. проводилась в Самаре региональным общественным Фондом «Центр В. Высоцкого в Самаре» и Самарским госуниверситетом.

ниями, в том числе публикуемыми ежегодно в «Мире Высоцкого»⁴, убеждает нас в том, что эта работа еще вызывает интерес, поскольку довольно часто цитируется. О том же интересе говорит и появление ее (в отрывках и целиком) в интернете⁵. Словом, прошедшие десять лет явно превратили ее в своего рода памятник «эпохи раннего висоцковедения».

Читатель заметит не только некоторую политизированность работы и полемичность интонации, характерные для конца 1980-х годов. От некоторых частей книги у него может возникнуть впечатление, что авторы ломятся в открытую дверь – но давайте помнить, что тогда эта дверь была еще заперта... То, что сейчас воспринимается как очевидное, тогда требовало подробного обоснования и длинного списка доказательств – этим объясняется и некоторая затянутость вводной части. Кроме того, стремясь написать чисто филологическое исследование, мы догадывались, что читать его будут не только филологи. И мы хотели помочь возможному неподготовленному читателю войти в круг серьезных филологических проблем, связанных с творчеством В. С. Высоцкого – поэта непохожего на прочих, чрезвычайно сложного при всей своей внешней «открытости» всем и каждому. Видимо, «так было надо» в то время и на том этапе изучения его наследия.

Книга, несущая на себе печать того времени, живет своей жизнью. Именно поэтому мы оставляем текст 1991 года нетронутым, естественно, постаравшись исправить в нем явные опечатки, стилистические погрешности, следы корректорского недосмотра. В книге нет Приложения, которое в первом издании содержало анализовавшиеся стихотворения, в чем теперь нет необходимости: разнообразные и массовые издания Высоцкого давно общедоступны. Дополнения же представляют собой новые разделы (12 – 17) в продолжение главы о театральности лирики Высоцкого («„Я весь в свету“. Поэзия как действие, действие и игра») и новую главу, в которой его поэзия типологически соотносится с традицией барокко.

А. Скобелев, С. Шаулов

2001 г.

⁴ См.: Мир Высоцкого: Исследования и материалы. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. – Вып. 1; То же/ Сост. А. Е. Крылов и В. А. Щербакова. – Вып. 2. – 1998; Вып. 3. Т. 1, 2. – 1999; Вып. 4. – 2000.

⁵ См., напр.: www.aviso.com.ua/blat/bs-skob.htm; www.bspu.ru; www.visotsky.cea.ru.

«ВЫ ХРИП МОЙ РАЗБИРАЛИ ПО СЛОГАМ...» ЖИВОЕ СЛОВО, ИЛИ - ЧТО ОН СКАЗАЛ?

И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем.

Ф. М. Достоевский

1. ПАРАДОКС ПРИСУТСТВИЯ

После того как поэт уходит и уже ничего не может добавить к сказанному, судьба его зависит от читателей. В этом неизбежном для всякого поэта состязании со временем у Владимира Высоцкого есть неоспоримые преимущества, но есть и своеобразные трудности. И те, и другие, как ни парадоксально, – а судьба Высоцкого богата парадоксами, – имеют общий источник: они обусловлены необычной формой бытования его поэзии в нашей культуре. В том, что эта поэзия – живая и продолжающая жить среди нас, не оставляет сомнения звучащий до сих пор (и, как говорится, «не предающийся») собственный голос поэта, данный ему природой, обработанный его тяжким и счастливым трудом и ставший неотъемлемой частью нашей духовной реальности: не будь его – в чем-то существенном мы были бы иными.

А если учесть, что мы продолжаем не только слышать, но и видеть Высоцкого в его самых разных проявлениях и ипостасях, – станет ясно, что современная аппаратура впервые в истории Слова с такой полнотой опосредовала для нас то, что обычно скрыто за страницами книг и типографскими знаками, – живой образ поэта, личности со своим характером, манерой поведения, жестами, мимикой, особенностями речи. И все это само по себе, рядом и вместе со Словом и даже помимо него, воспринято нами как эстетическое явление. Какому другому поэту было дано судьбой столь многогранно «высказать себя», столь полно и целостно предстать перед лицом будущих поколений? Но при всей очевидности этого преимущества, именно оно и создает иллюзию легкой понятности, доступности оставленного поэтом Слова. И мы – его современники, в которых ощущение живого присутствия поэта особенно сильно, – более всего подвержены этой иллюзии.

В самом деле, мы годами привыкали слушать его как певца, как актера, сочиняющего песни для собственного исполнения, и, кажется, меньше, чем сам он, тяготились невозможностью встре-

тяться с его «песнями» в полиграфическом исполнении. Избалованные роскошью его присутствия, многие ли из нас задавались тогда вопросом – уж не поэзия ли это? Что если поставить *это* на книжную полку – и в какой ряд? И что оно будет значить в этом ряду? Он смешил, забавлял, открывал нам глаза на жизнь, весело говорил о нас и о себе горькую правду, бередил память, выражал наши чувства и мысли, порой причинял боль осознанием тупика, в который мы зашли, и вновь подстегивал к рывку, к прорыву: «делай, как я», «еще не вечер»! Наш родной язык, измочаленный канцелярщиной и идиотизмом повседневности, страдал и воскресал в его голосе, становился веселым и вкусным, – и это тоже было в нашем сознании вне литературы (какая она тогда господствовала). Он был наш, он был с нами, этого вполне хватало, а его смерть могла быть только слухом, пугающим, но вскоре благополучно опровергаемым. Накануне похорон рядом с официальным некрологом в окне Театра на Таганке появилась надпись: «В это трудно поверить, об этом страшно подумать». До вопросов ли эстетики и поэтики было тогда?

Но когда поверить пришлось и стало ясно, что слушателям неизбежно предстоит стать еще и читателями, эти вопросы поднялись со всей остротой. От ответов на них зависела изначально самая возможность публикаций. Ведь дежурным аргументом режима, державшего мохнатую длань на печатном станке, было сразу же: «да разве он поэт?» Как будто хозяин длани что-то понимал или мог понять в поэзии, – тот самый хозяин, который устами судьи Савельевой требовал от Иосифа Бродского документально подтвердить его принадлежность к поэтической гильдии.

Ненужность или, по крайней мере, необязательность печатного Высоцкого подразумевалась и в «аналитических» выступлениях немногочисленных, но вхожих в издательства недоброжелателей поэта. При практически полном отсутствии опыта печатной публикации (и чтения, и исполнения вне музыки) произведений Высоцкого им было нетрудно, вырвав из контекста две-три не самых удачных строки, «убедительно» показать, что секрет их воздействия скрыт вовсе не в слове (первоэлементе поэзии!), а в голосе, темперементе, мелодии, – в чем угодно, а главное – в потакании неразвитому вкусу, деструктивным инстинктам и т. п.

Об этих попытках, может быть, и не стоило бы сегодня помнить, но к ним объективно примыкало подчас и добросовестное недоумение людей, действительно не находивших в печатном тексте равного по силе подтверждения знакомым переживаниям. Сказывался парадокс живого присутствия: читая Высоцкого, мы неизменно ловили себя на том, что любое его стихотворение внутренне,

для себя, пропеваем его голосом с его интонациями и читать его, как «нормальных» поэтов, не умеем. Стихотворение оказывалось важно не само по себе, а – как знак, символ, будивший память о другом – целостном явлении. К тому же любая подборка стихотворений, журнальная или книжная, несла явственный отпечаток личности составителя, профиля издания, обстоятельств, в которых готовилась публикация. Высоцкий оказался разным и у каждого – «свой». Впору было и в самом деле усомниться: с поэзией ли мы имеем дело? Или это все же некий неизвестный прежде вид искусства, которому пока нет названия, как по этому поводу высказывался и сам Высоцкий? Имеет ли слово в этом искусстве самостоятельное художественное значение или может проявляться лишь в единстве с остальными компонентами?

2. ВЕС СЛОВА

Разумеется, и мелодии, и неповторимые интонации, и тембр голоса, и самый образ, лицо, взгляд – все сливалось в то уникальное художественное явление по имени Высоцкий, в котором свое место находили и зарифмованные слова. Но так происходит с каждым большим поэтом: на глазах современников он творит прежде всего самого себя как произведение искусства, и название этому искусству – *жизнетворчество*. То, что остается для чтения потомкам, – поэзия – инструмент, цель и свидетельство *жизнетворчества*. Инструмент – потому что диктует поведению человека-поэта свои законы, а это законы разума, добра и красоты; не примешь их в жизни – не дается поэзия. Цель – потому что лишь она традиционно переживает времена и дает поэту историческое бессмертие. Свидетельство – потому что в ней закодирована тайна его души. Только признав верховенство Слова во всей совокупности *жизнетворческих* усилий, действий, поступков поэта, мы можем понять его личность, жизнь, весть, посланную нам его судьбой. Оно – средоточие его поэтического сознания и главное средство определить себя в мире современников, в извечном потоке истории и культуры.

Сознательно или нет, – мы всегда, едва ли не с самого начала, чувствовали это и в голосе Высоцкого. Нам говорил об этом простой и всем знакомый опыт: когда не удавалось расслышать слово на некачественной фонограмме, мы многократно возвращали ленту магнитофона, стремясь понять, что он *сказал*. А когда настал час прощания, лейтмотивом стало: он говорил Правду. И это было прерогативой Слова.

Песни Высоцкого выполнили миссию, которую в отечественной культурной традиции всегда принимала на себя русская поэзия, – стали камертоном истины и нравственности, эталоном искренности, свободы и достоинства человека. Высоцкий пришел с этой миссией в эпоху, как никакая другая, враждебную поэзии и правде, в эпоху, как теперь понимают все, чрезвычайно опасную для духовного здоровья народа. Он был один из тех, чья деятельность была направлена на сохранение и утверждение в реальности естественных гуманистических основ народного самосознания, но отличался тем, что смог стать повсеместно слышимым в стране, где, казалось, глухота была обеспечена намертво и на века. И, сознавая эту свою уникальность, он исполнил свое «неформальное», как бы мы теперь сказали, но главное дело жизни самоотверженно и до конца.

Потому-то гибель поэта и была пережита как трагедия – личная для каждого и общенародная. И если кто-то питал надежду, что Слово умолкнет и забудется, – этой надежде не суждено было сбыться. Угроза молчания была уже нестерпима. Впервые, пожалуй, за десятки лет страна испытала шоковую потребность высказать себя. Все, что говорилось тогда на полуофициальных собраниях, стихийных поминках, в домах и поездах, видится теперь как сплошной, без границ, несанкционированный митинг вокруг могилы поэта (сакраментальное словосочетание для русской культуры!), на который вышел народ. Смерть Высоцкого проявила истинный вес и реальную цену Слова. Само имя его стало паролем, катализатором общественных процессов: по отношению к нему уже тогда обозначались и консолидировались будущие общественные партии.

Соответственно и вопрос об издании стихов Высоцкого лишь поверхностно относился к компетенции литературоведов или Союза советских писателей, в подтексте же скрывал зачастую предмет более кардинальных дискуссий, невозможных тогда в открытую: о степени антидемократичности общества, об антигуманности и крестинизме господствующего в стране тоталитарного режима, о несвободе человека и ежедневном надругательстве над его достоинством. Художественный феномен Высоцкого оказался нераздельно впаян в самую сердцевину нашей жизни. Любой разговор о нем был чреват или становился разговором о нас, наших бедах и перспективах. Сочувственное упоминание о нем или посвященная ему статья воспринимались, а нередко и являлись на самом деле формой косвенной критики существующего порядка и протеста против него. В этих условиях оказывалась невозможной по отношению к умершему поэту та плотная обструкция, которую ему так и не уда-

лось преодолеть при жизни. Слишком одиозным, компрометирующим власти был прежний запрет. «Лучшее» из наследия Высоцкого необходимо было разрешить напечатать. В конце концов, ведь это только «слова, слова». Публика должна была сама убедиться, что ничего «особенного» в них нет. У властей тоже должен был появиться «свой» Высоцкий.

3. ОТ «СВОЕГО» – К «СОБСТВЕННО» ВЫСОЦКОМУ

Уже в этой – неважно, в какой мере сознательной, – диалектике запрета-разрешения просвечивает одна из главных проблем осмысления Высоцкого в 80-е годы, ставшие в нашей культуре поистине десятилетием Высоцкого, – столь всеобщим и устойчивым был интерес к нему. Эта проблема заключается в том, чтобы понять природу эстетической сущности и художественной ценности оставленного им поэтического наследия. Весь процесс публикации этого наследия демонстрирует приближение к осознанию важности этой проблемы и невозможности обойти ее.

Входя в литературу посмертно, поэт продолжал доказывать свое право на «место в строю», но найти и определить для него это место брались теперь другие, и это походило отчасти на соревнование между собой разных Высоцких – «своих» для издателей, составителей, редакторов⁶. Вкусовые пристрастия соседствовали здесь с соображениями лояльности, приличия, цензурной проходимости стихотворений. Однако если поначалу преобладало стремление, особенно заметное в «Нерве», предписать Высоцкому его место, то в изданиях 1988-1989 гг. ему позволено гораздо больше самостоятельности. Если в начале десятилетия для успокоения общественного мнения издателю было дозволено и доверено под свою ответственность решить вопрос о том, *что*, собственно, у Высоцкого может быть отнесено к произведениям поэзии, – то более свободный издатель конца десятилетия, – и это хорошо видно, – стоит перед задачей, если не полного, то хотя бы пропорционального (в тематическом, жанровом, хронологическом плане) и потому более адекватного представления поэзии Высоцкого как таковой⁷. Слово поэта, раскрепощавшее нас, раскрепощалось вместе с нами.

⁶ Подробнее об этой ситуации см.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: навстречу читателю // «Подъем», 1990, № 2.

⁷ Наиболее удачные, на наш взгляд, изд.: *Высоцкий В.С. Поэзия и проза* / Сост. А. Крылов, Вл. Новиков. – М., 1989; *Высоцкий В.С. Сочинения в двух томах* / Сост. А. Е. Крылов. – М., 1991. *По посл. изд. мы теперь (2001) вывели цитируемые тексты и ссылаемся на него, указывая том и страницы в скобках.*

Сегодня, при всех неизбежных, а порой и досадных издержках первых публикаций, в литературный и читательский обиход уже введена значительная и, по-видимому, наиболее весомая часть наследия Высоцкого. Но это отнюдь не делает излишним, а напротив, предполагает дальнейшее расширение и углубление нашего знакомства с ним. Книжно-письменная фаза бытия поэта, отодвинув на второй или третий план споры о степени его принадлежности к другим видам искусства (театр, эстрада, музыка, кино), вступила в свои права и подчиняет своим внутренним законам наше отношение к нему, требуя осмыслить его наследие на новом уровне.

Стремление видеть напечатанным «все» Высоцкого продиктовано не «фанатизмом» коллекционеров и любителей, которым, как обычно представляется, важнее всего *иметь* всё, до последней строчки, написанное им, да еще, по возможности, что пишется о нем или по его поводу. Хотя, будь даже и так, это все равно было бы ценно само по себе и целесообразно для нормального поддержания функций в живом организме культуры. Собирательство, бережное отношение ко всему оставленному поэтом – первая, необходимая и естественная реакция на угрозу быстротекущего времени смыть следы его пребывания среди нас, зализать и изгладить зигзаги и шероховатости его пути. В самых неприятных, на первый взгляд, недостаточных обдуманых или экспромтных фрагментах, заготовках, вариантах, мимоходом брошенных отдельных строчках или словах порой может содержаться непосредственная, подсознательная реакция на события и обстоятельства, высвечивающая, иногда неожиданно рельефно, ту или иную грань поэтического мироощущения, ведущая внимательного читателя к открытию. Помнить об этом хотелось бы посоветовать тем людям, которые полагают ненужной, этически сомнительной, а то и вредной для репутации поэта публикацию «все» Высоцкого. Его уже ничто и никто не может дискредитировать, и меньше всего – он сам себя. А вот постоять за себя он способен, как немногие.

То же самое можно отнести и к многочисленным воспоминаниям и свидетельствам о жизни поэта – любое из них бесценно и займет свое место в наших представлениях о нем. И опять-таки, о каких бы грустных и неприятных подробностях ни шла речь, важна та степень, в какой свидетель сознает сам или дает понять читателю отношение предмета воспоминаний к главному, чему отдана жизнь поэта, – к его Слову. Противоречия здесь неизбежны. Ведь любой человек – и Высоцкий тоже – в определенной мере представляет собой проекцию окружающих его современников и живет в мире, творимом их нравственными (и не всегда нравственными) усилиями вослед предшественникам. Он сам – продукт этого мира,

а его поэзия – это продолжение и обратное воздействие на мир. Поэтому важны и воспоминания, выдающие желаемое за действительное, и интерпретации с недобрый умыслом: в конце концов, они характеризуют и самих интерпретаторов и мемуаристов, населявших жизненное пространство, отмеченное явлением поэта. Конечно, хотелось бы, чтобы эту двойную ответственность осознавали все, кто принимается писать о Высоцком...

Можно спорить о нем, о том, *какой* он был, *какая* его поэзия. Спор будет плодотворен настолько, насколько его участники свободны от стремления навязать друг другу и утвердить «в потомстве» образ «своего» Высоцкого и, напротив, насколько они устремлены к постижению «собственно» Высоцкого. Никто в этом споре не застрахован от ошибок, и никому не гарантировано обладание абсолютной истиной. Люди, всерьез обращавшиеся к поэтическому слову Высоцкого как к предмету исследования, наверняка скажут, какое это сложное и – опять же! – уникальное для нашего времени художественное явление, которое отнюдь не исчерпывается тем важнейшим, но все же скорее социально-нравственным, чем эстетическим, обстоятельством, что поэт «ни единою буквой» не лгал. В этом обстоятельстве, следует прямо признать, он был отнюдь не фатально одинок, а скрытый в его поэзии секрет особой притягательности не объясняется только этим. Понять магическое нечто, что превращает правду в поэзию, и значит – приблизиться к «собственно» Высоцкому, но одновременно (вновь – парадокс) значит и почувствовать его по-настоящему «своим» – освоить.

Задача эта, по-видимому, бесконечна. Так, во всяком случае, обстоит дело с большими и незаурядными явлениями искусства. Они обладают способностью самостоятельно и независимо жить во времени, изменяться, ставить перед людьми, которые к ним обращаются, новые, непредвиденные прежде вопросы, формировать новое восприятие. Процесс изучения такого явления превращается во взаимодействие двух меняющихся величин – познающего сознания и предмета рассмотрения: они открывают друг в друге и друг для друга новые грани совпадения и взаимопроникновения. Вот почему Шекспир, Пушкин, Достоевский принципиально неисчерпаемы и всегда новы. В этом ли ряду стоит Высоцкий? На такие вопросы отвечает время, хотя оно же их и задает. И если есть предчувствие положительного ответа, то не все ли равно, когда он прозвучит окончательно и бесповоротно? Никуда он не уйдет. Мы же пока живем в такое время, когда совсем недавно еще был слышен вопрос «да разве он поэт?»

Что же это за поэт, в судьбе которого на таком исторически мимолетном промежутке времени встречаются столь взаимооттал-

квивающиеся вопросы? Что за поэт, при жизни удостоенный такой славы, какая иному не выпадает и веками, а между тем и среди своих современников вовсе не бесспорно считающийся поэтом⁸? Вот в этом «что» и заключен, на наш взгляд, главный сейчас вопрос. Иными словами: нам необходимо описание художественной специфики поэзии Высоцкого именно в этом качестве – как явления искусства Слова.

Эта потребность ощущается давно. Справедливости ради следует отметить, что первые попытки приблизиться к пониманию поэтики Высоцкого относятся ко времени его жизни. Одной из самых ранних и достойных запоминания, насколько нам известно, была статья Н. Крымовой «Я путешествую и возвращаюсь...»⁹ в которой, несмотря на общую «эстрадную» направленность, несколько прицельных замечаний о «содержании» песен уже намечали аспекты возможного изучения поэтического слагаемого в творчестве Высоцкого. В дальнейшем, понятно, этот процесс был чрезвычайно затруднен и в 80-е годы начинался практически заново, но тем интенсивнее нарастал. Сегодня он уже сам по себе достоин быть объектом культурологических, социально-психологических или историко-литературных изысканий. Среди сотен посвященных творчеству Высоцкого публикаций мы посоветовали бы читателю обратить внимание на статьи и предисловия к стихотворным сборникам, принадлежащие перу Ю. Андреева, Ю. Карякина, Н. Крымовой, Вл. Новикова, В. Толстых. Этот список, безусловно, может быть и гораздо длиннее. Работы этих авторов, на наш взгляд, выделяются тонкой наблюдательностью, профессионализмом, концептуальностью¹⁰.

Книга, которую Вы, уважаемый читатель, держите в руках, – это одна из попыток описания некоторых, важнейших, как нам представляется, аспектов поэтической системы Высоцкого.

⁸ Речь - не только и не столько о «наших современниках». Весьма распространено, например, восприятие песенного творчества Высоцкого прежде всего как явления фольклора.

⁹ Крымова Н. А. «Я путешествую и возвращаюсь...» // «Сов. эстрада и цирк», 1968, №1. - С. 6-8.

¹⁰ Интересующимся напомним некоторые издания, содержащие наиболее полные библиографии по творчеству Высоцкого: *Высоцкий В.С. Поэзия и проза*; В. С. Высоцкий: Исследования и материалы: Сб. ст. – Воронеж, 1990; В. С. Высоцкий: Алфавитный, хронологический и библиографический указатель-справочник. – Воронеж, 1990.

4. ОБЪЕКТИВНОЕ ОСНОВАНИЕ

«Поэтическая система» – понятие, состоящее, на первый взгляд, из противоречащих друг другу слов. Поэты, как мы привычно полагаем, творят по вдохновению, по наитию, интуитивно, и вдруг – система: план? заказ? соподчиненность компонентов? И все же, то и другое – вместе.

Конечно, то, что возникает в результате творческого порыва, творческой муки («песня скребет душу»), связано со множеством обстоятельств, житейских, профессиональных, социальных, бытовых, а кроме того – с эстетическим вкусом, художественными впечатлениями, пристрастиями к тем или иным тенденциям современного и прошлого искусства, к народному творчеству. Все это влияет на создаваемое произведение подчас независимо от того, осознано это влияние поэтом или нет. Все эти факторы интересно, но часто трудно, а то и невозможно учесть. Они помогают нам понять *случай* появления в творчестве поэта того или иного произведения, мотива, отдельной темы.

Вместе с этим природе истинного поэтического дарования свойственно особое целостное восприятие и переживание мира, в котором устанавливаются по-своему осмысленные соответствия и закономерности, формируется единое обобщающее суждение о жизни. Оно запечатлевается в Слове поэта как своеобразный всеобъемлющий образ мира, проникнутый и организованный единой же мыслью о судьбе человека в этом мире.

Собственно говоря, такой образ, в разной мере целостный и заверченный, живет в сознании каждого человека. Это – проекция нашей личности на окружающий мир. «Разрабатывая» эту проекцию, мы создаем себя, познаем мир и определяем меру нашего воздействия на него. Поэт прodelывает то же самое посредством слова. Напишем ли мы «Слово» с большой буквы, – это будет зависеть от того, насколько интересна или красива, захватывающа и откровенна (в смысле откровения) созданная им картина мира. Большая поэзия способна спустя века перемещать наше сознание в тот особый мир, в котором нам вдруг становятся ясны причины всего пережитого нами и в прозрении, порой мучительном, трагическом, видится предначертанная доля. Тогда-то и бывает у нас ощущение, что и мы так думали, то же чувствовали, но – как же это ему удалось так сказать?

Ему это удастся, потому что, по природе своей, поэт аккумулирует наше коллективное чувство жизни, фокусирует в Слове наше видение мира. Восторг, который нам доводится испытывать при встрече с поэзией, сродни чувствам очень близорукого человека,

когда ему возвращают всю полноту зрения. Но такой эффект в медицине достижим, если все действия хирурга строго подчинены единой задаче. Поэт в каждый миг своего творчества ищет наиболее адекватный способ словесного самовыражения, но это *наш* мир живет в его душе и требует воплощения, это *мы* мучаем его нашей всеобщей и частной жизнью, потребностью понимать ее, радоваться ей или ее проклинать, что-то в ней менять. В конечном итоге, это *мы* подаем ему горькую чашу и требуем испить ее до дна.

Художественный мир, создаваемый поэтом, существует, таким образом, прежде всего, как бы потенциально и воплощается в его Слове, подчиняя себе все компоненты поэтической системы. Истинной поэзии бывает достаточно нескольких строк, чтобы заявить о своем наличии. Прочитав эти строки, мы сразу чувствуем, что за ними стоит поэтический мир, и понимаем, что перед нами – поэт. Любая частность, любая смысловая деталь поэтического текста является носителем целостного значения этого мира и только в силу этого оказывается *художественной* деталью, смысл которой не сводится к собственному значению составляющих ее слов. Наше чувство тотчас откликается на этот избыток смысла и настраивается на тональность поэтического мира. И нам необходимо лишь знакомство по возможности с максимальным количеством произведений поэта, чтобы с точностью и полнотой, на которые мы способны сегодня, понять структуру этого мира и заключенную в нем мысль о нас.

Сказанное здесь и выше избавляет нас от необходимости все-речь спорить с кем-либо о том, является ли Высоцкий поэтом. Очевидность утвердительного ответа на этот вопрос ясна сейчас всякому обладателю нормального слуха и непредвзятого рассудка, стоит лишь прочесть, например, такую строфу:

Душу, сбитую утратами да тратами,
Душу, стертую перекатами, –
Если *до* крови лоскут истончал, –
Залатаю золотыми я заплатами –
Чтобы чаще Господь замечал! (1, 502)

Даже если (допустим невероятное) вы впервые читаете эти строки, не слышали этой песни и не знаете этого стихотворения целиком, вы все же понимаете, что это сказал поэт, и отнюдь не рядовой «член СП». Возможно, это – не «ваш» Высоцкий, но это – Высоцкий Высоцкого. И он остается собой, даже когда кажется совсем непохожим:

Как-то раз за божий дар
Получил он гонорар, –
В Лукоморье перегар –
на гектар!

мы несвободны, разобщены, отделены от истории, культуры и рода человеческого.

Одной из важнейших особенностей пространственной организации художественного мира Высоцкого стала граница. Движение в этом мире затруднено и требует от человека решимости и сосредоточения душевных сил. Но граница здесь – не только пространственная категория (географическая, политическая), скорее – социально-бытовая, а в наибольшей степени – нравственно-психологическая. Персонажи поэзии Высоцкого разнообразно несвободны и в зависимости от того, осознают ли они это, как представляют себе свое возможное (невозможное) иное существование, к каким решениям и действиям приходят, – высмеиваются или пользуются сочувствием автора, близки ему или даже непосредственно воплощают авторское отношение к жизни. Наконец, в этом же ряду стоит и лирический герой, да и сам автор, личность которого запечатлена в тексте как выражение его жизненной позиции. Человек Высоцкого, как правило, один на один со своей внутренней границей, и главная проблема его жизненного поведения – это преодоление: границы, окружения, косной морали, бытового убожества, порой и жизни самой.

В обществе, не знавшем свободы и лишенном очевидной позитивной перспективы, важнейшим вопросом оказывается, естественно: ради чего совершается преодоление и в чем, собственно, состоит свобода? Как бы заурядно или комично ни выглядели проблемы персонажей Высоцкого, в них всегда есть зерно кардинального вопроса: ради чего жить? И все, что с ними, персонажами, происходит, просвечено реликтовым излучением незыблемых нравственных ценностей, которые в мире Высоцкого предстают как основы мироздания. В этом свете проявляется убожество, комизм или – величие и трагедия человека: он так или иначе соотносится со своим изначальным (божественным) предназначением. Выбор, в конечном счете, ему необходимо сделать между тем, что он есть, и тем, чем он мог бы и должен был быть.

В этой своей нравственной первичности человек видит себя целостным и единым со всем человеческим родом. Выбирая *это* наперекор обстоятельствам, привычкам, обычаям, узаконениям, он и обретает свободу. Но как раз в силу такого своего значения свобода индивидуальная, свобода «для себя» предстает как неполная, ущербная. Преодоление как единичный личностный акт в поэзии Высоцкого важно прежде всего как пример, как доказательство возможности свободы полной, всеобщей.

И с этим связан еще один важный мотив в поэзии Высоцкого – мотив возвращения. Ее героическому началу чуждо сознание пре-

восходства над людьми. Напротив, преодоление предполагает возвращение, ибо совершается ради тех, кто оставлен. Лирика Высоцкого пронизана сочувствием и верой в человеческую сущность всякого человека. И это, опять-таки, диссонировало с устоявшейся практикой деления общества на героев и врагов, «советских людей» и «отщепенцев» и пр. Уже сама по себе ранняя художественная ориентация на блатную песню была актом свободного выбора и демонстративного утверждения права и «этих» людей на свое слово о жизни, на распоряжение своей судьбой и уважение своего человеческого достоинства, что отнюдь не означало апологии преступного мира. Молодой поэт заведомо обрекал себя на существование за границами печатной литературы, отказываясь от чести именоваться «советским поэтом», но оставался свободным: чувство соборности не может распределяться по категориям граждан, как колбаса. Кто еще из поэтов нашего времени с такой настойчивостью «милость к падшим призывал», пытаюсь их понять и сделать понятными обществу? С этого обретения творческой свободы и начиналось, по сути дела, освоение темы свободы в поэзии Высоцкого.

Понятно, почему эта часть его наследия дольше других остается камнем преткновения для его адекватной оценки: как бы не поощрить преступность! Всё-то у нас, от уборки урожая до борьбы за мир, – «дело всех и каждого». Не потому ли голодаем и, нет-нет, да воюем? Борьба с преступностью – дело правоохранительных органов. Дело поэта – восславить свободу и призвать милость к падшим. Путаница общественных функций сказалась и в том, что и сама блатная песня – живая часть русского фольклора (как в XIX веке – тюремная, разбойничья) – все еще ждет реабилитации в глазах исследователей и просто читателей, слушателей. Что все равно неизбежно: слишком значительно это явление в контексте нашей культуры истекающего века вообще и, в частности, в литературном процессе, куда рядом больших поэтов и прозаиков привнесены темы и мотивы, рожденные блатной песней. В том, что они уже в новом – литературном – качестве могут быть вполне органичны и художественно продуктивны, нетрудно убедиться, проследив их трансформацию в творчестве Высоцкого, в том числе и в его прозе.

Сущность человека, по Высоцкому, не определяется ни общественным положением, ни временем («А я – тот же самый»). Она может быть ими искажена, затемнена в отдельном индивиде, даже во многих людях, но как таковая остается единой и неизменной. Потому так естественно вписываются в его военную лирику «Все срока уже закончены» и «Штрафные батальоны», а сама военная лирика – «песни-ассоциации», как он их называл, – всем строем

чувств близка современному человеку. Сознание соборности, всечеловеческой общности обращено не только к современникам, но и в глубину времени. Осознать свою принадлежность ко всему человеческому роду значит преодолеть границы и между поколениями.

Этим объясняются многочисленные в поэзии Высоцкого то серьезные, то шуточные экскурсы в глубины веков и в доисторические, мифологические времена, где он обнаруживает все тот же конфликт между житейской практикой и родовой сущностью человека. Этим объясняется и пристальное внимание поэта к долитературным формам художественного мышления, к устному народному творчеству, мифу. Его поэзия стала в наше время уникальным по мощности проводником в нашу культуру богатств народной фантазии, мудрости, юмора, национального и общечеловеческого образа мысли. Сила воздействия Слова Высоцкого объясняется еще и тем, что оно вскрывает в нашем сознании пласты коллективной бессознательной памяти, не востребуемые ни бытом, ни привычными художественными впечатлениями, и сталкивает нас реально и непосредственно с живыми еще в нас истоками человеческого. Фольклорная образность выступает у него то ярко, обнаженно и пародийно-весело, но из-под нее проступают сугубо современные нравственные проблемы, то уходит в глубину текста, в забытую современным сознанием, но смутно чувствуемую мифопоэтическую символику и оттуда, из глубины, организует сюжет, выхваченный, казалось бы, из живой современности, но на поверку оказывающийся сказкой.

Так проявляется еще одно из важнейших свойств поэзии Высоцкого – игровое слово, соединившее в себе традиции исконно русского скоморошества, литературного абсурда от Стерна до Хармса и театральные капустники – театра для себя, – явления, по природе своей, ориентированного на размывание грани между искусством и реальностью, на глобальную игру.

6. ТЕАТРАЛЬНОСТЬ СЛОВА

Поэзия Высоцкого, свободная от условностей и требований, предъявлявшихся к печатным произведениям, входила органичной составной частью в комплекс его жизнетворчества и, конечно, рядом своих свойств обязана образу жизни и работы (в обыденном понимании) поэта. Театральность поэтического высказывания вместе с тем не была его собственным изобретением. Корни этого явления уходят в изначальную (естественную, неустранимую) двойственность человеческой мысли как таковой, отделяющей образ

явления от его предполагаемой действительной сущности. Поэтический образ всегда *представляет* какой-нибудь реальный (или воображаемый как реальный) прообраз. Эффект же театральности возникает тогда, когда это естественное взаимоотношение само становится предметом и целью творческого усилия, когда образ не претендует быть полной иллюзией реальности и занять ее место в сознании читателя, а настаивает на своей искусственной (от слова искусство!) природе.

Любые явления действительности, человеческие типы, мысли, нравственные постулаты, факты личностного восприятия и переживания мира, наконец, мыслимое, ощущаемое, добываемое ценой страданий собственное поэтическое Я, – всё способно предстать в двойном свете эффекта театральности как данное объективно и реально, но обретаемое лишь в преображении, в перелицовке, в образно-речевой маске. Сама судьба поэта – поэтическая судьба – осознается и создается тогда через *роль*, принятую им в театре мира.

Особенно благоприятны для такой поэзии «великие» эпохи, охотно драпирующие свои постыдные недостатки помпезными декорациями, остов которых составляют тиранические наклонности властителей. Такова была и эпоха Высоцкого, официально отмежевывая себя всемирно-историческими съездами и пятилетками безудержного роста всяческого благополучия. Творился (в который уж раз в человеческой истории, но так хочется сказать – невиданный!) маскарад времени, режиссеры которого уже не позволяли себе насаждать свою игру методами геноцида, но настойчиво навязывали ее правила всеми иными доступными средствами, вплоть до показательных (!) гражданских расправ с отказавшимися быть послушными «актерами». Но причина возрастающего значения театрального слова отнюдь не в опасении пострадать за прямоу высказывания известной всем правды. В такие эпохи театральность оказывается как бы специфическим акцентом, который делает более «усвояемым» для современников обращенное к ним поэтическое слово. Ведь они – участники всеобщего маскарада. Бескорыстная, открытая напоказ игровая театральность становится насмешкой над театром лжи.

Высоцкий вошел и стремительно утвердился в своей эпохе как протагонист в гигантском действе, озвученном и *обличенном* его песнями, множество раз им самим обыгранном и пародийно разыгранном, пронизанном и вскрытом его страстными монологами-размышлениями. Герой трагедии, пришедший под маской шута, он в конце концов явил себя в этом действе полно и решительно, с таким уверенным – вопреки всему – чувством победителя, что неко-

торые его коллеги по авторской песне годы спустя невольно завидуют своему современнику-классику («Володе повезло!»), не учитывая, возможно, того, что сюжет его жизни был выбран и выстроен осознанно, а «роль» Высоцкого в нем оплачена жизнью Высоцкого.

Хотя возможности (и невозможности!) были сначала равны. Авторская песня, этот театр искренности, порожденный общественной потребностью как альтернатива театрализованной лжи, по праву осознается сегодня в ряду значительнейших процессов культурной жизни 50-70-х годов. Это было явление, в рамках которого поэзия в очередной раз доказала, что она – «пресволочнейшая штурковина, существует – и ни в зуб ногой» и что пытаться управлять ею по меньшей мере неразумно, потому что она в принципе свободна – в наше время, как и во времена Державина или Гесиода.

Поэты, взявшие в руки гитары, составляли, естественно, лишь часть нашей поэзии и выражали более общую тенденцию ее развития. Пренебрегая установленным «порядком прохождения» рукописи к читателю, они давали пример свободного творческого поведения, который сам по себе действовал возбуждающе и освежающе на людей, почувствовавших надежду освободиться от морока сталинщины. В стране, разделенной страхом, возрождался вкус к открытому гражданскому общению, поэзия потянулась к эстраде, к прямому контакту с читателем. Публичное авторское чтение стихов начинало осознаваться как новое и особое поэтическое качество. Стоит вспомнить выступления молодых Евтушенко, Ахмадулиной, Вознесенского, которые с подлинным артистизмом подавали *мелодию* каждого стиха, чтобы почувствовать ту атмосферу, в которой должен был появиться поэт-певец. В конце 50-х годов им стал Булат Окуджава, и тотчас рядом с ним и вслед за ним зазвучала целая плеяда удивительно разнообразных и разноголосых поэтов: Александр Галич, Юрий Визбор, Евгений Клячкин, Новелла Матвеева, Юлий Ким, Юрий Кукин, Александр Городницкий... Возникло движение. В 1961 году Высоцкий спел друзьям песню «Татуировка», которую потом называл своей первой песней. Вера в живое «голосовое» общение с читателем-слушателем и надежда на самое глубокое взаимопонимание и взаимопроникновение – вот источник нового тогда для нас поэтического явления, которое в то же время было совсем не ново в культурно-историческом плане.

Жажда синтетического единства, целостности творческого акта в единовременности его рождения и восприятия старше самой поэзии. И наша авторская песня продолжила ту линию ее развития, в которой сохранялось стремление к творчеству как сотворчеству с массой «во дни торжеств и бед народных». В этом стремлении по-

эзия время от времени перешагивает грань книгопечатания, возвращая себе «исконный и древнейший характер, идущий от ашугов и рапсодов», как в 1962 году писал Павел Антокольский, защищая от нападок Булата Окуджаву¹¹. Если говорить о предшественниках более определенно, то можно назвать хотя бы имена Дениса Давыдова, Аполлона Григорьева, Александра Вертинского или – Беранже, Потье, Брехта.

Мы решительно не согласимся с теми, кто склонен отказать пропетой поэзии в праве на равных с поэзией книжной представлять этот род литературы, кто противопоставляет первую второй как «устный жанр», едва ли не как фольклор наших дней. «Будучи напечатанными, стихи Высоцкого многое теряют», – стало лейтмотивом многочисленных откликов на первые публикации поэта. А стихи Окуджавы? Галича? Визбора? А «Легенда о мертвом солдате», которую пел молодой Брехт, – тоже теряет? А поэзия миннезингеров, менестрелей, вагантов?!

Необходимость вернуться от книжного слова к устному ощущается в поэзии, когда она, печатная, оказываясь во власти цензуры, расходится с народным взглядом на жизнь, с ее народной оценкой, когда господствующие в печатной литературе тенденции игнорируют реальные запросы общества. Неофициальность, а порой и оппозиционность, да и, прежде всего, самая изустность бытования, конечно, накладывает отпечаток на поэтическое слово. Оно рождается, уже обладая особым качеством экстравертности: в нем выражается не только лирическое Я, но и представление о *другом*, которому адресовано слово; в нем может таиться и готовность воспринять ответ и вступить в спор, и высказать заготовленные аргументы. В таком слове вызревает драма как род литературы, отличный от лирики.

Для обнаружения этого явления литературоведение располагает терминами «драматическое слово», «многосубъектность», «чужое слово»¹² и др. В этом ряду может быть осмыслена и «театральность», которой все увереннее пользуются интерпретаторы лирики, хотя как характеристика стихотворного текста это понятие еще далеко от терминологической четкости, может означать и драматизацию лирического высказывания, и декоративную красочность, и т.п. Впрочем, эта многозначность кажется даже уместной применительно к некоторым явлениям поэзии, указание на «театральность» которых уже и в первый раз выглядит банальным: настолько она самоочевидна. Такова «театральность лирики

¹¹ Антокольский П. Отцы и дети // «Лит. газ.», 1962, 11 декабря.

¹² См.: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М., 1941; Корман Б.О. Лирика и реализм. – Иркутск, 1986. Гл. 2; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979. Гл. 5.

Высоцкого» – выражение, где все слова как будто созданы друг для друга и в разных вариациях должны встречаться почти обязательно¹³. Но если при этом возникает впечатление объясненности и исчерпанности проблемы, то оно обманчиво, ибо далеко не всё определено профессиональной принадлежностью к театру, ведь и в поэзии Высоцкий был профессионален и считал это поприще главным для себя. Да и «театральность» привносится в лирику не только людьми театра, и не всегда как раз ими. И если мы говорим об особой «сгущенной» театральности поэзии Высоцкого, то речь идет, прежде всего, о качестве стихотворных текстов, отразившем некоторые свойства поэтической *натуры* автора. В этом смысле театральность выступает как одно из проявлений игрового начала, свойственного человеческой природе, а сопряжение лирического и драматического мышления в художественном произведении – как частный случай *игры*, которая может иметь для автора сущностно-бытийный смысл.

С этого, собственно, и начнется наш разговор о поэтической системе Высоцкого.

¹³ Ср.: «...актер Высоцкий, который в своей поэзии, в своем личном Театре Песни...» (Смехов В. Таганка: маленькие и большие трагедии // «Огонек», 1989, № 23. - С. 19).

«Я ВЕСЬ В СВЕТУ».
ПОЭЗИЯ КАК ДЕЙСТВО, ДЕЙСТВИЕ И ИГРА

Все священные игры искусства – это только далекие воспроизведения бесконечной игры мира, вечно формирующегося художественного произведения.

Фридрих Шлегель

1. ПОЭТЫ И РОЛИ

Остановимся сначала на проблеме лирики как таковой в *роли* авторской песни и поэта – в *роли* исполнителя. Момент театральности здесь неизбежен. Он заключен в акте сиюминутного и протяженного во времени взаимодействия публики и поэта, который взыскует ее понимания или единого с ней переживания, а следовательно, ищет и свой образ, явленный слушателям-зрителям во плоти. «Я *весь* в свете, доступен всем *глазам*, – // Я приступил к привычной *процедуре*» (1, 342¹⁴), – так жестко и аскетично выражена Высоцким ситуация, лежащая в основе всякого театрального действия с его тремя необходимыми компонентами: актер, зрители, действие. Её не может избежать ни один поэт, рискующий посредством живого общения испытать, «как слово наше отзовется».

Гитара и пение здесь не только средства усиления воздействия стихов, о чем нередко говорили, например, Окуджава и Высоцкий, но и средства актерского воздействия на публику, его посредники и проводники, а кроме того, что немаловажно, – жанровый признак этого действия. Стоит только Александру Розенбауму сесть за рояль, как перед нами возникает явление иного порядка, знакомое по вполне «официальным» телепередачам, творческим встречам и т.п. – композитор, представляющий свою песню. Гитара же – знак «неформальности» авторской песни. «Человек с гитарой» – так определяли поющих поэтов в шестидесятые годы ошеломленные теоретики эстрады.

¹⁴ Курсив и выделения *во всех* цитатах, где не оговорено иное, – наши. – Авторы.

Даже на магнитофонной ленте, сохраняющей лишь звуковой ряд состоявшегося действия, сохраняется и театральный эффект, как, скажем, в радиоспектакле. Не случайно любители авторской песни записи концертов хранят, как правило, со всеми запечатлевшимися на них пояснениями, диалогами, реакцией публики и т.п. «лишними» эффектами, которые вовсе не воспринимаются как дефекты, – все это естественные и по-своему эстетически значимые элементы действия, дополняющие образ поэта. Можно, например, услышать, как на одном из концертов Высоцкий просит выключить или отнести дальше от сцены один из магнитофонов, который мешает ему своим шумом.

Непредсказуемость и импровизационность таких эпизодов «играет» на впечатление подлинности происходящего, развивает контакт с залом, опосредует *характер* «автора», т. е. действует в том же направлении, что и продуманная заранее программа концерта и подготовленные «прослойки» между песнями. Так, Высоцкий часто начинал свои концерты песней «На братских могилах»: «чтобы вы не сомневались, что перед вами тот, кого вы ждали». Привычная манера вести себя и общаться, становясь одной из содержательных сторон *представления*, выступает как модель поведения поэта «в миру»: он – один из нас, но в данный момент самораскрывается *перед нами* драматически и театрально. В образе этого выделившегося и представшего в конкретном телесном облике *характера* слушателям является и поэтическое Я, на проявления которого они могут влиять своей реакцией, а значит участвовать в акте творчества, становясь в какой-то степени соавторами происходящего.

Это не означает, однако, что отношения поющего и играющего (в том числе и в собственно театральном смысле) поэта и его публики складываются гармонично, – они неизбежно включают в себя драматизм, присущий жизни, и в той или иной мере конфликтны. Эта конфликтность для самого поэта может выступать как внутренний конфликт неприятия театральности, сопутствующей творчеству, как произошло в свое время с Окуджавой. «...я все больше проникался неким актерским духом, каким-то расчетом на аплодисменты... Для моего нравственного климата в то время это было кризисным», – объяснял он потом свой отказ от публичных выступлений¹⁵. Так чуткое лирическое самосознание оберегается от опасностей и искусов, которые могут таиться в театральности.

И не мудрено, – скажет иной читатель, знакомый с азами теории и до сих пор, вопреки всему («истина – дороже»), не желаю-

¹⁵ Беседа с Булатом Окуджавой // «Студенческий меридиан», 1981, № 6. - С. 34.

щий признать за Высоцким права считаться поэтом, – поэзия по природе своей должна сопротивляться чужому соучастию в творчестве. И за поддержкой такого мнения можно обратиться к самым высоким авторитетам, например, к идее М. М. Бахтина о *монологической* сущности лирики (да простят нам читатели этот краткий экскурс в теорию, ведь негоже оставлять без ответа серьезные возражения): «Поэт определяется идеей единого и единственного языка и единого, монологически замкнутого высказывания. ...Он должен исходить из языка как единого интенционального целого: никакое расслоение его, разноречивость и тем паче разноязычие не должны иметь сколько-нибудь существенного отражения в поэтическом произведении»¹⁶. Поэзия Окуджавы в сравнении с творчеством других представителей авторской песни, пожалуй, в наибольшей степени соответствует этой строгой мысли. Ей органично присущ единый голос, который переплавляет и возводит к личностной гармонии чужие голоса и сознания¹⁷ и который входит в противоречие с драматической формой представления поэзии.

В самом деле, лирика интимна по определению и далеко не всегда способна выдержать публичное авторское исполнение. Поэзия порой на долгие периоды своего развития расходилась с этой традицией, оставляя ее в тени как второстепенную и прикладную. В пушкинскую эпоху стихотворение можно было представить на суд *читателей* («рукопись продать»), но произнести его вслух автор мог либо наедине с собой или близким другом, либо в кругу друзей – *родственных* душ («не продается вдохновенье»). Мыслимо ли представить себе Пушкина или Лермонтова читающими (поющими?!) свои стихи в свете, на балу, перед *чужими*, даже когда хотелось бросить им *в глаза* «железный стих»? Такое становится возможным позже лишь в результате демократического расширения сферы самой общественной жизни и – параллельно – углубляющегося «обмирщения» лирики, в которой все более значительную роль, как показывает Б. О. Корман, начинает играть «чужое слово».

Отдавая должное убедительности возражений Б. О. Кормана М. М. Бахтину, следует все же заметить, что последний сформулировал столь однозначное положение о сущности лирики в работе («Слово в романе»), имеющей к ней лишь то отношение, что автор во второй главе стремится как можно категоричнее (в значении категориальности) провести различие между словом романским («чу-

¹⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 109.

¹⁷ Подробнее о соотношении театральности и лиризма в поэзии Окуджавы см.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Менестрели наших дней // «Лит. Грузия», 1986, № 4. – С. 157-161.

жим») и поэтическим¹⁸. Но, понимая определенную умозрительность этой категоричности, М. М. Бахтин здесь же отмечает: «Мы все время характеризуем, конечно, *идеальный предел* поэтических жанров; в *действительных* произведениях возможны существенные прозаизмы¹⁹, т.е. – опять же – «чужое слово». Иначе говоря, абсолютная монологичность как родовое отличие лирики, по М. М. Бахтину, относится к области теории, в то время как поэтическая практика при главенстве самовыражающегося единого сознания допускает ассимиляцию и выражение в нем чужих сознаний.

Ясно, что качественно (и количественно) соотношение этих сознаний в творчестве разных поэтов различно. В зависимости от этого их поэзия в большей или меньшей степени приемлет публичное авторское представление, а порой и нуждается в нем. Под этим углом зрения возможен анализ творчества каждого из мастеров авторской песни, «играющих» перед публикой, естественно, себя и тем самым представляющих ей лирического героя своей поэзии как драматического. Не претендуя ни на полноту ряда, ни на бесспорность характеристик, можно попытаться кратко обрисовать некоторые фигуры этого театра. Вот Булат Окуджава, который в последние годы изредка вновь появляется на публике, – все тот же знакомый и близкий современник, воплощение интеллигентности, совестливости, – внешне неброско и как-то по-домашнему располагает к себе всегда спокойным голосом, как будто и не рассчитывая на участие слушателя, но захватывая его доверительностью, обнаженным лиризмом, ясностью нравственного идеала – всем тем, чему так хочется откликнуться и соучаствовать. А вот, слава Богу, сохраненный фотографиями и немногими киноплёнками образ мудрого и грустного, уже немолодого и несколько отяжелевшего Александра Галича, лирика с «глуховатым голосом», вдруг обескураживающего публику отчаянной сатирической атакой с безошибочно разящим «своим» и саморазоблачительным «чужим» словом, произнесенным по-актерски характерно и повергающим зал порой в гомерический хохот, а за всем этим – прямая антисталинская, антирежимная, антимещанская, антиприспособленческая, антирабская инвектива и гражданская стойкость, осязаемо-физически провоцирующая власти на «ответные меры»... Или вот – доброжелательный и скромный Юрий Визбор, известный киноактер и бывалый путешественник, как бы и не настаивающий на своем лирическом призвании, а лишь приглашающий слушателей взглянуть на

¹⁸ Ср.: «И о чужом поэт говорит на своем языке. Для освещения чужого мира он никогда не прибегает к чужому языку как более адекватному этому миру. Прозаик же... и о своем пытается сказать на чужом языке...» (Бахтин М.М. Указ. соч. С. 100).

¹⁹ Там же.

мир свежим поэтическим взглядом. Или – лукавый и глубоко лиричный, озорной и колкий Юлий Ким – смешливый наблюдатель общественных нравов и положений, легко ускользающий в притчу и аллегорию. Наконец, – из поколения помоложе, – героиня этого театра, олицетворенное воплощение женского начала – Вероника Долина. Можно было бы продолжать, и, конечно, по-своему характерны в этом театре бардов Евгений Клячкин, Юрий Кукин и даже Александр Городницкий, не говоря уже о двух Александрах – Дольском и Розенбауме. И хотя ряд неполон, и неравнозначен в творческом отношении, он показателен в каждой фигуре органичным единством (по крайней мере – стремлением к нему) выраженных в слове самосознания, мировидения и «сценического образа» поэта.

Это «единство характера» – важнейшее условие самого существования авторской песни в 50-80-е гг., ибо именно оно соответствует установке на «неформальное» – личностное – выражение правды о состоянии общества, в котором государственная монополия на мнение исключала или крайне затрудняла общественный диалог. Компенсируя этот социальный дефект, авторская песня диалогична в принципе: поэт не только обращается к залу, но и слушает зал, отвечает на его реакцию, а вслед за тем и воплощает его сознание то как «свое», то как «чужое», взаимодействующее со «своим». Это партнерство поэта и зала, не избалованного искренностью, рождает действие, обладающее особой эстетической ценностью, отличной от привычных, и весьма скудных у нас, развлечений и увеселений, – оно дает наслаждение правдой (общественной, человеческой, личностной), радость коллективного соучастия в переживании правды, даже если она сложна, горька, трагична. И этот эффект по природе своей безусловно театрален.

Театральность способа публикации – серьезное испытание лирического суверенитета, она провоцирует внутреннее расчленение лирического моносознания на разнородные и разноречивые интенции, требует их столкновения, борьбы, взаимообличения, взаимопириии, – короче, – лицедейства. Следует, впрочем, заметить, что непроходимой межродовой грани от лирики к драме не существует, на что обратил внимание еще Фридрих Шлегель, связывая это с глубочайшей сущностью нашего мышления вообще: «Внутренняя двойственность... столь укоренена в нашем сознании, что даже когда мы наедине с собой... мы все же неизменно мыслим как бы вдвоем и обнаруживаем это в своем мышлении и должны признать наше сокровенное глубочайшее бытие по существу своему дра-

матическим»²⁰. Но не это ли «сокровенное глубочайшее бытие» и призвана выражать лирика? «...Кто мог бы порицать, когда поэзия, что составляет её внутренний дух и подлинное существо, стремится выразить... существенное содержание своего внутреннего бытия в иной форме, представить его в качестве драматического изображения завершённым и присутствующим в живой реальности»²¹. В «завершённом и присутствующем в живой реальности» телесном облики выходит к публике лирический герой, «доступный всем глазам». Насколько внутренний драматизм его миропереживания, воплощенный в «своем» и «чужом» слове, соответствует этой, достаточно странной для поэзии, ситуации, – от этого зависит его судьба.

2. «ТАГАНКА, Я ТВОЙ БЕССМЕННЫЙ АРЕСТАНТ»

Уникальность поэта Высоцкого – в его пожизненной обреченности сцене. Не имея читателей, он был вынужден открывать свое поэтическое предназначение слушателям и зрителям (и не только в авторских концертах). Ему некуда было уйти со сцены, как это сделал Окуджава, почувствовав необходимость в «нравственной диете». Сильные мира (среди них и «собратья по перу») не пускали его в печать, справедливо усматривая в этом опасность для себя, а слабым и бессловесным было, кажется, достаточно, если не многовато, и *голоса*. В сущности, Высоцкому пришлось всю жизнь убеждать и тех и других в том, что он поэт не только поющий, но прежде всего – пишущий. Уже в этом проявился драматизм его взаимоотношений с миром, не только в обыденном смысле их конфликтности, но и в смысле их принципиальной внутренней диалогичности. Поэт оказался поставлен в ситуацию, когда самовыражения недостаточно, когда необходимы реплика в споре, аргумент, провоцирование отклика и т. п.

Но это лишь одно из проявлений драматизма его положения в мире: он был заключен в сферу сопредельного искусства – театра – и не мог вполне покинуть ее даже в способе публикации стихов. Гораздо важнее, что эта ситуация не первична по отношению к лирическому миропереживанию, а сама порождена им, уходящим корнями в глубины отрочества и детства. Несомненно, придет когда-нибудь время (а, может быть, такие попытки уже есть?) задать-

²⁰ Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М., 1983. –Т.2. – С. 360.

²¹ Там же, с. 369.

ся психоаналитическим вопросом, в какой мере детские годы Высоцкого, годы формирования характера и взгляда на мир, – война, жизнь с двумя мамами, в двух странах, России и Германии, и далее, далее... – в какой мере все это рождало ощущение вариативности, драматической игры жизненных форм и необходимости в жизни взаимопонимания, сочувствия, диалога, связей, мостов, туннелей, бродов – всего того, что соединяет и объединяет людей. Сознательно или подсознательно, но решение стать артистом, неожиданное для близких родственников и совершенно естественное в глазах друзей, которые оказались его первой благодарной публикой, предстает актом жизнотворчества начинающего поэта. Соборность, братство, дружество, сродство, – если это стало магистральным мотивом лирического самовыражения, – как же ярко было чувство разнообразия и разнобоя! Лицедейство – это, исходно, применение другого к себе, попытка его понимания и оправдания, поиск в нем себя и его в себе.

В этом – нравственно-психологический, но еще и социально-нравственный аспект профессии: она открывает выход (пусть иллюзорно-игровой) за пределы единственной роли, отведенной человеку повседневной жизнью, и, исходя из истинно демократического сознания *права любого человека на гласное самопроявление и заявление своих жизненных принципов* (их авторская оценка – это уже дело и право автора-актера), дает своеобразное умножение «степеней свободы», что имело для Высоцкого сущностно-жизненное значение: в эпоху, строго указавшую каждому сверчку его шесток, он «позволил себе» совместить существование в двух ипостасях и в обеих – суверенно, полнокровно, независимо и публично.

Обнаруживаемое здесь противоречие – диалектического свойства: утверждение двойственности (множественности) в единстве личности. И роль театрального поприща в осуществлении поэтического призвания диалектически меняется с течением лет. Поначалу театр привлекает как пластическое оформление лирического вживания в разнообразие мира, и решение посвятить себя сцене – это «выход из колеи», воспетый позже, освобождение от грозящего монобытия. В духе этой же «освободительной миссии» театра Высоцкий размышлял потом о своем раннем творчестве, сознавая глубокую взаимообусловленность лирического самовыражения и актерской игры: «Театр оказал огромное влияние на мои песни... Песни эти шли оттого, что я, как и многие начинающие тогда свою жизнь, выступал против официоза, против серости и однообразия на эстраде. Я хотел петь для друзей что-то свое, доверительное, важное, искреннее... Песни трагические, гротесковые, маршевые,

они разные по жанрам и темам, более того, написаны от имени *разных* людей. Это потому, что я актер, играл (часто для себя) разные роли, и мне показалось, что так можно сделать и в песне. Все оказалось взаимосвязано»²². «Свое» стремилось воплотиться «от имени разных людей».

С годами же возрастало и особенно в последние годы становилось все настойчивее желание освободиться от сковывающего ритма театральной работы, чтобы вести жизнь «свободного писателя». И дело не только в мешающей творчеству поэта «занятости на работе» и усталости очень, смертельно, больного артиста, – эту свою ипостась Высоцкий, по свидетельствам, до последних дней проживал истово, на пределе возможности, – дело еще в том, что в поэзии его растет удельный вес прямого личностного самовыражения, особенно в стихах, не предназначенных для пения, в которых все более ощутим тон завещания. Отчего и в театральных ролях торжествовало стремление «где-то не соврать», говорить от своего имени, делать каждую роль *своей* в собственном смысле слова. Он понимал, что в любой роли публика ждет появления *Высоцкого*, ждет подтверждения и углубления своего знания о нем. Неизменным в течение этой эволюции остается стремление к свободе, которая в жизни и творчестве Высоцкого – как та высотка, где «все судьбы-пути» скрестились и которую он штурмовал до конца.

3. ОДИН ЗА ВСЕХ

Ранняя лирика Высоцкого – преимущественно ролевая, почему и была воспринята как явление полуэстрадное-полутеатральное, – песенки «от имени». Для людей же, не способных отделить поющего автора «от имени», она и вовсе предстала как нечто наполовину, если не полностью, «антиобщественное». Потому что имя и голос в ней получали представители сословий, не подразумевавшихся абстрактно-пропагандистской формулой «советские люди» (например, «...горячо одобряют») и в силу этого как бы и не существовавших. А поскольку реальные советские люди, в большинстве своем, хотя бы раз в жизни выпадали или чувствовали возможность (опасность, искушение) выпасть из этой формулы, или испытывали моральное беспокойство от включенности в нее, – то и соперничество героям этих песен было естественным: даже если это требо-

²² Интервью журналу «Музыкальная жизнь». Цит. по: *Мархасев Л.С.* Серенада на все времена. – Л., 1988. - С. 114-115.

вало выхода за границы собственного жизненного опыта, логика переживания была близка. Ново и необычно было появление человека, который голосом и словом под гитару представлял одного из нас, часто самого незадачливого, духовно обделенного, а то и просто опасного, встретишь – берегись («Я в деле, и со мною нож»), а мы обнаруживали в нем наше общее, что в каждом есть. Театральная сущность этого эффекта не всем, как сказано, открывала объединяющее лирическое начало этих песен. А оно, безусловно, присутствовало, *становилось* в них, и состояло в общем взгляде на жизнь, плохо устроенную, раздвоенную, разделившую людей на тех, с кем она обошлась круто, и тех, с кем пока – не очень («Кому - хороша, а кому - ни шиша»). Но главное здесь – жизнь несвободная, не принадлежащая человеку, и возможность свободы, реальная лишь в нарушении условностей и общественных «установлений», т. е. на пути к «лишению свободы». Этот общий взгляд на жизнь, говорящий о характере авторского переживания ее, воплощается в судьбах ролевых героев, находя в них подтверждение и примеры. Иначе говоря, объединяющая лирическая направленность и ее драматическое воплощение соотносятся как тезис и аргумент его доказательства.

4. «ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА»

Это справедливо даже для тех стихотворений, которые формально могут быть отнесены к драматическому роду литературы, потому что состоят только из встречных реплик персонажей, без авторской речи, без элементов ролевого повествования. Таких немного в наследии Высоцкого, но их наличие все же показательное – пример наиболее полного воплощения драматургического, по сути, мышления. Кроме песенок, написанных для звукового спектакля «Алиса в стране чудес» («Песня Белого Кролика», «Песня про ребенка-поросенка»), в которых на полях слева, как принято в драмах, обозначены поющие персонажи²³ и которые включены в общее действие спектакля, к этому типу стихотворений может быть без оговорок причислен лишь знаменитый «Диалог у телевизора» (1, 434-435), первоначально – «в цирке» (см. варианты названий: 1, 621).

Кстати, примечателен сам поиск наиболее подходящего для этой мини-пьесы места действия, сопряженного с параллельно

²³ См.: *Высоцкий В.С.* Не вышел из боя. – Воронеж, 1988. - С. 340

идушим цирковым представлением. В помещении цирка, во время представления, в зрительском ряду естественнее звучит: «...взяла бы, Зин, // В антракт сгоняла в магазин», или: «Подвинься, Зин!». Но предмет и тон разговора, ведущегося внешне по поводу того, что происходит на арене, лучше мотивированы в домашней обстановке. Тем более, что Иван как будто и не видит (не смотрит передачу), что там показывают циркачи, – он отвечает только на выпады Зины, по-видимому, лежа на диване и все более ожесточаясь («Ты, Зин, на грубость нарываешься!»).

Этот поиск соответствия места, обстоятельств и характера действия и филигранная речевая характеристика героев, – все это черты принципиально драматургического мышления, которое исключает отождествление автора с кем-нибудь из персонажей. Жанр этого стихотворения восходит к комическим куплетам, культивировавшимся на эстраде 50-60-х годов артистическими парами (например, Шуров и Рыкунин), но комический эффект этой песни многое бы утратил в исполнении двоих, скажем, артиста и артистки. В том-то и дело, что, несмотря на сказанное, и это – самое драматургическое – стихотворение Высоцкого остается прежде всего лирическим произведением, т. е. выражением «сокровенного глубочайшего бытия» поэта, но, – продолжая слова Фр. Шлегеля, – «в иной форме», «завершенным и присутствующим в живой действительности». Ибо Ваня и Зина существуют и разговаривают не сами по себе, а как воплощение авторского взгляда и авторского видения их жизни. Поэтому так интересен автор-исполнитель, мастерски интонирующий партии персонажей, меняющий тембр голоса, постоянно раздваивающийся, но – единый.

Это, между прочим, хорошо чувствуют и недоброжелатели поэта. Один из них, например, отмечая в поэзии Высоцкого желание громогласно унижать и хулить «мужика», видит в «Диалоге у телевизора» – «не искусно или искусственно выраженное острословие, а живую и едкую реакцию человека, стремящегося горьким словом отрезвить самоуспокаивающийся люд, вернуть его к достоинству, по его понятиям, жизнедействию»²⁴. «По понятиям» критика, вероятно, «жизнедействию» Вани и Зины, вопреки Высоцкому, вполне достойно, и не следовало бы стремиться отрезвить их таким «горьким словом».

Горькое неприятно, но, надо надеяться, бесполезно даже критикам. Когда профессиональные способности «корректируются» расстановкой идеологических плюсов и минусов по вертухай-

²⁴ Канашкин В.А. На пути к себе. Народная мысль и движение времени. – Краснодар, 1985. - С. 220.

ской логике времен не столь отдаленных, а превыше всего, к тому же, поставлена задача всемерного (часто – превентивного) обережения священного и неприкосновенного образа «мужика» – хранителя национальной нравственности и незыблемых, неизменно высоких устоев, тогда-то и испаряется профессиональное восприятие текста, а во всякой сатире видится покушение на национальное (непременно!) достоинство, и книга критика приобретает тон доноса – жанр, столь угодный долго властвовавшим вандалам от культурполитики. Но... горького – понемногу.

Ваня и Зина – не «мужик», они – горожане, социальный статус которых определен весьма отчетливо. Она работает в цехе и посещает клуб, он называет свою работу «службой», где «за день так накувыркаешься». Так не скажет работяга, стоящий у станка, да и «мужик» на тракторе, – они – «вкалывают». Но Ваня, скорее всего, не чета и «завцеха», товарищу Сатикову, которого Зина ставит ему в пример. Тот может скакать в клубе, но вряд ли окажется среди магазинных друзей Вани – не тот уровень. Ваня «кувыркается» на уровне мелкого, может быть, самого мелкого, но – функционера-управленца, не потерявшего живой – через магазин – «связи с народом». Лишенный перспективного деятельного смысла жизни («накувыркаешься», «поешь – и сразу на диван»), он привычно пребывает в тупике: с одной стороны – «служба», где «накрылась премия в квартал», с другой – дом – «там ты сидишь», «кто мне писал на службу жалобы» и кому «шитья пойдет аршин». И, слава Богу, есть еще магазин, «а там друзья...»

Высоцкий не только, как уже не раз отмечалось, одним из первых заговорил о пьянстве как об общенародной трагедии, он одним из первых, и в частности в «Диалоге у телевизора», показал главную причину зла: жизнь человека в обществе утратила реальный социальный смысл и индивидуальный интерес.

Не «снисходительное соучастие», не «грубоватый флирт»²⁵, а человеческое сочувствие, сознание близости и сопричастности судьбам персонажей, что вовсе, как ни парадоксально, не противоречит остроте и остроумию обнажения убогости и грустного комизма жизни, – вот «внутреннее бытие» поэта в этом стихотворении, открывающееся слушателям, смеющимся, но и грустящим от того, что смеются они над собой. Как знакомо, как больно, как по-русски смешно все это было автору «Диалога у телевизора»: «Я предпочитаю традицию русскую, гоголевскую – смех сквозь слезы. Хохочешь, а на душе кошки скребут»²⁶.

²⁵ Канашикин В.А. Указ. соч. - С. 220.

²⁶ Вспоминая Владимира Высоцкого. – М., 1989. С. 160.

Собственно драматургический тип творчества привлекал поэта в меньшей степени, чем создание монологического ролевого текста, в котором проступает драматическая ситуация и который можно сыграть самому. Здесь возникают многочисленные и сложные варианты драматических отношений между героем и автором (исполнителем) или, иначе говоря, между «чужим» сознанием и авторским, ищущим самовыражения в судьбах и драмах героев.

5. «РЯДОВОЙ БОРИСОВ»

Диалог – основа драмы – почти не встречается в чистом виде у Высоцкого. В известных стихотворениях-песнях «– Эй, шофер, вози – Бутырский хутор,..» (1, 48) и «– Сегодня я с большой охотой...» (1, 64), где автор формально не вмешивается в диалог, тем не менее отчетливо выделяются ведущие «партии» Я-персонажа (роли для автора-исполнителя). В первом стихотворении собеседник пассажира, водитель такси, ограничивается репликами информативного характера, а во втором герою отвечает обезличенный хор друзей, которые пытаются предостеречь товарища от опрометчивого шага. Первая и последняя строфы этого стихотворения вообще могут быть прочитаны как внутренний монолог героя. Примерно такое же соотношение между партиями диалога в «Большом Каретном». Авторское стремление выступить в роли одного из персонажей, сказавшееся в этих стихотворениях, реализуется во множестве других, где диалог введен в повествование рассказчика – «бывалого человека», участника представленного в стихотворении события. В этом сочетании – источник многих драматических эффектов: переживание персонажем события в процессе рассказа, переживание автором ситуации рассказчика, сопряжение временных пластов диалога и повествования: диалог, как и лирика, всегда протекает и воспринимается в настоящем времени, чем создается собственно театральный эффект, а повествование – всегда дистанция между прошедшим временем события и временем, когда о нем говорится.

Соотношение диалога и повествования в одном стихотворении может быть различным как в содержательном плане, так и в формальном – по занимаемому в тексте объему. Ближе других к названным выше стихотворениям и к воплощенному в них принципу чистой драматургии стоит «Рядовой Борисов!..» (1, 256-257). Стихотворение начинается с диалога, и в продолжение трех строф лишь три короткие ремарки повествователя («Я держался из последних сил», «Снова следователь мучил», «Снова я упрямо повто-

рял») указывают на временную дистанцию, разделяющую допрос и рассказ о нем. Этот диалог, напряженный и заикленный на одном пункте, разбивается рефреном, повторение которого мотивировано необходимостью для подследственного упрямо держаться своей версии события в ответ на требование говорить правду. Одновременно в этом рефрене – краткое и динамичное повествование о чрезвычайно драматической ситуации: повествовательность этой постоянной реплики героя в диалоге в свою очередь круто замешена на конфликте, столкновении, включает реплики и действия и представляет собой своего рода «сцену в сцене», «диалог в диалоге»:

На первый окрик «Кто идет?» он стал шутить.
На выстрел в воздух закричал: «Кончай дурить!»
Я чуть замешкался и, не вступая в спор,
Чинарик выплюнул – и выстрелил в упор.

Но начиная с четвертой строфы в стихотворении доминирует повествование, в котором происшествие получает объяснение и медитативное осмысление – в той степени, на какую способен герой.

Эффект четвертой строфы сродни тому, который достигается в драмах благодаря ретроспективной композиции (например, у Ибсена), – вся драма предстает как развязка давно сложившегося конфликта и этим обусловлена ее особенная острота.

...Год назад – а я обид не забываю скоро –
В шахте мы повздорили чуток, –
Правда, по душам не получилось разговора:
Нам мешал отбойный молоток.
На крик души «Оставь её!» он стал шутить,
На мой удар он закричал: «Кончай дурить!»
Я чуть замешкался – я был обижен, зол, –
Чинарик выплюнул, нож бросил и ушел.

Читатель не узнаёт, дознался ли следователь, допрашивавший «рядового», правды его отношений с жертвой, чем завершилось следствие и где, собственно, герой рассказывает свою историю – не в колонии ли? Стихотворение – не детектив и не судебный очерк, внимание читателя автор обращает к другому: *почему* стрелял Борисов, хотя и «По уставу – правильно стрелял». И главный в связи с этим вопрос, на который нет прямого ответа в рассказе героя, продолжающего твердить о своих предписанных уставом и долгом действиях, – в чем же оно, собственно, состоит, «Счастье мое, что оказался он живучим?». В том ли, что эта живучесть влечет для него смягчение наказания, или в том, что не осквернилась все же душа тягчайшим грехом – убийством?

Эта фраза о «счастье» брошенная героем как бы невзначай, – на самом деле главная. Не случайно в ней вдруг выпрыгивает в ре-

чи героя совершенно чужая ей, как оговорка, эта освященная поэтической традицией архаичная форма слова: «счастье». Здесь пункт, в котором автор и герой столкнулись и разошлись. Герой – на поиски оправдания у читателя, ему все еще хочется увериться в своем праве:

Правда ведь, – был дождь, туман, по небу плыли тучи...
По уставу – правильно стрелял.

А автор в следующем году (1969²⁷) напишет прямо: «Я также против выстрелов в упор» (1, 250).

При всем многоголосии поэзия Высоцкого так внутренне органична, в такой мере он успел ее гармонично завершить, что она вся насквозь, «вразрез-наперерез» пронизана созвучиями и соответствиями, позволяющими, наверное, на каждый вопрос к ней найти в ней же прямой и недвусмысленный ответ. Но это должно означать, что и позиция «Я не люблю» присутствует в «Рядовом Борисове». Что это действительно так, можно увидеть, обратившись вновь к некоторым особенностям композиции этого стихотворения.

Она как бы заключает жизнь и судьбу героя в концентрические циклы, малые и большой. Уставом определен порядок троекратно-го действия часового на посту («первый окрик», «выстрел в воздух», «выстрел в упор»), и важно, что, действуя в пределах предписанного, он свободен от ответственности. И на допросе циклическое поведение дает надежду избежать ответственности. Троекратность и здесь выступает знаком неизменности кругового движения. Но последующая ретроспектива обнажает более масштабную цикличность: «в шахте» читается как параллель и предвестие сцены «на посту», которая, следовательно, – второй круг драмы, и опять – «оказался он живучим». Нарушение принципа троекратности оставляет ощущение возможности третьего круга конфликта. Невольно вспоминается восклицание Дмитрия Карамазова: «А не убил, так еще приду убить». Свобода от ответственности грозит слепой обреченностью судьбе, ограниченностью нравственной воли. Автор ставит героя перед открытым финалом, как бы указывая ему на возможность и необходимость осознать свою судьбу и вырваться за круги ее.

Как видим, авторская позиция не всегда легко выявляется из текста стихотворения, которое к тому же допускает и другие варианты прочтения. В стихах Высоцкого могут прямо выражаться нравственные постулаты («Я не люблю...»), но в них не встретишь

²⁷ По датировке, принятой А. Е. Крыловым в двухтомнике 1991 года, которую мы тогда уже не смогли учесть в своем первом издании, оба стихотворения написаны в 1969 году (см.: 1, 251 и 257), что, конечно, делает созвучие-контраст еще более значимым.

открытого морализаторства по поводу образа жизнедействия того или иного персонажа. И хотя авторская оценка присутствует всегда, каждый читатель (слушатель) волен «по роду и подобию своему» принимать или не принимать поведение героя, разделять или вовсе не замечать позицию автора. В этом одна из причин того, что Высоцкий воспринимался как «свой» в самых разных, порой трудно сопоставимых слоях общества. Он не подавлял, уважая право каждого на свободный выбор, но свое отношение так или иначе обозначал. Как художника, его занимали прежде всего внутренние пружины характера и его самостояние перед лицом мира. Поэта увлекала возможность, по-актерски проживая характер в слове, приобщиться к таинственной драматургии жизни, испытать судьбу.

6. ПОЛУДИАЛОГИ

На грани перехода от собственно драматургической много-субъектности к рассказу «бывалого человека» стоят и произведения, жанр которых можно обозначить как «полудиалог». Это слово встречается у Высоцкого в стихотворении «Мне каждый вечер зажигают свечи», и можно предположить, что смысл его осознавался автором не только в контексте стихотворения – в ряду: «обрывки песен», «полуфразы». Ведь в таких произведениях, как «Ну, о чем с тобою говорить», «Про любовь в каменном веке» («А ну, отдай мой каменный топор!»), «Милицейский протокол», «Товарищи ученые», перед нами речь одного из участников диалога, обращенная к присутствующим и действующим другим участникам, которых мы не слышим, но которые, тем не менее, отвечают.

Ну о чем с тобою говорить!
Все равно ты порешь ахиною, –
<...>

Ты даешь мне утром хлебный квас –
Что тебе придумать в оправданье!
Интеллекты разные у нас,.. (1, 94)

А ну, отдай мой каменный топор!
И шкур моих набедренных не тронь!
Молчи, не вижу я тебя в упор, –
Сиди вон и поддерживай огонь! (1, 270)

Но если я кого ругал – карайте строго!
Но это вряд ли, – скажи, Серега!

<...>
Не запирайте, люди, – плачут дома детки, –
Ему же – в Химки, а мне – в Медведки!.. (1, 366-367)

Товарищи ученые, кончайте поножовщину,
Бросайте ваши опыты, гидрид и ангидрид:
Садитесь в полторки, валяйте к нам в Тамбовщину...

(1, 412)

Приведенные строки показывают мастерство поэта в создании эффекта присутствия персонажей, к которым обращается носитель речи, если же прочесть «полудиалоги» целиком, – в той же речи вполне прорисуются социальный фон, окружение, психологическая мотивировка, внутреннее действие происходящего.

Драматизм лирического мышления Высоцкого многообразно проявился в его поэтической технике. Стихотворение может начинаться своеобразной ремаркой, определяющей место действия и расположение персонажей:

В ресторане по стенкам висят тут и там –
«Три медведя», «Заколотый витязь»...
За столом одиноко сидит капитан.
«Разрешите?» – спросил я. «Садитесь!
<...>» (1, 158)

Или: «В желтой жаркой Африке, // В центральной её части...» (1, 227), «В Ленинграде-городе // у Пяти Углов...» (1, 171), «На стене висели в рамках бородатые мужчины – // Все в очочках на цепочках, по-народному – в пенсне...» (1, 508).

Над Шере-
метьево
В ноябре
третьего –
Метеоусловия не те, –
Я стою встревоженный... (1, 484)

Первая фраза часто точно фиксирует момент начала действия, отсекая его от всего предыдущего: «Все срока уже закончены» (1, 69), «Лукоморья больше нет» (1, 186), «Возвращаюсь с работы,..» (1, 201), «Так случилось – мужчины ушли» (1, 393), «Я полмира почти через злые бои // Прошагал и прополз с батальоном» (2, 284), «Когда я отпою и отыграю» (2, 88), «Я вчера закончил ковку» (1, 480) и т.п. Характерно энергичное начало – сразу с действия: «Удар, удар... Еще удар...» (1, 122), «Уходим под воду» (1, 191), «Я скачу, но я скачу иначе» (1, 310), «Разбег, толчок...» (1, 308), «Был побег на рывок» (1, 541. Курсив Высоцкого), «Упрямо я стремлюсь ко дну // Дыханье рвется,..» (2, 114) и др. Многие стихотворения начинаются с представления действующих лиц и их отношений: «Их восемь – нас двое, – расклад перед боем // Не наш, но мы будем играть!» (1, 220), «Я – „ЯК“, истребитель,..» (1, 221), «Я – самый непьющий из всех мужуков» (1, 242), «Я сам с Ростова, я вообще подкидыш – // Я мог бы быть с каких угодно мест» (1, 567), «Я стою, стою спиною к строю, – // Только добровольцы – шаг

вперед!» (1, 296)²⁸, «На дистанции – четверка первачей» (1, 452), «Мао Цзедун – большой шалун» (1, 194),

Мой сосед объездил весь Союз –
Что-то ищет, а чего – не видно, –
Я в дела чужие не суюсь,
Но мне очень больно и обидно. (1, 111)

Наконец, – еще раз обратим на это внимание, – разнообразные по жанру монологи (рассказы, притчи, призывы, личные и коллективные письма), обращенные к слушателям, собеседникам, адресатам, друзьям, – герой Высоцкого всегда сопоставлен с другими. Внимательный читатель без труда может продолжить этот перечень свидетельств сопряжения в его поэзии лирического мышления с драматическим.

7. «ТАТУИРОВКА»

Поэзия Высоцкого – это поистине уникальное для русской поэзии пиршество «чужого» (т. е. нашего) слова в лирике, независимого, внутренне противоречивого, несущего информацию сразу и о характере говорящего, и о своеобразии ситуации. Прологом к этому пиршеству было уже первое стихотворение «Татуировка» (1, 17), в котором использован прием обращения ко второму лицу – прием, на протяжении столетий сохраняющий в лирике драматический момент и ставший одним из основных для Высоцкого:

Не делили мы тебя и не ласкали,
А что любили – так это позади, –
Я ношу в душе твой светлый образ, Валя,
А Леша выколол твой образ на груди.

В стихотворении нет такого характерного для последующего творчества поэта острого, часто смертельного конфликта. Коллизия «Татуировки» тоньше и лиричнее: соперничество любви и дружбы – главных нравственных ориентиров героя. «Не делили» и «не ласкали» – подано как достоинство отношения друзей к Вале, что, конечно же, характеризует и ее, в отличие от героини песни «Сегодня я с большой охотой». Но, помяная об этом в самом начале своего послания, герой невольно указывает как раз на нестандартность этой ситуации среди тех отношений, которые приняты в «нашем тесном кругу» (сравним: «Если это Колька или даже Славка – // Супротив товарищев не стану возражать, // Но если это Витька...» – 1, 24). Однако и «любили» стоит в том же синонимическом ряду и

²⁸ И еще множество стихотворений, начинающихся с «Я». См. алфавитный указатель: 2, 531-533.

говорит об уровне принятого в кругу героя представления о любви, потому и озвучено покаянной интонацией, которая одновременно и возвышает героя над его кругом. В качестве извинительного обстоятельства он выдвигает то, что «это позади».

Ситуация воссоздана по-своему наивная и трогательная, но оттого не менее серьезная:

У него – твой профиль выколот снаружи,
А у меня – душа исколото снутри.

Сквозь прозаическую заземленность и бытовленность просторечия с его социальной и возрастной определенностью проступает, как это ни покажется странным, драматически преобразованное пушкинское «Я вас любил». Любовь понята сообразно разумению и социальному опыту героя, но от этого не утратила трепетного отношения к возлюбленной, опасения тревожить ее. Лирическое переживание опредметилось обстоятельствами места и образа *действия*, пушкинский предполагаемый «другой», которому «дай бог» любить так же, олицетворился в образе Леша. Но облагораживающее воздействие любви – то же. «Чувства добрые» переполняют героя, он едва упоминает о тяготах своего положения, но бросаются в глаза его благорасположение и доброжелательность к окружающим – все люди добры.

И когда мне так уж тошно, хоть на плаху, –
Пусть слова мои тебя не оскорбят, –
Я прошу, чтоб Леша расстегнул рубаху,
И гляжу, гляжу часами на тебя.

Но недавно мой товарищ, друг хороший,
Он беду мою искусством поборол:
Он скопировал тебя с груди у Леша
И на грудь мою твой профиль наколол.

Знаю я, своих друзей чернить неловко,
Но ты мне ближе и роднее оттого,
Что моя – верней, твоя – татуировка
Много лучше и красивше, чем его!

Проявление высокого в обыденном, часто – в низком, асоциальном, отверженном, – отсвет духовности, которую сам герой не всегда и подозревает в себе, – важная черта отношения поэта к воплощаемым в слове характерам.

8. ИГРА

От русского сентиментализма пошла в нашей литературе традиция различать и уповать на человеческое в любом человеке.

Смысл развития классической литературы – «искать в человеке человека», сформулированный Достоевским, оказался чрезвычайно актуален для XX века и, в особенности, для нашей страны. В эпоху, когда нравственность оказалась классовой категорией, т. е. была поставлена в зависимость от социальной принадлежности человека, а о нем самом принято стало судить по характеристике («пользуется авторитетом», «политически грамотен», «морально устойчив»), поэзия Высоцкого продолжала утверждать неистребимую гуманную родовую сущность человека, скрытую под доставшейся ему в обществе маской искажающей, ломающей функции или роли. Литературоведы называют это конфликтом между родовой и видовой природой человека. В понимании Высоцким этого конфликта встретились представления современной философии о «социальной роли», которую вынужден играть человек, и глубоко традиционный – шекспировский – взгляд на мир как театр.

Оделся по моде, как требует век, –
Вы скажете сами:
«Да это же просто другой человек!»
А я – тот же самый. (2, 196)

Мотив неизменности человеческой сути встречается в этом стихотворении с театрально-трагическим мотивом переодевания, которое диктуется человеку каждой исторической эпохой. «Я» здесь безусловно театральное, актерское и выражает одну из важнейших сторон самоощущения Высоцкого. Он был высшей степени «игровой человек», говоря словами Григория Козинцева²⁹. Эпизоды молодости, о которых вспоминает Игорь Кохановский³⁰, – типичные примеры «импровизированной игры»³¹. И Марина Влади в интервью Эльдару Рязанову для юбилейной телепередачи с легкостью отнесла к своему мужу его же замечательную формулу – «врун, болтун и хохотун». В жизни он был таким, вероятно, с самыми близкими людьми – «игра воспроизводит высшее состояние свободы и торжества»³². Отсюда естественное и подлинное родство его поэзии с традицией русского скоморошества, так убедительно рас-

²⁹ Шекспировские чтения. 1978. – М., 1979. – С. 33.

³⁰ Разговор на улице со столбом, пение в ресторане «под Поля Робсона». См.: Кохановский И. Серебряные струны // Юность, 1988, № 7. – С. 79-82. Похожие эпизоды можно встретить и в воспоминаниях друзей Высоцкого в юности М. М. Горхова и А. В. Свидаевского. См.: Живая жизнь. – М., 1988. – С. 36-61.

³¹ Один из типов игры, по классификации М. Н. Эпштейна. См.: Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. – М., 1988. – С. 283.

³² Там же. – С. 278.

крытое Н. Крымовой³³, в жизни узнавшей его, однако, и другим: «Корректным. Закрытым. Сосредоточенным»³⁴. Он и сам не заблуждался на свой счет и на вопрос анкеты «Каким человеком считаешь себя?» ответил: «Разным»³⁵. Но и закрытость, и сосредоточенность были замешены на игре, на другом типе игры, склонность к которому, судя по воспоминаниям Марины Влади, так угрожающее выплеснулась в Лас-Вегасе – это игра с судьбой. «Он постоянно играл с тем, с чем, как известно не играют»³⁶. Но если первый тип игры – игра-перевоплощение, то на игру со смертью человек должен выйти без маски, со своим «нормальным лицом».

Оба типа творческого поведения постоянно сплетаются и сливаются в поэзии Высоцкого. В чистом виде первый чаще встречается в раннем творчестве, второй – в позднем. В формальном отношении первый ближе к драме, но благодаря единству личности автора-исполнителя, как мы видели, – сохраняет объединяющее лирическое начало. Второй – собственно лирика, но самовыражающееся в ней личностное самосознание оказывается остродраматическим, ибо самоутверждается в роковом противостоянии собственной участи в мире и *должно* обрести в этом противостоянии свое истинное лицо.

Игрой-перевоплощением движет искус (потому и искусство!) нераздельного слияния с маской, в котором актер, тем не менее, остается самим собой. Его лицо проступает из-под маски, неотличимое и одновременно существенно отличное от нее. Это игра, захватывающая сама по себе, но она и – со зрителем, слушателем, читателем. Так, посетители ресторана не сразу понимали, что голос «под Поля Робсона» поет вовсе не на английском языке. Так, некоторые критики Высоцкого, не распознав лица под маской, частенько на полном серьезе впадают в грех обличения и хулы. И поэт – по природе своей – не мог не вводить их в это искушение. Он частенько делился со своими персонажами реалиями собственной жизни («Но я напрасно пел о полосе нейтральной», – сетует незадачливый поклонник неумной путешественницы. – 1, 149) или, казалось, намекал на свое присутствие в качестве персонажа внутри рассказа-исповеди ролевого героя:

У неё

два знакомых артиста кино

³³ Крымова Н. Мы вместе с ним посмеемся // Дружба народов, 1985, № 8. - С. 242-254.

³⁴ Крымова Н. Поэт, рожденный театром // Вспоминая Владимира Высоцкого. – М., 1989. - С. 148.

³⁵ Там же. С. 13.

³⁶ Там же. С. 148.

И один

популярный артист из «Таганки». (1, 232)

Никак не предваряя слушателя и будущего читателя, он «вдруг» вживлял в ткань ролевой речи свое слово, особенно органично, когда симпатизировал мнению маски. Вот возмущается какой-то человек «из толпы»:

Потеряю истинную веру –
Больно мне за наш СССР:
Отберите орден у Насеру –
Не подходит к ордену Насер!

А дальше голос начинает двоиться, проступают размышления автора об общем положении дел:

Можно даже крыть с трибуны матом,
Раздавать подарки вкривь и вкось.
Называть Насера нашим братом, –
Но давать Героя – это брось!

Продолжает ролевой герой:

Почему нет золота в стране?
Раздали, гады, раздали!

И в унисон практически, но как бы в другой тональности вступает автор – автор написанных и спетых в том же (1964) году «Братских могил»:

Лучше бы давали на войне, –
А Насеры после б нас простили. (1, 74)

А в «Случае на таможне» (1, 484-487) в комический монолог потрясенного картиной обыска обыденного сознания вкраплены серьезнейшие размышления об отношении к духовным святыням:

А раньше мы во все края –
И надо и не надо –
Дарили лики, жития, –
В окладе, без оклада...

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

«Как хорошо, что бдительнее стало», – одобрительно замечает герой, для которого «искусство древнее» прежде всего «ценный капитал», «хотя и – пережиток старины», и продолжает:

Таскают – кто иконостас,
Кто крестик, кто иконку, –

А голос автора подталкивает его мысль дальше –

И веру в Господа от нас
Увозят потихоньку.

– и вслед уже говорит о своем – поэт, пятью годами раньше (1970) заявивший всем прямо: «Не волнуйтесь – я не уехал // И не надейтесь – я не уеду!» (1, 291):

И на поездки в далеко –
Навек, бесповоротно –
Угодники идут легко,
Пророки – неохотно.

У него иное отношение к «пережитку старины», потому и

Лики – как товарищи –
Смотрят понимающе
С почерневших досок на меня.

И сразу же игра в «Я – Не-Я» вступает в высшую стадию, где сплавлены воедино страх несведущего путешественника перед приближающейся минутой и авторский опыт общения с оппонентами и критиками, выразившийся уже двумя годами раньше в строчке «Мне дуют в спину, гонят к краю» (1, 441):

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

Возникает тот самый «священный трепет» игры, когда «игра заключена почти в каждом слове»³⁷, трепет как «движение, состоящее из одних поворотов», «где уравниваются и переворачиваются все... крайности» бытия: «великое и малое, высокое и низкое, белое и черное»³⁸ – «ханыгу» – «при святых», в мозгу – туман, «фигу», реальную лишь при демонстрации, – «в кармане», крест – на ноге, короче – «все вкупе», как сказано дальше в стихотворении.

9. «О ФАТАЛЬНЫХ ДАТАХ И ЦИФРАХ»

Взаимоотношения авторского голоса с ролевым в рассмотренных примерах построены на том, что авторское сознание шире и мысль движется дальше, хотя и в том же направлении, что и мысль персонажа. Сложнее бывает, когда эти голоса вступают в мировоззренческое противоречие между собой. Наверное, самый яркий пример такого конфликта, растущего как бы из единого голоса, – «О фатальных датах и цифрах», посвященное «Моим друзьям – поэта́м» (1, 354-355):

Кто кончил жизнь трагически, тот – истинный поэт,
А если в точный срок, так – в полной мере:
На цифре 26 один шагнул под пистолет,
Другой же – в петлю слазил в «Англетере».

³⁷ Эпитейн М.Н. Указ. соч. - С. 290.

³⁸ Там же. С. 300.

Уже первая строка несет заряд противоречия между сутью и смыслом: безусловно волнующая автора мысль о трагичности, часто присущей жизни поэта, перевернута, и трагедия превращена в своеобразный тест на право считаться «истинным поэтом». А вторая строка довершает этот переворот, отбрасывая мысль о трагичности и говоря лишь о «точном сроке», в который *укладываются* «истинные поэты». Так сразу выстраивается речевая маска обыденного сознания, для него все должно быть разложено по своим полочкам, все должно «соответствовать», а смерть поэта – это вроде гибели «положительного героя» в кино: жалко, конечно, но, как говорится, «назвался груздем»... Приметы этой маски к концу строфы развиваются до ернического «в петлю слазил» – воплощение непробиваемости и защищенности от чужих трагедий, пусть даже поэтических. У маски своя логика – кабалистическая: совпадение возраста Лермонтова с возрастом XX века в момент гибели Есенина – обычный для нее аргумент: судьба, мол, знает, свое дело и достанет «истинного поэта» не так, так эдак. Глумливая маска понимает, что «цифра 26» автору уже не грозит: в 1971 году, когда написано стихотворение, ему исполнилось тридцать три. Конечно, и к этой цифре можно подобрать поэтов, но для этого надо рыться в справочнике – занятие не для маски. А мысль автора направлена на самое важное для него:

А в 33 Христу – он был поэт, он говорил:
«Да не убий!»...

И вновь возникают черты огласовки, свойственные маске («Убьешь – везде найду, мол», «чтоб чего не сотворил»), через которые пробивается, подчиняя их себе, главная мысль поэта. Вновь возникает знакомый нам внутренний «трепет» мысли, трепет игрового начала: «гвозди в руки» – «чтоб не писал», смертная казнь – «чтобы меньше думал». По сути, уже здесь ясно, что дело не в совпадении цифр, а в отношении к поэту окружающих его людей, особенно – людей власти. Но впереди еще «главная цифра» – 37, от гипноза которой действительно нелегко освободиться, если «цифра» еще не пройдена: перечень поэтов в третьей и четвертой строфах отнюдь не полон. Это уже не просто очередной пункт в разговоре («Задержимся на цифре 37!») о судьбах поэтов, но – *поле* осмысления и противостояния судьбе. Поэтому и маска наконец приобретает черты персонифицированные, и персонификация в этом случае носит игриво-двойственные черты, сочетая расхожую обывленность («в момент слетает хмель») и высокое предощущение роковой участи («как холодом подуло»). Мысль здесь как бы накапливает потенциал, – великие имена, великие судьбы, – становится

тяжелее, серьезнее. Это необходимо для последующего деления ее на откровенно спорящие мнения. Уже не ерническое «в петлю слазил», а высокое «на этом рубеже легли» сказано о поэтах.

Задержимся на цифре 37! Коварен Бог –
Ребром вопрос поставил: или – или!
На этом рубеже легли и Байрон, и Рембо, –

И в этом патетическом месте является знакомая маска. Она готова согласиться с пафосом авторской мысли, но лишь в отношении уже умерших поэтов, а...

А нынешние – как-то проскочили.

Дуэль не состоялась, или – перенесена,
А в 33 распяли, но – не сильно,
А в 37 – не кровь, да что там кровь! – и седина
Испачкала виски не так обильно.

В этом рассуждении (примечательно, что оно без кавычек) заинтересованы пока обе спорящие стороны, но для противоположных целей. Маска готова отделиться и воплотиться в откровенно враждебное поэтам улюлюканье и гогот, («Слабо стреляться? В пятки, мол, давно ушла душа!»), а поэт готовится сказать свое последнее НО:

Терпенье, психопаты и кликуши!
Поэты ходят пятками по лезвию ножа –
И режут в кровь свои босые души!

Тем не менее и дальше однозначная серьезность и монологическая патетика не привлекают поэта, он не замкнут на высоте своего знания о предначертанном. Он остается в диалоге и с добродушной усмешкой успокаивает оппонентов – все будет так, как им нравится, но в свой срок: времена другие.

На слово «длинношеее» в конце пришлось три «е», –
Укоротить поэта! – вывод ясен, –
И нож в него! – но счастлив он висеть на острие,
Зарезанный за то, что был опасен!

Жалею вас, приверженцы фатальных дат и цифр, –
Томитесь, как наложницы в гареме!
Срок жизни увеличился – и, может быть, концы
Поэтов отодвинулись на время!

Драматургия этого стихотворения заключена внутри самой мысли, изначально содержащей разнонаправленные возможности развития, и движется к их полному воплощению, размежеванию и столкновению («Слабо стреляться?!...» – «Терпенье, психопаты!..»), а затем – к ироническому примирению, в котором авторское сознание терпимо-сочувственно к отброшенной маске, но непоколебимо в своем суверенитете.

10. «ВО МНЕ ДВА „Я“...»

Внутренний драматизм мысли отражает драматизм личности ее творца. Игровое сознание обнаруживает в себе самом потенции самых разных социально-нравственных проявлений, которые, персонифицируясь, получая «обличье», вместе с тем всегда оцениваются и переживаются самовыражающимся «Я» с отстраненной идеальной позиции. Это переживание может быть гротескно-шаржированным, как в стихотворении «И вкусы и запросы мои странны», или остро-трагическим – «Меня опять ударило в озноб». Между этими стихотворениями десять лет, и постоянство мотива говорит само за себя. Высоцкий в высшей степени наделён даром откровенности, не просто «весь в свету», но просвечен изнутри мощной энергией самовыявления, додумывания до конца малейших внутренних побуждений, бескомпромиссного «разбора» с самим собой.

Лирический герой стихотворения «И вкусы и запросы мои – странны» (1, 263-264) выступает как редкий в русской поэзии сплав жажды самопреодоления и самоиронии, доходящей до автосарказма:

Я лишнего и в мыслях не позволю,
Когда живу от первого лица, –
Но часто вырывается на волю
Второе **Я** в обличье подлеца.

И я борюсь, давлю в себе мерзавца,–
О, участь беспокойная моя! –
Боюсь ошибки: может оказаться,
Что я давлю не то второе **Я**³⁹.

В этом внутреннем мире все взаимопроникнуто, иронически взаимнообратимо. Страстное стремление стать лучше высмеяно, потому что оно – путь к ненавистному конформизму, из которого «выходить стараюсь в окна». Вспомним:

Вот – главный вход, но только вот
Упрашивать – я лучше сдохну, –
Вхожу я через черный ход.
А выходить стараюсь в окна.

<...>

И, плюнув в пьяное мурло
И обвязав лицо портьерой,
Я вышел прямо сквозь стекло –
В объятия к милиционеру. (1, 156)

³⁹ Курсив и выделение Высоцкого.

Публичное осуждение своего «второго Я», отречение от него, *осужденного* судом людей, естественно окрашиваются иронией:

...А суд идет, весь зал мне смотрит в спину.
Вы, прокурор, вы, гражданин судья,
Поверьте мне: не я разбил витрину,
А подлое мое второе Я.

И вместе с тем желание очиститься от этого «второго Я», – как и должно быть в настоящей иронии, – глубоко серьезно, и внутренний самосуд героя глубже и серьезнее суда людей, поэтому, посмеиваясь над судом, он все же выносит на суд свою «раздвоенную душу»:

Я больше не намерен бить витрины
И лица граждан – так и запиши!
Я воссоединю две половины
Моей больной раздвоенной души!

Искореню, похороню, зарюю, –
Очищусь, ничего не скрою я!
Мне чуждо это ё мое второе, –
Нет, это не мое второе Я!

Природа этой двойственности состоит в конфликте между духом, стремящимся к своему высшему предназначению, и той конкретно-социальной и даже физически ограниченной оболочкой, в которую дух заключен для проживания своей единственной жизни во времени и в обществе. Ролевые герои Высоцкого порой приходят к осознанию этой неадекватности себе в минуты горьких утрат чувствуя с болью, что их «Я» простиралось гораздо далее, чем они привычно полагали («Немецкий снайпер дострелил меня, – // Убив того, который не стрелял». – 1, 425; «Все теперь – одному, – только кажется мне – // Это я не вернулся из боя». – 1, 265). Лирический герой – поэтизированный образ автора – живет в состоянии отчаянной борьбы с самим собой, с возможным «вторым Я», с социальной ролью, отсекающей его от высокой поэтической правды духа.

Он не двойник и не второе Я –
Все объяснения выглядят дурацки, –
Он плоть и кровь, дурная кровь моя, –
Такое не приснится и Стругацким.

Он ждет, когда закончу свой виток –
Моей рукою выведет он строчку, –

(В поэзии – спасение, недоступная для «него» сфера, потому «он» и ждет на выходе из нее и воплощается во «мне» – на исходе «витка»).

И стану я расчетлив и жесток,
И всех продам – гуртом и в одиночку.

Я оправдания вовсе не ищу –
Пусть жизнь уходит, ускользает, тает, –
Но я себе мгновенья не прощу –
Когда меня он вдруг одолевает. (2, 168)

Вспоминая невольно пушкинское «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон», следует сказать, что Высоцкий с безудержной, прямо-таки бальзаковской страстью нагнетал в себе это ощущение поэтической востребованности, – и потому, что действительно чувствовал, что «жизнь... тает» («Я до секунд всю жизнь свою измерил», – 2, 174), и потому, что видел вокруг, как нынешние «заботы суетного света» превращают человека в «мохнатого злобного жлоба», и опасался обнаружить его в себе. Великий поэт здесь болеет болью своего времени, и трагедия его в том, что болеет он – гениально, со свойственной ему полнотой и безоглядностью перевоплощения, но, с другой стороны, он отчетливее многих современников сознает болезнь века и потому оказывается выше. Проживший почти всю жизнь, не имея «ни кола ни двора» (1, 43), обретавший себя в дружеских коммунах, даривший вещи налево и направо, он к концу жизни вдруг ощутил в себе возможность «мохнатого злобного жлоба» как тот предел, к которому толкает человека существующая общественная система, как всеобщее лицо, скрывающееся под многочисленными и разнообразными масками социального театра.

11. THEATRUM MUNDI

Игровое сознание видит себя включенным в жизнь как во всеобъемлющую театральную систему, законы которой оно по необходимости принимает, а значит и в собственной игре не может в определенный момент избежать уподобления скрытой сущности этой системы, познавая ее в себе, через себя же открывая ее для других и таким образом преодолевая ее и возвышаясь над ней. Это, помимо всего прочего, ситуация, коллизия и трагедия принца Гамлета. В этом – корень фатальной *привязанности* Высоцкого к этой роли. Она действительно для него больше чем роль, как признают многие критики и коллеги по театру, – в ней обнажалось его поэтическое самосознание. «Гамлет – законченное трагически игро-

вое сознание, самосознание трагедийного мира в столкновении личности с социальным Временем»⁴⁰.

Мотив театральности жизни, многообразно преломляясь, сопровождает поэзию Высоцкого. От раннего комического «Сегодня в нашей комплексной бригаде» (1, 79) к серьезному программному стихотворению «Маски» (1, 338-339), в котором уже прослеживается вся диалектика игровых отношений героя и лицедействующего мира. И – к стихам последних лет, когда опыт этих отношений сфокусировал личины противостоящего поэту мира в одну фигуру:

Мой черный человек в костюме сером –
Он был министром, домуправом, офицером, –
Как злобный клоун, он менял личины
И бил под дых, внезапно, без причины. (2, 173)

Это, безусловно, одно из центральных и итоговых стихотворений Высоцкого, вобравшее, казалось бы, сугубо личный опыт, отраженный в конкретных приметах нашего времени, удивительно последовательно воспроизводит логику конфликта в шекспировских трагедиях, как она сформулирована Л. Е. Пинским. Мы просим у читателя прощения за длинную цитату, которая представляется нам здесь уместной и потому, что в ее свете неожиданно рельефно проступает меняющаяся во времени фигура поэта, и потому, что сам Высоцкий вряд ли избежал знакомства с нею. работая над образом Гамлета:

«Движение образа протагониста (главного героя трагедии. – *Авторы*) в трагедиях Шекспира происходит от дотрагедийной (и нетрагической) природы Всякого Человека через узнавание, трагический характер к экстатическому осознанию себя невольной *персоной* – в изначальном, латинском смысле слова: маска актера, роль. Важная особа трагедийного мира („персона“ в нынешнем смысле) протагонист как личность узнает, что в жизни он всего лишь лицедей, „действующее лицо“, марионетка, „шут“ разыгрываемого – для кого-то, для чего-то, „для богов“ – спектакля. Реакция протагониста – протест против состояния жизни, против унижительной системы. Но только осознав систему через трагедийный „эксперимент“, в котором он невольно „играл“, герой достигает в экстазе выхода из себя и в финальной игре – высшей мудрости: для себя, для всех. И боги, видимо, требуют от героя этой высокой игры, в которой он, играя с их системой, проигрывает, чтобы выйти из нее, чтобы все знали и вышли из нее; человек призван изменить существующую систему, творить более достойную жизнь»⁴¹.

⁴⁰ Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971, - С. 564.

⁴¹ Там же. С. 592-593. Курсив Л. Е. Пинского.

«Улыбаясь», ему «ломали крылья», а он «даже прорывался в кабинеты» – все к тому же «черному человеку» – «и зарекался: „Больше - никогда!“»; вокруг «голосили» и «судачили» «кликуши», по-своему гадавшие о смысле его жизни: «В Париж мотает», «денег – прорва», а он готов был «без доплаты» отдать свою «трехкомнатную камеру»; друзья-поэты (Розенкранц и Гильденстерн?!) «давали добрые советы», как будто дело было лишь в том, чтобы научиться как следует играть роль поэта в этом театре, а он...

И лопнула во мне терпенья жила –
И я со смертью перешел на ты, –
<...>
Мой путь один, всего один, ребята, –
Мне выбора, по счастью, не дано. (2, 173-174)

Герой трагедии сознательно избирает свою участь. Верность себе и достигнутой «высшей мудрости» способна доставить ему и в безысходности возвышенную радость («выбора, по счастью, не дано», разрядка наша. – Авторы). Он терпит поражение, но оно – по законам трагедийной судьбы – оборачивается победой над системой: оно открывает всем, «что лживо, а что свято» (2, 174), обнажает унижительность ролевого закрепощения человека и одновременно – необходимость и возможность для каждого прорваться к собственно человеческому достоинству.

12. СВОЙ ГАМЛЕТ

Предыдущее рассмотрение внутренней диалогичности поэтического самосознания Высоцкого подводит нас к ее пониманию в социально-психологическом аспекте, выразившемся в том числе и через роль Гамлета. Однако этот непрерывный внутренний диалог имел, как нам представляется, и более глубокий – экзистенциально-психологический уровень, тоже искавший своего воплощения и, естественно, далеко не только в поэтической фигуре Гамлета⁴². Не говоря о ролевых героях, едва ли не всякое высказывание поэта «о себе», даже из-под маски или – сквозь нее, таит противоречие или прямо говорит о двойственности. Формы ее осознания и поэтического воплощения, как и общий тон его поэзии, эволюционируют (особенно явно в последнее десятилетие жизни) от настроения, в котором он «врун, болтун и хохотун», до трагедийно-

⁴² О двойничестве в поэзии Высоцкого см.: Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. II. М., 1998. - С. 83-96.

катарсического и поистине гамлетовского сознания, что «выбора по счастью не дано».

О роли Гамлета (в том и другом смысле) в жизни и творчестве Высоцкого сказано уже немало и справедливо. Но в экзистенциальном самоопределении поэта гамлетовское начало входило в «непрочный сплав» с иными авторефлексивными ассоциациями, возможно и не так отчетливо сформулированными интертекстуально, но культурно-генетически глубоко укорененными в национально-психологической житейской стихии как «мир чувств русского человека, где есть и „цыганщина“, и „достоевщина“, и аввакумовская истовость»⁴³. Оттого и Гамлет получался «свой».

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

Я был зачат *как нужно*, во грехе –

В поту и в *нервах* *первой брачной ночи*. (2, 64)

Звуки передают почти физическое ощущение прорыва, преодоления преграды, «пота и нервов первой брачной ночи». У нас еще будет повод в ином ключе и под другим углом зрения осмыслить эту особенность поэтической речи Высоцкого, но пока будем помнить, что это выговаривается «его Гамлет». Здесь его исток, нутряное единство с жизнью, понятой в ее изначальной, биологической даже сущности. Мотив естественной низости, смачности жизни, ее телесности, плотскости и плотности проходит через все стихотворение («спал *на кожах*, *мясо* ел с ножа», «отмывался от <...> *свинства*», «крылья *плоти* вниз *влекли*, в могилу», – 2, 64-65) и завершается убийством из мести, «уравнивающим» Гамлета со «всеми». Противоборствующий этому мотиву в стихотворении мотив духовного восхождения опредмечивается понятием книги («Но отказался я <...>», «Я позабыл <...>», «Я видел <...>»,

⁴³ Там же. С. 103. Разрядка авторская.

«Я прозревал <...>», «Не нравился мне век, и люди в нем // Не нравились, – и я зарылся в книги». – 2, 65). Этот мотив и в целом более понятен как из собственной ренессансной проблематики трагедии Шекспира и ее образной топки («бедняга Йорик!..»), так и в связи с академической традицией ее интерпретации. А вот витальная контрверза к нему нуждается в прояснении. У Шекспира она характеризует скорее образ Клавдия, спешащего к ложу кровосмешения, едва похоронив собственноручно убитого брата. У Высоцкого витальность не только становится значимой характеристикой фигуры поэтического самосознания, но и существенно меняет природу переживаемой трагедии: его Гамлет сознает, что он родился, прожил, а главное, и умирает – «как все», «как они», особенно «в их глазах». Он ничего не доказал, даже себе! Потому что

<...> гениальный всплеск похож на бред,
В рожденье смерть проглядывает косо.
А мы все ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса. (2, 66)

Какого же «нужного вопроса» «мы» «не находим»? Какой «каверзный», то есть всегда, до вопроса, готовый «ответ» мешает «нам» задаться этим «нужным вопросом»? Сыгранный Высоцким Гамлет, насколько можно было судить по текущей критике, многими был воспринят так, будто вопрос, «быть или не быть», решен для него заведомо и однозначно: быть! Только быть! Решение в пользу бытия, то есть жизни, воспринималось как безусловная и неоспоримая ценность. А уж если «быть», значит – бороться! А борьба нам понятнее всего – классовая! Так легче было «уравнять» этого Гамлета со «всеми», с их советским, комсомольским, партийным менталитетом: «Гамлет Высоцкого не безвольный мечтатель, раздвоенный между велениями совести и долга (?! – Авторы.), <...> а человек нашей эпохи и <...> нашего советского времени, <...> открыто вступающий в бой за гуманистические идеалы, попираемые <...> современной капиталистической цивилизацией»⁴⁴. Но и без такой жуткой аберрации, – разве не «гуманнее» выбор в пользу жизни?

Только вот Гамлет у Шекспира спрашивал иначе и про другое. Его сознание захвачено зловещей игрой смыслов-оборотней: «быть», т.е. остаться в живых, означает отказаться от бытия в своем качестве (т.е. «я» мог бы быть/жить, но не как «я», что равно моему небытию), но и сохранение самоидентичности ведет к тому же итогу... Так «быть» и «не быть» оказываются синонимами, из которых каждый нагружен сразу двумя взаимоисключающими

⁴⁴ Юткевич С. Гамлет с Таганской площади // Шекспировские чтения. 1978. / Под ред. А.Аникста. – М.: «Наука», 1981. - С. 84-85.

смыслами, «выбора» действительно «не дано». Потому-то и жизнь, и смерть – одинаково – «зло», одно «знакомое», другое «незнакомое». Эта незнакомость («что будет там?») и делает вопрос неразрешимым. Потому он и сводится к проблеме самостояния личности в мире или – смысла, который она сама способна придать факту своей экзистенции. Гамлет Высоцкого идет к пониманию амбивалентного смысла своей трагедии через изживание-обуздание внутреннего витального напора.

Примечательно практическое отсутствие в поэзии Высоцкого обычного для советского студента-гуманитария противопоставления Гамлета Дон-Кихоту, образ которого возникает, кажется, лишь в наброске 1975 года в совершенно ином контексте – противостоит той же витальной силе, так обильно разлитой и бурлящей «в стране с *таким* народонаселением»:

Ищи-свищи теперь и Дон-Кихота
В каких-то Миннесота<х> и Дакота<х>⁴⁵.

Дон-Кихот не может здесь противостоять Гамлету, потому что они как знаки этической культуры на равных оказываются в оппозиции к *иному*, и Гамлет раньше занял место в этой оппозиции.

13. КАРАМАЗОВСКОЕ

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

Вся эта эмоциональность до экзальтации, энергия чувства, бьющего через грани приличия и за пределы возможного, демонстрация силы в безнадежности⁴⁶, поза угрозы в момент отчаяния, вообще, крик как отклик миру и знак внутренне избыточного переживания жизни – всё выстраивается в некую модель не только поведения, но – чувствования мира и себя в нем. И эта-то модель воспринимается большинством слушателей как очень близкая, «своя», «родная», конечно, национальная. Она включает и глубоко

⁴⁵ См.: Высоцкий В.С. Собр. соч. В 5 т.. – Тула, 1997. –Т.3. - С. 275.

⁴⁶ См. об этом: Хазагеров Г.Г. Указ. соч., с.102-104.

интимное чувство земли («Ведь Земля – это наша душа»⁴⁷, – 1, 266; в том числе и фольклорно стилизованное), любовь к «клейким листочкам»⁴⁸, и – хтонический размах застольных и ресторанных сцен, способных воистину «доистребить» в их участниках «все хорошее». Не случайно это стихотворение («Смотрины». – 1, 438-440) дало повод литературоведу указать на сходство в построении сцены у Высоцкого с массовыми сценами в романах Достоевского⁴⁹. Однако постановка проблемы «Высоцкий и Достоевский» оправдана не только такими структурно-композиционными параллелями, которые еще наверняка найдутся. Проблема, возможно, глубже. Дело в том, что и весь этот обозначенный нами комплекс, взятый во всей контрастности его эмоциональных проявлений, живо и въяве воспроизводит атмосферу карамазовского безудержа. Именно карамазовское начало могло стать, – вопрос: в какой степени осознанным? – ориентиром авторефлексии.

14. ФРИДРИХ ШИЛЛЕР И РУССКИЙ СУД

Обратимся вновь к написанному тремя годами ранее (1969) стихотворению «И вкусы и запросы мои – странны,..» (1, 263-264). Прозвучавшее как «невинная шутка»⁵⁰, оно, однако, предвосхищает «гамлетовскую» оппозицию самопроизвольной витальности и книги (как символа культуры). Уже в первой строфе – несколько неожиданно для шуточного стихотворения – обнаруживается скрытая реминисценция, обращенная к образу Дмитрия Карамазова, который в ключевом для идейного смысла романа разговоре⁵¹ с братом Алексеем обнаруживает знакомство «без словаря», хоть и не с самой одой Шиллера, – в знании языка герой Достоевского уступает

⁴⁷ Заметим попутно, что большая буква в этом стихотворении отнюдь не делает слово «Земля» названием планеты, скорее это знак преклонения перед Землей как порождающим, материнским началом (Мать сыра земля), которое неуничтожимо и которое есть объект веры («Кто поверил, что Землю сожгли?!» – 1, 266).

⁴⁸ См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т.- Л.: «Наука», 1976. – Т.14. - С. 210.

⁴⁹ *Королькова Г.Л.* Поэтические традиции Н. Некрасова в творчестве В.Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. - М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. - С. 317.

⁵⁰ Так оно и воспринималось в течение десятилетий. См.: *Pfandl H.* Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. München: Verlag Otto Sagner, 1993. - S. 28.

⁵¹ В том самом разговоре, где он сетует на «широту» человека и говорит, что он бы «сузил». – *Достоевский Ф.М.* Указ. изд. -С. 100.

герою Высоцкого, – но все же с названием «An die Freude» («К радости»)⁵².

Эта ассоциация могла бы показаться случайной, но в «экзотической» способности «одновременно грызть стаканы – // И Шиллера читать без словаря» (1, 263) герой Высоцкого напрямую персонафицирует двойственность, обозначенную такой же оппозицией в обвинительной речи прокурора Ипполита Кирилловича, увидевшего в характере подсудимого Карамазова общенациональную черту: «<...> мы любители просвещения и Шиллера и в то же время мы бушуем по трактирам <...>»⁵³. И у Высоцкого «грызня стаканов» – эмблематическое выражение пьяного куража и буйства.

Трудно оценить степень преднамеренности этой реминисценции. В первой редакции стихотворения «столовая» («Я так люблю в столовых грызть стаканы»⁵⁴) выглядит современным топографическим аналогом «трактира», но и явно зауживает границы «буйства». Убрав ее, автор придал «поеданию стаканов/бокалов» более обобщенный и потому более глубокий смысл. Точно такое же расширение и углубление смысла происходит в описании смены «лица» с первого на второе. В первичном «И вдруг во мне проявится печально / Разгульный нрав московского купца»⁵⁵ крайне интересна сама попытка типизировать образ, используя усвоенную в школе парадигму типов из русской реалистической классики. Здесь уже недалеко и до Достоевского. Но этот классик мало озабочен социальной детерминированностью характеров, его интересует «широта человека». Таков Митя: «Пусть я проклят, пусть я низок и подл, <...>»⁵⁶. Вообще, чрезвычайно примечателен в «Братьях Карамазовых» мотив подлости карамазовской витальности. Именно в этом направлении Высоцкий редактирует это место:

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

В пользу предположения о сознательном учете возникшей реминисценции говорит и появление во второй редакции стихотворения сцены суда. От всей его процедуры взято лишь заключительное выступление обвиняемого, и оно уже своим зачином, кажется, перефразирует начало последнего слова Дмитрия Карамазова: «Что мне сказать, *господа присяжные!* Суд мой пришел, слышу

⁵² «An die Freude! Но я по-немецки не знаю, знаю только, что an die Freude». – Там же. С. 98.

⁵³ Достоевский Ф.М. Указ. изд., т. 15, с. 128.

⁵⁴ Высоцкий В.С. Собр. соч. В 5 т. Стихи и песни 1968-1972 гг. – Тула: «Тулица», 1994. –Т.2. - С. 440.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Достоевский Ф.М. Указ. изд., т. 14. - С. 99.

десницу Божию на себе»⁵⁷. Герой Высоцкого не может обратиться к присяжным – их нет, а вместо «десницы Божией» чувствует взгляды всего зала в спину:

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

И Карамазов, обращаясь по отдельности к присяжным, прокурору, защитнику, повторяет: «<...> как богу исповедуясь, и вам говорю: „В крови отца моего – нет, не виновен!“», «Не я убил»⁵⁸. «Поверьте мне: не я разбил витрину», – вторит ему герой Высоцкого (1, 263). И просит снисхождения и обещает исправиться:

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

В речи Дмитрия те же мотивы в трагической, естественно, огласовке: «А докторам не верьте, я в полном уме, только *душе моей тяжело*. Коли пощадите, коль отпустите – помолюсь за вас. *Лучшим стану*, слово даю, <...> Но пощадите, не лишите меня бога моего, <...> *Тяжело душе моей*, господа... пощадите!»⁵⁹.

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

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

Он не договорил и зарыдал на всю залу, в голос, страшно, каким-то не своим, а новым, неожиданным каким-то голосом, который бог знает откуда вдруг у него явился»⁶⁰. И – герой Высоцкого:
Искореню, похороню, зарюю, –

⁵⁷ Достоевский Ф.М. Указ. изд., т. 15. - С. 175.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же. С. 175-176.

⁶⁰ Там же. С. 178.

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

Что у Достоевского страшно, у Высоцкого смешно. Вместо рокового ошибочного обвинения в отцеубийстве – разбитая витрина «и лица граждан», которые невозможно отрицать, а можно только объяснять раздвоением личности, что делает неизбежной клоунаду. Но даже и в шутовской борьбе с неуловимым «вторым **Я**» («может оказаться, // Что я давлю не то второе **Я**», – 1, 263) бесится и кривляется, если воспользоваться словами отца Паисия, «земляная карамазовская сила», «земляная и неистовая, необделанная», – как добавляет Алеша, – «Даже носится ли дух божий вверху этой силы – и того не знаю»⁶¹. Именно углублением этого серьезного подтекста отличается окончательная редакция шуточного стихотворения.

Потому-то и «Шиллер», здесь вполне серьезно играет ту же роль, что и в романе Достоевского! Как читаемый «без словаря», так и забрасываемый «под стол», он уже в ранней редакции стихотворения, так же как для героев Достоевского⁶², обозначает «идеалы», противостоящие хамству, грубости, злобе, жадности (первоначально: «жадно ем бокалы») и тупости (окончательно – «тупо») поедателя стекла. И в судебном процессе над Дмитрием, и в суде над героем Высоцкого пристрастие к «Шиллеру» призвано свидетельствовать в пользу обвиняемых, указывая на светлое, духовное начало в них, несовместное с преступлением, («гений и злодейство»). Как раз проблеме совмещения этих начал и способности русского человека «одновременно» быть тем и другим и посвящена в значительной части речь прокурора в романе (подобно речи героя произведения Высоцкого!).

⁶¹ Там же, т. 14. С. 201.

⁶² «<...> пусть я иду в то же самое время (ср. с «одновременно» у Высоцкого! – С.Ш.) вслед за чертом, но я все-таки и твой сын, господи, и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть.

Душу божьего творенья

Радость вечная поит», –

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

15. КАК БЫТЬ ГАМЛЕТОМ?!

Она-то, эта речь, и возвращает нас к Гамлету, обозначающему в ней культурно-цивилизационную субстанцию, недоступную «карамазовщине»: «<...> думал ли в ту минуту Карамазов, „что будет там“, и может ли Карамазов по-гамлетовски думать о том, что там будет? Нет, господа присяжные, у тех Гамлеты, а у нас еще пока Карамазовы!»⁶³. Эта оппозиция, внутри которой оказывается и поэтическое сознание Высоцкого, и впрямь посерьезнее тургеневской (Гамлет – Дон-Кихот). Речь идет о неспособности возвыситься в рефлексии над стихией жизни, над ее неуправляемым напором. «Еще пока» – это уже приговор, даже диагноз, научное заключение, исходящее из признания несовместимости эволюционных фаз, словно Карамазовы Гамлетам – как неандертальцы римским патрициям, если только это единая линия развития. Да вот, в какую сторону оно идет в России, и одна ли и та же это линия или их множество, – авторское понимание выстроенной оппозиции парадоксальнее, чем прокурорское.

А Ипполит Кириллович не допустил возможности такого совмещения и ошибся, обвинив Митю в отцеубийстве и убедив в том присяжных. Гамлет, убивающий отца (!) по низменным мотивам, – нонсенс. Но в романном мире Достоевского развенчивается и Гамлет, убивающий из «высоких» соображений: гамлетический миф в его постромантической фазе воплотился в образе Раскольникова⁶⁴. И для Высоцкого Гамлет убивающий, все равно, кого и почему, – тоже фигура спорная, требующая и не находящая оправдания, ибо, убивая, он продолжает жить отприродно, «как все».

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

⁶³ Там же, т. 15. С. 144–145. Курсив Достоевского.

⁶⁴ См. об этом: Назиров Р.Г. Специфика художественного мифотворчества Ф.М.Достоевского (сравнительно-исторический подход) // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6 / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тamarченко. – М.; Тверь, 2000. – С. 53.

окончательной секуляризацией⁶⁵. Гамлет Высоцкого – «последостоевский» (и на фоне Достоевского), – пронизанный рефлексией, он является себе в сознании некоей собственной недостаточности, неполноты, несовершенства. Он должен был «от мести отказаться» и, «как они», «не сумел» (2, 65).

Говоря об этой трагедии участия, трагедии обреченности действовать в сюжете, который разыгрывают с тобой другие, мы сталкиваемся с важнейшим аспектом характеристики героя Высоцкого и... переходим, по сути, к разговору, который нам еще предстоит, – о типологической соотнесенности поэзии Высоцкого. Но таков уж наш предмет, где все взаимопроникнуто и взаимовыражено, он и диктует нам сейчас логику высказывания аргумента прежде постулата. Первым на почти уникальный в поэзии XX века мотив недеяния у Высоцкого и на выраженную этим мотивом этику обратил внимание Ю. В. Шатин⁶⁶. В постановке вопроса об этическом оправдании деяния как такового Высоцкий парадоксальным образом возвращает Гамлету всю шекспировскую глубину трагедии, которая и превратила этот образ на века в фигуру высокую, притягательную и одновременно мерцательно зыбкую и спорную. Уже младшие современники и последователи Шекспира – драматурги барокко в наиболее концептуальных образцах направления (напр., «Жизнь есть сон» Кальдерона или «Умирающий Папиниан» Грифиуса) строго разделили право и деяние: первое обречено страдать и бездействовать, второе есть прерогатива и инструмент активного зла⁶⁷. Пока Гамлет бездействует и страдает, он единственный среди всех безусловный носитель добра и истины, которому все окружение настолько враждебно противопоставлено, что ему, единственному, необходима маска сумасшедшего: барочный герой на грани гибели, и, чтобы погибнуть, ему в определенных обстоятельствах достаточно произнести слово (к чему его, собственно, постоянно провоцируют, и именно декламация выпадает на долю протагониста в барочной трагедии в отличие от его действующих антагонистов⁶⁸) или даже промолчать. В деянии же, вызывающем цепную

⁶⁵ См. там же.

⁶⁶ Шатин Ю.В. «Тот, который не стрелял»: Поэтика одного стихотворения // Поговорим о Высоцком. - М., 1995. - С. 25-26. (Прил. к «Ваганту»; № 47-48).

⁶⁷ См. об этом, напр., в: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. B. 5: 1600-1700. – Berlin: Volk und Wissen, 1963. - S. 305.

⁶⁸ Ebenda.

реакцию смертей и убийств, он не выглядит столь безупречным, да и противники (партнеры в игре!) принимают его теперь уже вполне за «своего». Пограничный характер, – как в культурно-историческом, так и в психологическом смысле, – делает Гамлета фигурой «на все времена». Но сама мотивировка поступка, – обязательность мести, – не будем забывать, остается здесь вполне средневековой.

В мире же Достоевского неизбежность поступка во многом определена истовым проживанием как владеющей героем идеи (гамлетовская функция), так и самой жизни. Поступок здесь зачастую совершается прежде помышления, по наитию, в силу карамазовской витальности, как проявление всеобщей, неуправляемой, необузданной жизненной силы. Даже когда поступок предстает результатом долго вынашиваемой и обдумываемой «идеи», она все же захватывает героя изнутри, подчиняет его себе и превращает в инструмент своего осуществления через поступок. Она – сродни безудержной карамазовской страстности, у них общий источник. И для Гамлета Высоцкого месть – знак карамазовской массовидности жизни, жажды жизни, не требующей ни объяснения, ни оправдания, «исступленной и неприличной, может быть, жажды жизни», даже если эта жизнь – «беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос». Так говорит о ней Иван Карамазов и замечает: «Эту жажду жизни иные чахоточные сопляки-моралисты называют часто подлою, *особенно поэты*»⁶⁹.

16. ЖИЗНЬ КАК ПОДЛОСТЬ

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

⁶⁹ Там же, т. 14. С. 209.

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

Красноречивая эмфатика отношения к жизни мотивирована в этом случае сюжетно-исторически. Но нечто подобное прорывается и в написанном позже «Моего Гамлета»⁷⁰ условно-умозрительном «Часов, минут, секунд – нули...», особенно богатом переключками с мотивами Достоевского⁷¹: «<...> *жил, подлец, не умирал*» (2, 151).

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

И тот, кто никогда не знал
Ни драк, ни ссор, ни споров, –
Тот поднимать *свой голос* стал,
Как колья от заборов.

Он торопливо вынимал
Из мокрых мостовых булыжник, –

(«оружие пролетариата», как все мы еще помним, и едва ли здесь возможна иная ассоциация. – С.Ш.)

А прежде он был тихий *книжник*
И зло с *насильем презирал*. (2, 151)

⁷⁰ По датировке А.Е.Крылова, «до 1978» (2, 152); по С.Жильцову, «конец 1974» (*Высоцкий В.С.* Собр. соч. В 5 т. Песни и стихи. 1973-1975. – Тула: «Тулица», 1997. – Т.3. – С. 218).

⁷¹ Об ассоциациях с теорией Ивана Карамазова и об аллюзии на «Записки из подполья» в этом стихотворении см.: *Чернышева Е.Г.* Судьба и текст Высоцкого: мифологизм и мифопоэтика // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. – С. 98-99.

Конечно, автор помнил, что не так давно через фигуру Гамлета относил ту же характеристику к себе: «Я Гамлет, я насилье презирал» (2, 66). Гамлет поэта Высоцкого – «книжник» и исповедующийся поэт («Я только малость объясню в стихе», – 2,64), чья личность и сама себе предстает как некое градуированное качество, в абсолютном пределе которого («Я тленья не приемлю», – 2, 66) – идеальная цель творческого усилия – «цель творчества – самоотдача»⁷², и цель эта так высока, что можно не только отказаться «от дележа // Наград, добычи, славы, привилегий» (2, 65), но и «наплевать на датскую корону» (2, 66). Истинному Гамлету на самом деле не нужно все то, за что «глотку рвут» окружающие его люди. Но этот, «мой», – он в чем-то еще и Карамазов, а карамазовское – это еще и умение «отлично обдeldывать свои имущественные делишки»⁷³. А это умение в усугубившемся стократ за сто лет после Достоевского «бесовском хаосе» русской жизни превратилось в «мохнатое злобное жлобство». Сохранить, тем не менее, любовь к этой жизни и сознание своей неотделимости от нее, – вот, по логике Ивана Карамазова, высшая подлость в глазах поэта. С какой болью самообнажения прорывается в поздних стихах Высоцкого сознание подлой неистребимости гонимого и искореняемого внутреннего «жлоба»:

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

17. КОНЕЦ ИГРЫ

Мы вновь в этой точке, но с этой стороны, с которой мы подошли к ней теперь (десять лет спустя), она выглядит несколько иначе. И исход – иной. Не одна только «существующая общественная система» таила под масками социального театра жлобское «всеобщее лицо». В том «театре» смерть Гамлета возвышенна. В национально-культурологической перспективе все выглядит гораздо серьезнее: борьба со «вторым Я» отчетливо приобретает характер суицидного синдрома. Впору говорить о роли Свидригайлова (в обоих смыслах) в последний год жизни и творчества Высоцкого

⁷² Пастернак Б. Собр. соч. В 5 т. - М.: «Худ. лит.», 1989. – Т.2. - С. 74.

⁷³ Достоевский Ф.М. Указ. изд., с. 7.

го⁷⁴. С какой настойчивостью «гамлетовской мыслью» наделяются самые «широкие» герои Достоевского, зачерпнувшие жизни из самой бездны ее! С какой фатальной точностью выпадают роли поэту Высоцкому! Эта роль словно венчает многолетнюю внутреннюю коллизию. Происходит окончательное прободение артистического (шутовского!), и сквозь роль поэт смотрит в это самое «там» и, кажется, соглашается «не быть», хотя выбор, по прежнему, не за ним.

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

⁷⁴ И многое существенное, созвучное нашим сегодняшним размышлениям, в частности, и о «гамлетовской мысли» в этой роли, мысли о том, «что будет там», – уже сказано в давней проникновенной статье: *Кречетова Р.* Свидригайлов // Высоцкий на Таганке: Сб. / Сост. С.Никулин. - М., 1988. - С. 73-77.

«Я ТОЛЬКО МАЛОСТЬ ОБЪЯСНЮ В СТИХЕ». КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА И МИРА

Каждый народ имеет в своем искусстве специфическую классику, если понимать под этим, что классический поэт находит для важнейших процессов в жизни своего народа адекватное выражение.

Анна Зегерс

1. ПОЭТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Истинный поэт всегда – создатель неповторимой и своеобразной поэтической системы, пронизанной внутренними закономерностями и соответствиями. В сущности, даже независимо от объема творческого наследия, архитектура этой системы восстановима и по отдельным произведениям, ибо она выражает целостность поэтического переживания мира и самовоплощения поэта. Об органичности же и, в этом смысле, подлинности поэтической системы можно судить по тому, насколько «естественно» ее структуры порождаются единым, «моничным», как выражаются философы, основанием.

В основе всякой поэтической системы лежит такая концепция, посредством которой автор как будто отвечает на вопросы: что собой представляет мир? что есть человек? какое место он занимает в мире? для чего он живет? что несет человеку время? и т. п. Иными словами, большой поэт имеет дело с первыми и последними вопросами человеческого бытия, мимо которых мы привычно проскакиваем в повседневной жизни, заслоняя их готовыми «каверзными ответами». Поэт же, может быть, потому и поэт, что проскочить не может, а концепция человека и мира, даже не будучи выражена впрямую, скрыто присутствует в стихах. Именно она делает их частями единого целого, каким и предстает обычно творчество настоящего поэта.

В этой концепции эстетически претворен и философски очищен опыт самонахождения индивида в мире, опыт восприятия

внешних воздействий и собственного поведения, – бытового и творческого. По большому счету, даже расчлняя эту концепцию надвое, – когда говорим отдельно о человеке или мире, – мы совершаем определенное насилие над органическим единством, над нерасчленимым поэтическим сознанием, переживающим свою судьбу в мире. Картина мира выступает как опредмеченный человеческий характер, который, в свою очередь, оказывается духовно-нравственной ипостасью мира.

Поэтическая система, построенная на таком основании, – главный поступок поэта, остающийся и взаимодействующий с реальной действительностью и после его физической смерти. Величие же поэта проясняется мерой важности для современников и потомков того разговора с ними, который был затеян поэтом и который продолжается этим посмертным взаимодействием.

2. ВАРИАТИВНОСТЬ

На поверхностный взгляд, поэзия Высоцкого должна сопротивляться попыткам выделить в ней черты какого-либо единства: она подчеркнута многожанрова, многоголоса, многолика, что было следствием игрового сознания, глубоко присущего поэту и сопрягавшего лирический и драматический типы творчества. Но все это вовсе не отменяет действия центроостремительных сил, делающих совокупность текстов, Высоцким созданных, единой и органичной поэтической системой. Ведь даже само обилие разнообразных ролевых персонажей, самых необычных субъектов речи оказывается здесь неким общим принципом поэтической реакции на действительность. То есть общим принципом этики и эстетики Владимира Высоцкого, которые никак не могут быть объяснены только актерской профессией поэта, кстати сказать, прямо заявлявшего: «...Песня для меня – никакое не хобби! У меня хобби – театр»⁷⁵. Потому следует предположить, что уникальное для русской лирики многоголосье и многоликость его поэзии оказываются закономерными и естественными как особенность взаимоотношений именно этого поэта со своей эпохой. Такой нетрадиционный отклик миру, чем дальше, тем осознаннее становился средством исполнения двуединого долга поэзии в то (наше) время: во-первых, противоборствовать все более утверждавшемуся в обществе унижительному для человеческого достоинства холопству – гласному непротивлению

⁷⁵ *Высоцкий В.С.* Четыре четверти пути. – М., 1988. - С. 120.

официальному ханжеству и лицемерию; во-вторых, вернуть человеку нормальную шкалу нравственных ценностей.

Вспомним. Чем очевиднее общество разобщалось ведомственными, кастовыми, клановыми и прочими перегородками, тем громче провозглашалось его «морально-политическое единство», которое все более явно призвано было покрывать чванство, коррупцию, многообразную ложь и которое позорно тренировалось в единомышленном осуждении то коротких юбок, то длинных волос, то книги, которую немногие читали, то академика, о котором не все слышали.

Опасности «всеобщего притворств» и тотального конформизма Высоцкий противопоставил поэтическую систему, одним своим существованием опровергавшую это мнимое единство. Дело не только и не столько в том, что поэт дает свободу слова невероятному множеству разнообразных персонажей, что сосед ненавидит соседа, представители «отцов» и «детей» скандалят в ресторане, «засекреченный ракетчик» оказывается откровенно антипатичным директором ателье, а лирический герой «Моей цыганской» отчаянно заклинает: «Нет, ребята, всё не так! // Всё не так, ребята...» (1, 205), – многосубъектность лирики Высоцкого – это лишь один из способов передачи *вариативного переживания реальности*. Вся его поэзия пронизана параллелизмами и противопоставлениями: «Едешь ли в поезде, в автомобиле // Или гуляешь, хлебнувши винца» (1, 292), «Если я богат, как царь морской, <...> Если беден я, как пес – один,..» (1, 194), «Мы в очереди первыми стояли, – // А те, кто сзади нас, уже едят!» (1, 136), «...ангелы поют... Или это колокольчик... Или я кричу...?!» (1, 378),

То ли – в избу и запеть,
Просто так, с морозу,
То ли взять да помереть
От туберкулезу,

То ли выстонать без слов,
Может – под гитару?..
Лучше – в сани рысаков
И уехать к «Яру»!

Вот напасть! – то не власть,
То не в масть карту класть, –
То ли счастье украсть,
То ли просто упасть
В грязь... (1, 236)

Многосущная, не желающая выстраиваться по ранжиру, неподвластная иерархии навязываемых ей ограничений и, как теперь говорят, приоритетов, – жизнь обретает в стихах самое себя и

празднует свое веселое и мрачное торжество. Апофеозом вариативности, неуловимой множественности жизненных проявлений, неукротимой, мудрой и непрерывной метаморфозы взаимного перевоплощения жизненных форм выступает стихотворение «Кто верит в Магомета, кто в Аллаха, кто в Иисуса». В нем тем, кто верит, противостоят те, кто не верит. И не верить так же, как и верить, можно во что угодно. Религия индусов возникает лишь как пример, но – опять же – открывающий перед человеком бесконечность вариантов самовоплощения в череде все новых и новых рождений.

Но именно в этом стихотворении обнажается единое основание поливариантного мира Высоцкого: между вариантами проявляются отношения жёсткой зависимости:

Стремилась ввысь душа твоя –
Родишься вновь с мечтою,
Но если жил ты как свинья –
Останешься свиньёю.
<...>
Не лучше ли при жизни быть
Приличным человеком?! (1, 246)

Варианты неравноценны, и их реализация – во власти нравственной воли каждого. Смена одних форм другими есть выражение непреложного нравственного закона, который превратит негодяя в облезлого кота, а доброго пса – в милого человека (полемиическая оглядка на «Собачье сердце» М. Булгакова?).

Восторг в финале стихотворения – это восторг прозрения, «удобство» религии индусов состоит в ее нравственном ригоризме, – «Я обхожу искусства» (1, 247), ср.: «Не надо подходить к чужим столам...» (1, 363), – в однозначности выбора, предлагаемого человеку, а в сущности – в лишении его выбора («Мне выбора, по счастью, не дано»), так как кто же добровольно согласится быть свиньей, баобабом, попугаем, гадюкой... Радость финала – от открытия и утверждения изначальной этической гармонии мира, которая, однако, бесконечно шире отдельного человеческого существования, отдельного, ограниченного и уже потому – дисгармоничного. Отчего выражение этой радости и приобретает пародийный оттенок, но не язвительный, а скорее безотчетно-инфантильный.

3. ЭТОС

Для Высоцкого сущность человека во всех обличиях и во все времена для всех народов остается неизменной, и при всех перевоплощениях он – «тот же самый». Основание этого постоянства образовано принципиально важным поэту исторически непреходя-

щим содержанием нравственности, которое принято называть «этносом». «В отличие от морали этос концентрирует в себе такие нравственные начала, которые не проявляются в повседневной жизни. Человек, действия которого диктуются этосом, совершает нечто исключительное, выходящее за рамки обычных представлений и поступков, нечто такое, что не поддается привычному рационалистическому объяснению. Этос проявляет себя в особых исторических ситуациях, когда под угрозой оказываются важнейшие гуманистические принципы бытия человека, существования общечеловеческого»⁷⁶. И еще: «Этос призван напоминать каждому традиции общности, выступать против забвения этой традиции. Именно поэтому этос проявляется там и тогда, где и когда традиции общности оказываются либо потерянными, либо подвергающимися такой опасности... И тогда этос подобно стихийной, невидимой силе повелевает людям не забывать о том, что они являют собой сообщество, что все они связаны друг с другом»⁷⁷.

Противопоставив мнимому общественному единству несводимую к нему образную реальность, Высоцкий, с другой стороны, противопоставил действительной разобщенности людей *идеал* единства, вырастающий из позитивной нравственной программы, постулаты которой выражены как незыблемые и всевременные. Они наиболее прямо сформулированы им в «Балладе о времени», «Балладе о борьбе», «Балладе о любви», весь пафос которых – в утверждении изначального смысла исконных нравственных понятий, в жажде постижения этической сути мира.

Установка на обращение к юношеской аудитории делает естественной несколько прямолинейную назидательность этих «баллад» (для фильма «Стрелы Робин Гуда»). Благодаря ей в них наиболее отчетливо проявилось столь органичное для Высоцкого стремление сопоставить жизнь человека с прямо названными нравственными ценностями, выступающими как абсолютные этические ориентиры, критерии оценки сложной, часто запутанной, забитой, закомплексованной человеческой жизни. Только так можно было вернуться к неискаженному представлению о себе как народе, о том, кто мы, к чему призваны, как нам обрести чувство гармонии с прошлым и будущим. Иными словами: что есть благо?

Это основной вопрос аксиологии, то есть *теории ценностей*, представлявшей у нас долгое время, если верить словарю иностранных слов, как «ложное, ненаучное направление в понимании общественных явлений»⁷⁸. Было не принято в этом «направлении»

⁷⁶ Анчел Е. Этос и история. – М., 1988. – С. 4.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Словарь иностранных слов. – М., 1964. – С. 30.

понимать общественные явления, тем более в нашей стране. А между тем все мы уже давно, – кто слегка, испытывая своего рода смущение, а кто и остро, что называется, «на разрыве аорты», – ощущали, переживали растущее нравственное неблагополучие общества и задавались вопросом: в чем же они, наши нравственные ценности, – на самом деле? И были в этом состоянии отнюдь не оригинальны, ибо, как выяснилось, «проблема ценностей в предельно широком значении неизбежно (разрядка наша. – Авторы) возникала в эпохи обесценивания культурной традиции и дискредитации идеологических устоев общества. Кризис афинской демократии заставил Сократа впервые поставить вопрос: „Что есть благо?“⁷⁹ Наивным этот вопрос может показаться тому, кто твердо решил для себя: благо – это материальные блага, мол, «будет хлеб, будет и песня». И официальный лозунг – «Всё для блага человека» – с его философской отвлеченностью, с абстрактным целеположением государственной политики мог заземляться самым циничным образом: «человеку – значит, мне».

Любимая поговорка Высоцкого «**Людям** должно быть хорошо!», как будто совпадающая по смыслу с официальным лозунгом, пародийно противоречила ему: не «человеку» вообще, а – «**людям**», которых просторечное ударение делает осязаемо конкретными – с которыми рядом живешь, работаешь, толкаешься в очередях; не «всё» для абстрактно-философского «блага», а просто – «должно быть хорошо» – в реальной жизни, по возможности ежедневно и желательно сейчас. Но главное – «**людям**» это не себе, в самом крайнем случае – всем нам, людям.

И в поэзии Высоцкого модус альтруистического долженствования («должно быть хорошо!») получает незыблемый аксиологический фундамент, возникает программа личного нравственного поведения, порождаемая не преходящими обстоятельствами и не сверху утверждаемой этикой, сплошь и рядом лживой, превратившейся в «двойную мораль», а сознанием того, что «любовь – это вечно любовь», «зло называется злом», «добро остается добром» и что эти понятия неизменны «в прошлом, будущем и настоящем» (1, 488-489), их невозможно интерпретировать и приспособлять всякий раз в угоду кому бы то ни было. В мире Высоцкого действуют раз и навсегда определенные ценностные отношения:

И во веки веков, и во все времена
Трус, предатель – всегда презираем,
Враг есть враг, и война все равно есть война,
И темница тесна, и свобода одна –

⁷⁹ Философский Энциклопедический словарь. – М., 1983. - С. 763.

И всегда на неё уповаем.

Время эти понятия не стерло,
Нужно только поднять верхний пласт –
И дымящейся кровью из горла
Чувства вечные хлынут на нас. (1, 489)

«Благом», если отвечать на вопрос Сократа, оказывается (по Высоцкому) соответствие жизни человека той абсолютной нравственной норме, которая и есть человечность и которая выработана человечеством за века его этической практики. Этим поверяется всё. Самая жизнь может у Высоцкого предстать как смерть, если произошла подмена нравственных ценностей, но и в этом случае:

Мы не умрем мучительною жизнью –
Мы лучше верной смертью оживем! (2, 263)

Путь к «благу», – даже через живительную смерть («выбор небогатый». – 2, 263), когда, если вспомнить другое стихотворение, «надо выбрать деревянные костюмы» (2, 210), – есть следование нравственным императивам этоса.

4. ПРЕОДОЛЕНИЕ

Концепция человеческого предназначения складывается в поэзии Высоцкого как единая мысль, результирующая суть многообразных судеб. Это мысль о драматическом (то грустном, то смешном, то ужасном) несоответствии окружающей реальности нравственной норме, о протесте и прорыве человека к достойному существованию, к творчеству добра. Характерные для Высоцкого жажда перевоплощений, стремление к предельной правде чужой (часто и чуждой) позиции – это поиск выхода из «темницы» гласных и негласных запретов, устоявшихся вкусов и официально затверженных мнений, поиск аргументов в пользу человеческого и личного суверенитета.

Это, впрочем, не означает полной и неизменной солидарности автора с героями, как и не обеспечивает гармонии его собственного нравственного самочувствия. Критерием оценки персонажей, как и авторской самооценки (порой нелюбезной до самобичевания!) у Высоцкого выступает мера их и его соответствия или чуждости нравственному императиву, степень готовности и решимости или – наоборот – неспособности совершить единственно верный выбор.

Этот выбор труден и сам по себе, но последовательная реализация возможностей, этим выбором определенных, также оказывается весьма непростой. И главное лирическое усилие в поэтической системе Высоцкого направлено именно на *преодоление* трудностей и препятствий, неблагоприятных обстоятельств, а иногда, напро-

тив, – комфорта, выгод конформизма. Преодоление совершается ради сохранения или обретения подлинного лица, человеческого достоинства, любви, правды, ради приобщения к Добру.

Преодоление – доминирующий побудительный мотив авторского миропереживания в лирике Высоцкого, с этим мотивом связаны важнейшие темы, идеи, образы, сюжетные и фабульные отношения, он проявляется на всех стилевых уровнях и даже является мотивом жизнеобразующим. Л.Я.Томенчук отмечает ситуацию преодоления и в музыкально-исполнительской практике Высоцкого: «Благодаря тому, что Высоцкий длит, выпекает согласные, у слушателей складывается почти физически осязаемое впечатление преодолеваемого барьера. На музыкальном уровне одним из проявлений мотива преодоления является борьба ритма и метра (партия голоса и аккомпанемент гитары)»⁸⁰.

Один из наиболее ярких примеров воплощения этого мотива в лирике Высоцкого – знаменитая «Охота на волков» (1968). Известно, что она во многом возникла как реакция поэта на серию злобных статей против него, опубликованных в центральной прессе, хотя, конечно, обобщала и более широкий опыт его человеческого и творческого существования. В этом стихотворении достигается особенно яркий эффект присутствия реальной судьбы в образе, обнажается стеновая нерв этой судьбы, потому оно и звучит как возвышенная, очищающая душу трагедия («Рвусь из сил... Обложили меня, обложили... Я из повиновения вышел...»). «Охота на волков» (1, 561-562) навсегда останется потрясающим по силе воздействия художественным документом нашей эпохи, который был сразу воспринят не только как предельно откровенное выражение авторского самосознания, но и как правда общая:

<...> – слепые щенки –
Мы, волчата, сосали волчицу
И всосали: нельзя за флажки!

Два чрезвычайно важных мотива творчества Высоцкого сошлись в этой песне: мотив ограниченности свободы и ощущение предназначенности в жертву. То и другое состояние требуют преодоления, вызывают протест (ср.: «Я не люблю насилие и бессилье». – 1, 250) и – вкуче с протестом – выражают экстремальный характер его мироощущения. Стихия Высоцкого – жизнь на грани, в пограничной ситуации, которая становилась в его поэзии средством самопознания, самоопределения в мире и самовыражения.

⁸⁰ Томенчук Л.Я. О музыкальных особенностях песен В.С.Высоцкого // В. С. Высоцкий: Исследования и материалы. – Воронеж, 1990. - С. 159.

Многократно и показательно переживается ситуация преодоления и лирическим героем Высоцкого, и его поэтическими инвариантами. Рядом с «Охотой на волков» – не менее значимые «Бег иноходца», «Чужая колея», «Горизонт», «Ну вот, исчезла дрожь в руках», «Натянутый канат», «Упрямо я стремлюсь ко дну», «Памятник», наконец, и другие.

Повторяемое в многочисленных образных вариациях, преодоление перестает быть однократным действием, эпизодом, а становится судьбой, своего рода бытийным состоянием, не сиюмоментной стадией движения лирического сознания, а его *длящимся настоящим*. Это своеобразное фундаментальное знание о жизни, которым поверяется ее движение, поведение едва ли не всех персонажей. Из них первыми (по праву близости автору) обращают на себя внимание те, в ком воплотилось авторское понимание мира и смысла жизни почти что «впрямую» и кто отделен от автора либо спецификой профессии (альпинисты, парашютист, канатоходец и т.п.), либо – главным образом – исторической конкретностью ситуации (герой песни о евпаторийском десанте). Перед нами, по сути дела, – независимо от того, в первом или третьем лице, – лирический герой в предлагаемых обстоятельствах, *лирическая роль*.

Такое «отслаивание» персонажа от лирического героя с помощью заданных обстоятельств возможно в поэзии Высоцкого в силу особого критического отношения к себе, становящегося и характеристикой лирического героя. Так, в безусловно программном стихотворении «Я не люблю» (1, 250-251), которое представляет собой почти сплошь прямое выражение авторской позиции и лишь в общих чертах намечает фигуру собственно лирического героя, перечислены ненавистные автору черты человеческого поведения и характеров – безотносительно к каким-либо личностям или персонажам, и только к себе поэт обращает категорическое «я не люблю»: «Я не люблю себя, когда я трушу». Вследствие этого в поэзии Высоцкого и оказываются возможны самосатира, сарказм, доведенная до гротеска самоирония («И вкусы и запросы мои странны», «Вот главный вход, но только вот», «Меня опять ударило в озноб»). Способность относиться к себе как к *чужому* – важная черта этого лирического героя – связана, конечно, с общим игровым началом поэзии Высоцкого, со стремлением понять правду чужого характера.

Поэтому особое значение приобретает выяснение той этической черты, которая отделяет персонаж от лирического героя и лирического героя от автора. Где та степень объективации, которая оставляет лирическому и ролевым героям лишь солидарность или сочувствие автора, а часто обеспечивает им сполна заряд зарази-

тельного сатирического смеха? Какую роль выполняет в этом случае мотив преодоления?

«...Во всех этих вещах, – говорил о своих ролевых песнях Высоцкий в телепередаче, – есть мой взгляд на мир, на эти проблемы, на людей, о которых я пишу, мой, только мой, собственный мой взгляд...»⁸¹ Грань, разделяющая позиции автора и его героев, лежит там, где последним оказывается недоступно усилие преодоления – по недостатку ли воли, по неведению или из-за ложного понимания своей ситуации и своих целей, что может придавать комический оттенок самому стремлению что-то изменить в жизни.

«Даже, если вы обратите внимание, для шуточных песен своих и то я выбираю таких персонажей, у которых что-то вот-вот-вот случится или произойдет», – говорил Высоцкий⁸². Кажется, самое появление в его поэзии того или иного героя оправдано и объясняется лишь тем, что в этот момент герою необходимо решить для себя нечто важное, кардинальное, изменить свое положение в мире, преодолеть неблагоприятные обстоятельства и т.п. В шуточных ролевых песнях с этой изначальной (бытийной) ситуацией оказывается связана «серьезная подкладка», на наличии которой поэт настаивал⁸³. Сам же герой может не осознавать ее или заблуждаться относительно средств ее разрешения, как, впрочем, и вообще – относительно смысла всего, что с ним происходит. Так или иначе, авторское отношение к герою связано у Высоцкого с тем, насколько тот осознает противоречие между привычным образом жизни и человеческим достоинством и как он представляет (или не представляет) себе это достоинство и способы его обретения. Проблема, стоящая перед героем, как правило, – в утверждении права на собственную неповторимую судьбу, на свободное распоряжение ею, на выход за пределы навязанного ему жизненного пространства и сложившейся социальной роли. Низкий уровень же реализации этого притязания и порождает комические, критические эффекты.

Примеров – множество. Неудачливый бегун на короткие дистанции пытается восстановить свой пошатнувшийся авторитет среди ближних угрожающими занятиями борьбой и боксом (1, 124-125). А обожателю той, у которой «все свое – и белье, и жильё», ангажирующему «угол у тети», остается уповать только на лотерейный билет (1, 232-233). Третьего ненависть и зависть толкают к коммунальной агрессии: «Ничего, я им создам уют» (1, 111). Планы освобождения с помощью гетер из семейного рабства развивает

⁸¹«Монолог»: ЦТ, январь 1987. См. также: *Высоцкий В. Монологи* // «Юность», 1986, № 12. - С. 83-84.

⁸² Там же. С. 84.

⁸³ Там же. С. 85.

перед собутыльниками Марк-патриций: «Там сумею исцелиться и // Из запоя скоро выйду я...» (1, 273).

Но явственное авторское одобрение вызывают герои, последовательные в неконформном поведении, способные многим пренебречь – пусть даже только ради самой свободы поступка:

– Сегодня я с большой охотой
Распоряжусь своей субботой,
И если Нинка не капризная,
Распоряжусь своею жизнью я! (1, 64)

Этому герою на многое «плевать», – и привлекает, почти чарует свобода, ощущение естественного права перешагнуть через привычные предубеждения своего круга, пусть он все тот же: «От ларька до нашей бакалеи» (1, 94). Так же последовательно, хотя и в другом жанре, нарушает законы привычного поведения – каноны сказки – «бывший лучший, но опальный стрелок», наотрез отказавшийся принять в награду за подвиг принцессу и отспоривший «портвейну бадью» (1, 131-132).

Мотив преодоления в поэзии Высоцкого реализуется многообразно, главным образом он связан с движением, ломкой привычной жизни, но иногда – со способностью терпеть, с выдержкой и упорством, которые позволяют герою осознать себя человеком порой в нечеловеческих обстоятельствах. Но так или иначе с преодолением связываются надежды на новые возможности, продолжение и исправление жизни. А характер препятствий («чужая колея», «нельзя за флажки», «жокей мой») и степень нравственной деформации стремлений человека («я им создам уют», «не лучше ль податься мне в антисемиты») характеризуют в равной степени как героя, так и мир, в котором он живет.

Насколько важна была эта ситуация для Высоцкого, можно судить по тому, что и она (подобно нравственным постулатам баллад для фильма «Стрелы Робин Гуда») напрямую обозначена в стихах для детей:

Много неясного в странной стране –
Можно запутаться и заблудиться, –
Даже мурашки бегут по спине,
Если представить, что может случиться!

Вдруг будет пропасть – и нужен прыжок?
Струсишь ли сразу? Прыгнешь ли смело?..
А? Э-э!.. Так-то, дружок,
В этом-то все и дело. (2, 293)

Примечательно, что в этом случае и пространственное оформление мотива преодоления выступает наиболее обнаженно: героине предстоит двигаться по «странной стране», где «вдруг будет пропасть», та самая пропасть, которая столь часто встречается и в

иных произведениях поэта (наряду, с обрывом, кручей, рекой, – вариантами «края», ограничивающего свободное движение).

5. ДВИЖЕНИЕ, ГРАНИЦЫ, ПРЕПЯТСТВИЯ

Поэтический мир – это реальная действительность, пропущенная через фильтр лирического переживания и приобретшая в результате этого особую пространственную и ценностную структуру. Неизбежным следствием переживания жизни как экстремальной и, следовательно, пограничной ситуации является ощущение грани, препятствующей дальнейшему движению. Важность последнего для поэтической системы Высоцкого может быть определена строками из стихотворения «Мой Гамлет»:

Мой мозг, до знаний жадный как паук,
Все постигал: неподвижность и движение,.. (2, 65)

Действительно, в соответствии с древнейшими философскими концепциями «всё» может быть рассмотрено в сфере этой оппозиции. И для Высоцкого подлинное движение – это «всё»: течение времени, бег планет, сама жизнь и индивидуальная свобода как ее проявление («Вот раньше жизнь! – // И вверх и вниз // Идешь без конвоиров,..». – 1, 71). Суть же экстремальной ситуации состоит в обостренном сознании необходимости двигаться в избранном направлении при невозможности этого движения. В этой ситуации человеку обычно предоставлена «свобода» двигаться в «дозволенном» направлении («И я лечу туда, где принимают!» – 1, 580), но это – движение внутри отведенных границ, навязанное существующим запретом и поэтому не содержащее момента развития, изменения качественного состояния человеческой души, – движение по замкнутому кругу.

Состояние человека в поэтической системе, как мы заметили в начале главы, отражает общее состояние мира. Поэт, очень остро переживавший ситуацию, когда «отсюда не пускают, а туда не принимают» (1, 580), приходил к горько-ироническому «непониманию спирали», по которой идет развитие:

Возвратятся на свои на круги
Ураганы поздно или рано,
И, как сыромятные подпруги,
Льды затянут брюхо океана.

<...>

И тогда не орды чингиз-ханов,
И не сабель звон, не конский топот, –

Миллиарды выпитых стаканов
Эту землю грешную затопят⁸⁴.

Библейские парафразы («Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои», – Еккл. 1,6), актуализированные в этом стихотворении, подготавливают идею о втором всемирном потопе как «конце-начале». Такой циклический круговорот, псевдодвижение поэт явно не принимает. «Все вернулось на круг, и распятый над кругом висел» (1, 575) – едва ли не последние и, конечно, страшные итоги человеческой истории. Или:

<...>

И перекрыты выходы и входы,
И путь один – туда, куда толпа.

И парами коней, привыкших к цугу,
Наглядно доказав, как тесен мир,
Толпа идет по замкнутому кругу –
И круг велик, и сбит ориентир.

<...>

Ничье безумье или вдохновенье
Круговращенье это не прервет.
Не есть ли это – вечное движенье,
Тот самый бесконечный путь вперед? (1, 406)

Круг – это видимость движения, бессмыслица, постоянное возвращение на старое место, езда по трамвайному кольцу («Граждане! Жизнь кончается – // Третий круг сойти не получается!» – 2, 36), сомнительное скольжение по гаревой дорожке соревнующихся с Сэмом Бруком и иными «первачами»... Мотив кругового движения пронизывает размышления лирического героя о себе, от жизненно-театральных ситуаций, – «В оркестре играют устало, сбиваясь, // Смыкается круг, не порвать мне кольца...» (1, 374) или: «Вокруг меня смыкается кольцо – // Меня хватают, вовлекают в пляску» (1, 338), – до осознания судьбы – «Кривая шла по кругу» (1, 521). Наконец, – вновь, – и судьбы общей: «Неужели мы заперты в замкнутый круг?» (2, 228).

Это круговращение, выдающее себя за спираль, по Высоцкому, есть явное зло, которому должно противодействовать искусство и жизнь поэта:

Ученые, конечно, не наврали,
Но ведь страна искусств – страна чудес.
Развитье здесь идет не по спирали,
И вкривь и вкось, вразрез, наперерез⁸⁵.

⁸⁴ Цит. по: *Высоцкий В.С.* Избранное. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 410.

⁸⁵ *Высоцкий В.С.* Собр. соч. В 5 т. – Тула, 1997. – Т.4. – С. 183.

И он не устает привлекать внимание к «недвижности», скрывающейся под маской «вечного движенья», обличать псевдодвижение – бесовестный «бег на месте общепримирующий» (2, 214) или бессмысленное катание по кругу, которое может реализоваться и как принцип кольцевой композиции («Песенка про мангустов». – 1, 364-365).

Человек Высоцкого живет в мире, который – в момент переживания – достаточно явно разделен на две неравные и неравноценные части: сфера непосредственного обитания человека – круг – ограничивает и сковывает его стремления или искажает и дегуманизирует их, а этой сфере противостоит область, обычно неограниченная, с которой связаны надежды на полное и безусловное воплощение духовных возможностей человека. Перемещение в этой системе означает движение через границу, опредмеченную в топографических или пластических образах, в образах народной мифопоэтики, а иногда представленную как грань внутреннего конфликта личности.

Цель движения в поэзии Высоцкого – пересечение границ, пределов дозволенного, разрешенного и даже возможного. Подчиняясь только «жажде жизни», волк «из повиновения вышел за флажки», а другой герой с ходу промахивает «финиш-горизонт» (1, 358) ... Складывается впечатление, что пределы и границы в мире Высоцкого созданы только для того, чтобы их пересекали люди и животные, корабли и самолеты, пограничники и автомобилисты, спортсмены и уголовники, живые и мертвые. Персонаж, вернувшийся из «мира потустороннего», привлекает туда словами: «У нас границ не перечесть, // беги – не тронем!»⁸⁶, а в Стране Чудес, куда попадает Алиса, наоборот – «В ней нет границ, не нужно плыть, бежать или лететь» (2, 294). Или: «Север, воля, надежда – страна без границ» (1, 381) – тут уже сам контекст весьма показателен. Нейтральные воды дороги героям Высоцкого так же, как и нейтральная полоса. Именно нейтральная полоса, а не «чужая заграница» («Песня о нейтральной полосе». – 1, 96-97) нужна им: ведь там такое же ограниченное пространство.

6. «ЗДЕСЬ» И «ТАМ»

Граница – знак дисгармоничности миропорядка, с которым поэт не склонен соглашаться. «Ведь земля-то – ничья!» (1, 97) – напоминает его герой, и автор здесь под словом «земля» понимает не

⁸⁶ *Высоцкий В.С.* Избранное. С. 409.

только нейтральную полосу. Весь мир, по Высоцкому, разделен, расколот, разъединен и разбит на части, но в то же время – по положению человека в мире – он всего лишь двоичен: в нем есть разделенные границей «здесь», где находится «я», и «там», куда «я» стремится. И движение у Высоцкого – это свободное и освобождающее перемещение из «здесь» в «там» через границу-запрет.

«Здесь» и «там», естественно, наделяются идеологическими, этическими значениями и абстрагируются как сферы бытия души (я-здесь – граница – я-там). Путь от одного к другому заключается, прежде всего, в самопреодолении, которое и должно вылиться в преодоление внешних препятствий. Это подвиг жизни и нравственности, влекущий, может быть, смерть, но зато – радость свободного выбора, торжествующее чувство собственного человеческого достоинства, сознание полной реализации возможностей, исполнения своего предназначения.

Противопоставление имеющегося в наличии «здесь» заманчивому, чудесному, удивительному, непохожему на него «там», конечно, связано с романтической традицией, безусловно, весьма значимой для Высоцкого. Однако то, как это противопоставление выглядит у него, все же нельзя считать чисто романтическим двоемирием, предусматривающим сосуществование (во взаимодействии, противостоянии и конфликте) мира материальной повседневности «здесь» и возвышенной области духа «там», где слышится «музыка сфер». Высоцкому ближе ощущение той расколотости *единого* мира, в результате которой, если воспользоваться словами Гейне, «трещина прошла по сердцу поэта». Поэтому преодоление границы часто предусматривает у него возможность (а иногда – необходимость) возвращения обратно, что как раз и «снимает» эту расколотость, позволяет вернуть и человеку, и миру утраченное единство целого. Рассмотрим эту проблему более подробно.

Начнем с того, что поэт Высоцкий часто мыслит именно категориями «здесь» и «там», причем его герои (и лирический, и ролевые) чувствуют себя «здесь» неважно: «Жил я с матерью и батей // На Арбате – здесь бы так!» (1, 67), «Здесь лапы елей дрожат на весу, // Здесь птицы щебечут тревожно» (1,321), «Дайте мне глоток другого воздуха. // Смею ли роптать? Наверно, смею. // Запах здесь...» (1, 248), «А тут, вон,.. всё неладно» (1, 439), «Здесь леса кругом гнутся *по* ветру, // Синева кругом – как не взвыть!» (1, 22) и т.д. Подобные примеры (и, может быть, лучшие) можно легко найти в самых разных стихотворениях.

«Там», противостоящее наличному «здесь», в поэзии Высоцкого имеет несколько вполне определенных образных ипостасей. Во-первых, «там» – это горы/небо/море, противопоставленные унылой

жизни равнинного обывателя-пешехода; во-вторых, «там» – это война и связанные с ней опасности, требующие от человека мужества, напряжения сил и т.д.; в-третьих, – это «свободный мир», о котором мечтает заключенный. Кроме того, «там» – это прошлое и вообще «мир потусторонний».

Такой принцип противопоставления «здесь» и «там» был избран и разработан Высоцким едва ли не в самом начале творческого пути и оставался неизменным до конца, хотя поэт находил новые и новые способы его реализации. Конечно, не во всех случаях слова «там» и «здесь» одинаково значимы в произведениях и не всегда в полной мере несут на себе смысловую нагрузку как части оппозиции. Но и обратившись к прямому авторскому слову, мы обнаружим, насколько важным это «там» было для Высоцкого. Так, размышляя о своих «военных» песнях, он задавался вопросом: «...Почему человек, который не прошел войну и никогда не воевал, – почему он всё время возвращается туда?!» В другом месте, говоря о летчиках и моряках, поэт характеризовал их как людей, которые «каждый раз рискуют, уходя туда»⁸⁷.

7. ВОЗВРАЩЕНИЕ (I)

В полную силу оппозиция «здесь – там» работает в том случае, когда обе части ее поэтом прямо названы в стихотворении, со- или противопоставлены по значениям. Тогда они предстают как два полюса, между которыми и происходит движение субъекта речи, кстати сказать, неодностороннее и неоднаправленное. При этом «здесь» и «там» выступают как параллель иным оппозициям, подчеркивающим многообразную, но жесткую вариативность явлений мира: «холод – тепло», «тюрьма – свобода», «одиночество – дружеское участие», «смерть – жизнь». Вот как выглядят некоторые из этих параллельных оппозиций в стихотворении «В холода»:

<...>

Как нас дома ни грей –
Не хватает всегда
Новых встреч нам и новых друзей, –
Будто с нами беда,
Будто с ними теплей...

⁸⁷ *Высоцкий В.С.* Четыре четверти пути. С. 133, 147. В тексте книги эти «туда» даны разрядкой, подчеркивающей особую интонацию поэта в употреблении этого слова («со значением»).

Как бы ни было нам
Хорошо иногда –
Возвращаемся мы по домам.
Где же наша звезда?
Может – здесь, может – там... (1, 103)

Как видим, «там» с теплом дружеского общения противостоит холоду домашнего «здесь», куда, однако, положено вернуться. Та же оппозиция весьма характерно реализуется в одном из ранних произведений Высоцкого. Оно начинается строками, говорящими о неудачной попытке героя бежать из мест заключения (и, следовательно, о возвращении его в «зону»), что сразу дает сигнал о присутствии оппозиции «тюрьма – свобода»:

Мой первый срок я выдержать не смог, –
Мне год добавят, может быть – четыре...
Ребята, напишите мне письмо:
Как там дела в свободном вашем мире?

Что вы там пьете? Мы почти не пьем.
Здесь – только снег при солнечной погоде...
Ребята, напишите обо всем,
А то здесь ничего не происходит!

(1, 87. Разрядка наша. – Авторы)

Герой пытался прорваться к этому «там», но (как, пожалуй, все беглецы Высоцкого) был пойман и возвращен обратно в «здесь», противопоставление которых множится на протяжении всего текста. Собственно, само стремление «туда», к друзьям, к Надюхе, ко всем этим «милым рожам» и есть главное смысловое содержание стихотворения⁸⁸. Поэтому в конце его вновь возникает мотив возвращения, выхода из этого страшного, одинокого «здесь»:

Страшней, быть может, – только Страшный суд!
Письмо мне будет уцелевшей нитью, –
Его, быть может, мне не отдадут,
Но все равно, ребята, напишите!.. (1, 87)

Здесь подразумевается, конечно же, мифологическая нить Ариадны, которая станет названием другого, значительно более позднего стихотворения: «Поздно! У всех порваны нити! // Хаос, возня... // И у меня – // выхода нет!» (1, 100).

В лирике Высоцкого, насколько нам известно, ни один побег из мест лишения свободы не удавался – и в том случае, если герои «четыре года... побег готовили» (1, 45), и в случае побега «на рынок» (1, 541-543). Даже суровый оптимизм «Охоты на волков» уравнивается трагизмом стихотворения «Конец „Охоты на волков“, или Охота с вертолетов» (1, 562-564).

⁸⁸ Поэт говорил: «В каждой из первых песен была одна, но пламенная страсть: в них было извечное стремление человека к свободе, к любимой женщине, к друзьям, к близким людям, была надежда на то, что его будут ждать» (*Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. С. 115*).

8. ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ

Видимо, это связано с тем, что в поэтической системе Высоцкого ограниченное пространство «тюрьмы» или «зоны» имеет в известном смысле символическое значение (наряду, разумеется, с прямым, обычным). Уже в самых ранних произведениях Высоцкого и, как нам представляется, в соответствии с народнопоэтической традицией тюрьма уподоблена могиле, – лишение свободы – смерти. Впрочем, эти мотивы вообще характерны для романтической линии литературы: «Ты хочешь знать, что делал я // На воле? Жил...» – заявляет, например, лермонтовский Мцыри. Есть эти мотивы и у Байрона («Шильонский узник»), и у Уайльда («Баллада Редингской тюрьмы»), так что Высоцкий здесь не одинок. Но из-за «символического», суб- или сюрреального значения «тюрьмы» в его творчестве природа конфликта да и сама ситуация несколько менялась. Ведь если тюрьма – могила, то от неё всё равно не уйдешь. Но если смерть – тюрьма, то оттуда можно вернуться когда-то:

Суда не помню – было мне невмочь,
Потом – барак, холодный как могила, –
Казалось мне – кругом сплошная ночь,
Тем более что так оно и было.

Я сохраню хотя б остаток сил, –
Он думает – отсюда нет возврата,
Он слишком рано нас похоронил, –
Ошибся он – поверьте мне, ребята!

И день наступит – ночь не на года, –
<...> (1, 73)

Высоцкий очень последовательно развивал образную систему, созданную им в ранних песнях. Поэтому в знаменитой «Баньке побелому», например, появилась строка: «Сколько лет отдыхал я в раю!» (1, 230), – раем назван здесь лагерь, а в «Райских яблоках» уже сам рай изображен как «зона» со следами пёсжих лап⁸⁹. Соответственно, в последнем случае возвращение героя к любимой, которая ждала его «и из рая», оказывается вполне естественным, даже необходимым. «Так сложилось в миру – всех застреленных балуют раем. // А оттуда землёй...»⁹⁰. Вторичная смерть на *том* свете есть возвращение к жизни («верной смертью оживём»), и наиболее

⁸⁹ См.: *Высоцкий В.С.* Избранное. С. 462.

⁹⁰ Там же. С. 463.

меньев и дубин», которыми вооружены ближние, как бегство от безобразий, творящихся в жизни:

Назад – не к горю и беде,
Назад и вглубь – но не ко гробу,
Назад – к прибежищу, к воде,
Назад – в извечную утробу! (1, 116)

В этом стихотворении отвергается псевдоэволюция человеческого рода, поэтому «назад» – есть движение к истокам, возвращение в лоно, породившее все живое. Но при этом и здесь в конце стихотворения декларируется будущий приход героя на землю, почти приравненный ко Второму пришествию: «Но я приду по ваши души!» (1, 116). Отметим, что подобная же мысль о Втором пришествии в другом контексте была дана Высоцким в иронико-пародийном ключе, хотя ему и «жаль распятого Христа» (1, 250), – если в раю творится то же, что и на земле, Христу просто некуда деваться:

«Не Рай кругом, а подлинный бедлам, –
Спущусь на землю – там хоть уважают!
Уйду от вас к людям ко всем чертям –
Пушай меня вторично распинают!..» (1, 295)

И через мотив сумасшедшего дома, который у Высоцкого постоянно сопоставлен с тюрьмой, вновь возникает ассоциация рая с тюрьмой, откуда бежит Христос «к людям». Но можно предположить, что и этот побег успехом не увенчается. Вторичное распятие, в противоречие библейским канонам, приведет к новому воскресению и вознесению («А с трех гвоздей, как водится, // Дорога – в небеса». – 1, 515), но – без каких бы то ни было изменений в многострадальной до уродливости жизни людской.

Возвращение на землю обязательно для героев Высоцкого, ушедших «туда». Оставшиеся «здесь» непременно «Век будут ждать тебя – и с моря, и с небес – // И пригласят на белый вальс, когда вернешься» (1, 574). В этой строке снова море и небо уравнены и уподоблены друг другу, они для поэта – «две синевы», которые скрещиваются, сливаются в одну у горизонта. При этом возвращение с небес/гор – это путь вниз, а возвращение с моря – путь вверх: «Мы летали под Богом // возле самого рая, – // Он поднялся чуть выше и сел там, // ну а я – до земли дотянул» (1, 473), но – «Конечно – всплыть <...> Вернусь к тебе, как корабли из песни» (2, 188). Нырлящик, аквалангист, подводная лодка – такие же необходимые образы этого поэтического мира, как альпинисты, летчики и самолеты.

9. ВЕРХ И НИЗ

Мировое пространство в поэтическом представлении Высоцкого разделено на три плоскости по вертикали: верх – середина – низ, что вполне соответствует древнейшим мифологическим представлениям и художественным традициям, согласно которым, срединный мир есть область земной жизни, а верхний и нижний (со- и за-предельные области) ассоциируются с раем и адом. Например: «Или спутал, бедняга, где верх, а где низ? // В рай хотел? Это вверх <...> Неужели, чудак, ты собрался туда?» (2, 312). Или: «Из преисподней наверх уголь мечем» (1, 315).

Движение вверх или вниз рассматривается как уход в сторону смерти, в потусторонний мир:

Я из дела ушел, из такого хорошего дела!
Ничего не унес - отвалился, в чем мать родила, –
<...>
Я по скользкому полу иду, каблуки канифолью,
Подымаюсь по лестнице и прохожу на чердак.
<...>
А внизу говорят – от добра ли, от зла ли, не знаю:
«Хорошо, что ушел, – без него стало дело верней!» (1, 433)

Или в стихотворении «Мой Гамлет»:

Груз тяжелых дум наверх меня тянул,
А крылья плоти вниз влекли, в могилу. (2, 65)

Ценностное противопоставление в этих стихотвореньях освященного верха («Открылся лик – я встал к нему лицом, // И он поведал мне...» – 1, 433) и греховного низа вполне соответствует классической традиции, восходящей к народным мифопоэтическим представлениям. Например, у Тютчева верх отождествляется с простором, духовностью, жизнью, а низ – с теснотой, материальностью, прахом смерти. У Заболоцкого «верх» всегда оказывается синонимом понятия «даль», а «низ» – «близость».

И у Высоцкого взгляд вверх всегда характеризует человека одухотворенного: «Ты идешь по кромке ледника, // Взгляд не отрывая от вершины» (1, 253); «И я гляжу в свою мечту // Поверх голов // И свято верю в чистоту...» (1, 252); «А они вытягивают шеи и встают на кончики носков:...» (1, 443), поэт у Высоцкого – существо «длинношеее», и поэтому, кстати сказать, «жираф большой», которому «видней» («Песенка ни про что, или Что случилось в Африке». – 1, 227-228), вызывает безусловную авторскую симпатию. В «альпинистских» песнях поэта предельно последовательно выдержано и очень наглядно выражено отношение к «верху» как к области лучшей, чем нижняя, земная: «Внизу не встретишь, как ни тянись, <...> Десятой доли таких красот и чудес» (1, 141). Подобных примеров множество.

Вместе с тем разработка оппозиции «верх – низ» в лирике Высоцкого носит отчетливо новаторский характер, который не может остаться незамеченным. Для него оказывается важным не только и не столько традиционное противопоставление полюсов друг другу, сколько равноудаленное противостояние того и другого – середине с её повседневной обыденностью. И в этом отношении верх и низ предстают весьма схожими, потому что для человека, осознающего себя «здесь», оба варианта в равной степени олицетворяют надежду на духовное возрождение «там».

Наиболее наглядно это видно в том случае, когда в функции верха в стихах Высоцкого выступают горы и, соответственно, небо, а в качестве низа – море. Море, морские глубины, по традиции, – то же подземелье, нижний мир. Достаточно вспомнить, например, «Кубок» Жуковского или его оригинальный источник – стихотворение Шиллера «Ныряльщик». Вспомним, что и пушкинскому проку открываются «И горний ангелов полет, // И гад морских подводный ход». В слове «горний» (высший, небесный, от бога), так откровенно напоминающем о своем «горном» происхождении, уже как бы предвосхищается то уравнивание гор и неба, к которому Высоцкий, вопреки традиции, добавляет и море.

Черногория вызывает его восхищение, потому что там «гор и неба вдосталь, // И моря тоже – с головой» (2, 105), звезды в небе сравниваются с «рыбой в прудах» (1, 75), а уход в море однозначно уподоблен подъему в горы – все равно что в небо:

Взята вершина – клотики вонзились в небеса!
С небес на землю – только на мгновение:
Едва закончив рейс, мы поднимаем паруса –
И снова начинаем восхождение. (1, 531)

По той же логике появляется «морской» вариант известной песни, где после канонических («горных») строк –

Ну, вот исчезла дрожь в руках,
Теперь – наверх!
Ну, вот сорвался в пропасть страх
Навек, навек...

– следует «морское» продолжение с темой «низа»:

Кто не доплыл и в волны лег,
Тем Бог – судья,
Среди непройденных дорог
Одна – моя.

<...>

А я гляжу в свою мечту
Поверх голов
И свято верю в чистоту
Глубин и слов⁹³.

⁹³ *Высоцкий В.С.* Собр. соч. В 5 т. - Т. 4. - С. 41.

И еще один, последний, пример уподобления моря горам:

Изведать то, чего не ведал сроду, –
Глазами, ртом и кожей пить простор!..
Кто в океане видит только воду –
Тот на земле не замечает гор. (1, 529)

Причина такого странного, на первый взгляд, отождествления верха и низа в поэзии Высоцкого состоит в том, что человек у него бывает рад любой возможности «изведать то, чего не ведал сроду», и желает выбраться из срединного «здесь» *куда угодно*, что самым откровенным образом продемонстрировано в «Первой песенке Алисы»:

Мне так бы хотелось, хотелось бы мне
Когда-нибудь, как-нибудь выйти из дому –
И вдруг оказаться вверху, в глубине,
Внутри и снаружи, – где все по-другому!.. (2, 294)

В контексте такой равноценностной отграниченности верха и низа от рутинной жизни и преодоление приобретает значение выхода за пределы земного мира, где обитают «умеренные люди середины» («Целуя знамя в пропыленный шелк...» – 1, 373), и реализуется в двух вариантах: либо это подъем вверх («Отставить разговоры! // Вперед и вверх, а там...» – 1, 143), либо это не менее трудный и опасный спуск вниз («Вперед и вниз! Мы будем на шите!» (1, 316), «Упрямо я стремлюсь ко дну»).

10. ВОЗВРАЩЕНИЕ (II)

Мотив возвращения же проявляет свою максимальную значимость в этой системе именно благодаря тому, что из обоих миров (верхнего и нижнего) герои Высоцкого возвращаются в срединный, что обуславливается этическими установками и нормативами поэта, его мыслями о назначении поэта-пророка, лидера, носителя или воплощения идеального человеческого поведения:

И на поездки в далеко –
Навек, бесповоротно –
Угодники идут легко,
Пророки – неохотно.

Такие известнейшие произведения Высоцкого, как «Прощание с горами» (1966) и «Корабли» (1967), показательны как два варианта обращения поэта к этой проблеме на разных («горном» и «морском») тематических материалах. Сам автор акцентировал внимание слушателей на том, что мелодия «Кораблей» похожа на заключительную песню из «Вертикали». Но не только мелодии и, соот-

ветственно, метрическая система стихосложения схожи. Сама тема стихотворений одна и та же и может быть определена как «возвращение»:

В суету городов и в потоки машин
Возвращаемся мы – просто некуда деться! –
И спускаемся вниз с покоренных вершин,
Оставляя в горах свое сердце. (1, 147)

Так начинается «Прощание с горами», а вот как – «Корабли»:

Корабли постоят – и ложатся на курс, –
Но они возвращаются сквозь непогоды...
Не пройдет и полгода – и я появлюсь, –
Чтобы снова уйти на полгода. (1, 158)

В обоих случаях возникает тема смерти как грани, отделяющей от самого важного: «И спускаемся вниз<...> Оставляя в горах своё сердце» и «Возвращаются все – кроме тех, кто нужней» («Корабли»). Эта тема закономерно связывается с мотивом одиночества («Кто захочет в беде оставаться один, <...>?» и «Возвращаются все – кроме лучших друзей,..»); и в том, и в другом произведении оно – удел срединного мира «здесь», что является противопоставлением дружески общинному «там» (ср. со стихотворением «В холода, в холода». – 1, 103). Но главное то, что оба стихотворения утверждают нравственную необходимость возвращения «оттуда» на землю, связывая эту необходимость с мыслью о долге человека перед ближними.

«Корабли» разрабатывают и уточняют некоторые моменты, лишь обозначенные в «Прощании с горами», – чем, видимо, и было вызвано вторичное обращение поэта к данному сюжету. В песне из «Вертикали» необходимость возвращения *декларируется* как нравственный императив – «Потому что всегда мы должны возвращаться». Миссия возвращающегося мессии только намечена ассоциативно: «...и боги спускались на землю». В «Кораблях» же возвращение есть спасение друзей, ради них лирический герой и предпринимает опасное путешествие «туда» – «Я, конечно, вернусь – весь в друзьях и в мечтах,..» Лирический герой этого стихотворения уподоблен целому ряду мифологических героев, нисходивших в ад для вызволения оттуда «тех, кто нужней». И если в «Прощании с горами» чей-то уход «совсем» остается возможным как неизбежная данность, то «Корабли» утверждают именно обязательное возвращение всех, «кто нужней», с помощью лирического героя.

В обоих произведениях заметна цикличность событий: «Но спускаемся мы – кто на год, кто совсем» и «Не пройдет и полгода – и я появлюсь, – // Чтобы снова уйти на полгода». При этом полуго-

довые циклы в «Кораблях» разделены «непогодой» как границей, сквозь которую идет возвращение. Благодаря этому «полгода» показывают более крепкую связь преодоления и возвращения, чем округлый «год» в «Прощании с горами».

«Полгода», «полжизни», «полмира» – слова, очень характерные для поэзии Высоцкого, – через них выражается все та же идея расколотости единого мира: мир и его явления из-за разделенности на «там» и «здесь» постоянно проявляют свою делимость на два или, наоборот, удваиваются, Стремление «воссоединить две половины» страдающей души («И вкусы и запросы мои – странны...» – 1, 264; ср.: «И ужас режет души // Напополам...»), столь характерное для Высоцкого, есть спасение ее, есть обретение личной гармонии, которая, однако, немыслима без гармонии общей («Спасите наши души» – 1, 191-192. Разрядка наша. – Авторы). Поэтому в стихотворении «Он не вернулся из боя» (1, 265) невозвращение человека, который был противоположностью лирического «я» («Он всегда говорил про другое»), в первой строке порождает столь значимое для поэта словосочетание «всё не так» (ср. с «Моей цыганской». – 1, 204-205). В этой ситуации «небо» и «вода» – те же, но оставшийся «здесь» герой чувствует себя теперь по-иному:

Вдруг заметил я – нас было двое...
Всё теперь – одному, – только кажется мне –
Это я не вернулся из боя.

У Высоцкого Я зачастую оказывается тождественным не-Я, ему, ближнему. Смерть «того, который не стрелял» (1, 225), того, кто «был лучше, добрее» («Песня о погибшем летчике». – 1, 472-474), или уход «куда-то вбок» напарника («Дорожная история». – 1, 398-399) действительно *трагичны* для оставшихся в одиночестве. У лирического героя Высоцкого, равно как и у персонажей его ролевой лирики, довольно часто появляются двойники-напарники как дополнения к их одинокому и потому недостаточному «Я».

Такая двоичность человека и мира проявляется и в самих постоянно возникающих в этой системе бинарных оппозициях, и в тесной связи преодоления с возвращением как единого, но двунаправленного движения «туда» и «оттуда»:

Я полмира почти через злые бои
Прошагал и прополз с батальоном.
А обратно меня за заслуги мои
Санитарным везли эшелонм. (2, 284)

В этом стихотворении двуединство трудного «ухода» и возвращения обратно (как «полгода» в «Кораблях», выраженные пространственно) превращает человеческое существование в бесконечную цепь этих пар, передающих бытийное состояние.

Интересно, что именно полугодовой период отсутствия отмечен и в стихотворном цикле Гейне «Heimkehr» – в русских переводах – «Возвращение на Родину» (№ 67), и уже совсем мистично выглядят даты рождения и смерти Высоцкого: ровно *полгода* отделяют 25 января от 25 июля, причем последняя дата дважды (и в 1979 г.) становилась смертельной. Но могут ли у Поэта разниться законы жизни и законы творчества?

Вернемся, однако, к делам сугубо литературным. Стоит сказать, что Гейне как раз относится к тем (относительно немногим) поэтам, для которых идея возвращения существенна. В романтизме вообще этот мотив появляется поздно и, видимо, романтической традиции и концепции противоречит⁹⁴. В русской поэзии советского периода чаще говорится о невозможности возвращения, чем об обратном. Есенин: «Да, теперь решено. Без возврата // Я покинул родные поля...»; Ахматова: «Он и после смерти не вернулся...», «Один идет своим путем...»; Вознесенский: «Не возвращайтесь к былым возлюбленным...» Но есть и стихотворение Симонова «Жди меня», отозвавшееся в «Райских яблоках» Высоцкого, есть трагический вопрос Галича: «Когда я вернусь?» Правда, этот вопрос имел вполне конкретный смысл в плане политической географии и был задан, когда поэтическая система Высоцкого сформировалась.

Жизнь и литературные традиции почти на равных диктуют художникам темы, сюжеты и образы. При этом для характеристики мировоззрения автора зачастую особенно показательными могут быть ситуации и мотивы, уже отраженные литературой. Так, в стихотворении «Я полмира почти...» возвращение к «родному порогу» оказывается иным, нежели весьма схожая ситуация в «Возвращении» Андрея Платонова, герой которого остается дома несмотря на наличие Семена Евсеича, – герой Высоцкого вынужден уйти вновь, «как когда-то», пожелав «мира да любви» новому хозяину. Такое отличие важно: для большинства героев Высоцкого нет ни полного ухода, ни окончательного возвращения, все они – в движении.

⁹⁴ См.: Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М., 1976. - С. 181-186.

11. ЕДИНСТВО И ОБЩНОСТЬ

Возникшая ассоциация «Высоцкий – Платонов» нам не представляется случайной. Мировоззрение писателя, заявившего: «Без меня народ неполный», безусловно было близким Высоцкому, да и не только мировоззрение, но и некоторые формы его выражения, такие как мифологизм, социальная фантастика, ироническое юродство, честно совмещающиеся с мучительным поиском истины. А истина для обоих авторов – полнота жизни, ее цельность и единство в многообразии проявлений. В частности, в творчестве их из-за этого рушится противопоставление живых – мертвым, людей – животным, машин – человеку...

Для Высоцкого ощущение *общности* всего и всех воистину фундаментально. Эта гуманистическая общность проявляется в интернационализме и идее исторической преемственности, в веротерпимости и верности извечным нравственным постулатам, что противостоит этическому релятивизму современников, представлению об истории народа как о дискретном чередовании сменяющихся (и снимающих!) друг друга периодов, то есть противостоит расколотости человека, общества и мира. Отсюда – стремление «везде крепить концы» («в морской» терминологии), желание выразить общую для всех правду, объединить в себе всех, выдвинуть коллективную альтернативу силам зла и несправедливости, что, собственно, и есть идейно-художественная доминанта творчества Высоцкого.

Альтруистическая природа этики Высоцкого заключается в том, что его положительные герои совершают свои прорывы в «беспредел» для того, чтобы вернуться и побудить к спасительному движению собратьев – «делай, как я!» («Чужая колея», – 1, 427), – доказав им *возможность* освобождения от «здесь». А нравственный смысл настойчиво повторяющегося мотива возвращения – в чувстве единения с людьми, в чувстве *соборности*, которое делает недостаточным, неполным и ущербным единичное (индивидуальное) преодоление. «Персональная» судьба каждого героя Высоцкого, равно как и личная судьба их автора, оказались «в единую слиты», воплощая историю и судьбу народа. Иными словами – в поэтической системе Высоцкого человек действительно и наглядно

предстает как индивидуальный носитель человеческой всеобщности.

Благодаря этому удивительное, почти необозримое разнообразие жизненных типов и ситуаций оказывается средством выражения единства мироотношения и художнических устремлений поэта.

Всей сутью этого единства Высоцкий принадлежит к той великой традиции русской литературы, которая утверждала читателя в чувстве человеческого достоинства и побуждала его «выдавливаться из себя раба». Он, как немногие из современников, творчеством и жизнью своей показал: нравственный человек может и обязан быть свободным или, по крайней мере, освобождающимся, преодолевающим ради общего блага всевозможные пределы, свободу ограждающие. И такое понимание человека есть в конечном итоге уже единое основание как этики, так и эстетики Владимира Высоцкого.

«ДОНИМАЛ ИХ БЛАТНЫМИ⁹⁵ АККОРДАМИ». ПРОБЛЕМА СВОБОДЫ

Говорит он о человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле, об оконных решетках, напоминающих ему каждую минуту о тупости и жестокости насильников. Получается беспорядочное, нескладное поурри из старых, но еще недопетых песен.

А. П. Чехов

Читатель, конечно, обратил внимание на тему свободы, которая неизбежно (хотя бы подспудно) присутствует в разговоре о Высоцком, в каком бы аспекте этот разговор ни строился.

Поэзия Высоцкого удивительно системная, каждый ее раздел, период, каждая ее часть множеством смысловых и формальных отношений оказывается связана с целым: тематика, образность, мотивы и все прочие компоненты поэтической художественности проявляют свою взаимообусловленность и постоянство. Поэтическая система Высоцкого развивалась, но важнейшие, ключевые ориентиры и элементы ее оставались неизменными по сути, определяя смысл и самобытность как каждого отдельного произведения, так и всей их совокупности. И столь важная в ней ситуация преодоления, – о чем говорилось ранее, – вписана в своеобразную и глубокую концепцию человека и мира, сложившуюся в поэзии Высоцкого как пластическое поэтико-философское оформление идеи свободы, представляющей собой в этой системе центральную и неизменную нравственную категорию:

И темница тесна, и свобода одна –
И всегда на неё уповаем.

1. «БЛАТНЫЕ ПЕСНИ». ИСТОКИ ЭВОЛЮЦИИ

Совершенно очевидно, что свобода для Высоцкого не была простой умозрительно-поэтической ценностью, отличавшей его

⁹⁵ Редакция стиха «Донимал их своими аккордами» (1, 178). См. черновой автограф: *Высоцкий В.С.* Собр. соч. В 5 т. – Тула, 1993. –Т.1. - С. 366.

творчество от многих, более удачливых, на первый взгляд, современников-поэтов и обеспечивающей ему рядом с ними такое прочное положение аутсайдера. Стремление к свободе было сущностью его натуры, подтвержденной как образом жизни Высоцкого-человека, так и, – а это неразделимо, – жизнью Высоцкого-поэта. «Не пущенный» в официальный литературный процесс 60-70-х годов, он тем не менее участвовал в нем, но развивался как поэт абсолютно свободно, не то чтобы без равнения, но – без самой приблизительной оглядки на вкусы и запросы издателей, без оглядки на тех, от кого оказывались зависимы многие другие авторы. Отсюда – совершенно естественная и органичная эволюция его таланта, уверенный и быстрый рост «изнутри самого себя».

При этом не следует, однако, забывать, что Высоцкий был накрепко связан со своей эпохой, был вписан в ее проблемы и стиль жизни, реакцией на которые и стало самое стремление к свободе. Оно уже с самого начала выразилось в выборе социально-поэтической субстанции, в которую пустил корни талант Высоцкого и которая во мнении «приличной» публики и в официально-идеологическом представлении твердо удерживает репутацию «неприличной» и «антиобщественной». Говоря о важнейшей для всего творчества поэта теме свободы, естественно, нельзя избегать проблем, связанных с «блатной» песней. Более того, на них следует задержаться особо и основательно, во-первых, потому что Высоцкий, если воспользоваться словом В. Шкловского, «канонизировал» этот фольклорный жанр, введя его в литературу, во-вторых, потому, что это не могло не сказаться на всем творчестве и на восприятии его слушателями и читателями. Песенная «блатата» Высоцкого сродни «хулиганству» Есенина, ресторанной цыганщине Блока, порочной богемности Бодлера, гусарскому «буянству» Давыдова и кабацкой вольности И. Баркова. И, пожалуй, в не меньшей, если не в большей степени, чем у названных поэтов, этот «грех молодости» наложил отпечаток на все творчество, включающее наряду с «блатной» темой, военную, историческую, спортивную, морскую, сказочную и другие. Все они в той или иной мере проявляют склонность к ассимиляции образности, выработанной в «блатной» песне, проблематика которой имела для них сюжетобразующее значение и как художественная доминанта выражала концепцию действительности.

Исследователи уже задавались вопросом, почему раннее (до 1964 года включительно) творчество Высоцкого теснейшим образом связано именно с «блатной» песней. Проще всего, как это де-

ляет Т. Баранова⁹⁶, утверждать, что поэт тем самым шел против бытовавшей моды, создавая при этом собственный ее вариант. Или, наоборот, считать, что «блатными» песнями Высоцкий сознательно боролся с популярной тюремной романтикой, точным педагогическим приемом воздействуя на несознательную часть молодежи⁹⁷. Обе позиции при всем их различии едины в том, что учитывают только субъективные причины, субъективное авторское начало (хитроумный расчет на дешевую популярность или же благородное стремление «тонкого психолога»-воспитателя).

Даже вполне правомерный вопрос о причинах обращения поэта к традициям блатной песни может показаться некорректным, допускающим множество противоречащих друг другу «каверзных ответов», если не помнить, что искусство (при всей его относительной самостоятельности) все же подчинено объективной, конкретно-исторической, реальной действительности, а не только субъективным установкам автора. Порочность методологии Т. Барановой (а в равной степени и ее предтечи С. Куняева⁹⁸) заключается в игнорировании очевидного: моду на определенный тип изображения никто, ни один художник не может выдумать «из головы», пусть самой гениальной. Ведь даже если мы воспользуемся совершенно неуместным в данном случае словом «мода», все равно придется признать, что для моды, явления прежде всего социального, необходимы вполне определенные общественные условия, именно *эту* моду порождающие и принимающие. Высоцкий не мог просто «придумать» блатную тему в поэзии и тем более не смог бы ее успешно использовать, если бы сама блатная тематика не отвечала потребностям его современников, не опиралась на объективные законы жизни и ее обстоятельства. И дело отнюдь не в низком – якобы – вкусе его первых ценителей.

2. «ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ ПОЕТ БЛАТНЫЕ ПЕСНИ...»

Сама действительность тех лет, когда Высоцкий формировался как человек и художник, подсказывала ему многие мотивы, темы и сюжеты из блатной сферы. Как и многие его современники, он в какой-то момент должен был ощутить насколько весь уклад страны и образ жизни ее населения пропитались духом исправительно-трудового учреждения. Сталинские репрессии охватили все слои

⁹⁶ Баранова Т. «Я пою от имени всех» // «Вопр. лит.», 1987, №4. - С. 75-102.

⁹⁷ Чаплыгин А.С. Высоцкий // «Подъем», 1988, № 1. - С. 126-127.

⁹⁸ См.: Куняев Ст. От великого до смешного // «Лит. газ.», 1982, 9 июня. - С. 8.

общества, и любой гражданин мог почувствовать себя в положении зэка, до поры до времени находящегося на воле. В этих условиях профессиональный фольклор преступников органично становился разновидностью общенационального фольклора, а блатная песня оставалась едва ли не последним живым его жанром. Ей, в отличие от каких-нибудь подблюдных или хороводных песен, не нужна реанимация – она до сих пор вызывает в нас живой отклик, болью напоминая о том, где мы, кто мы...

В конце 50-х – начале 60-х гг. лагерная тема вошла в советскую литературу вместе с именами А. Солженицина, А. Галича, А. Жигулина, В. Шаламова и др. Тогда же Е. Евтушенко не без удивления заметил, что «интеллигенция поет блатные песни». Это казалось противоестественным, парадоксом, но проявляло отношения весьма значимые и закономерные. Интеллигенция начала 60-х годов сочувственно прониклась образами и мотивами из фольклора социально вроде бы чуждых элементов: возможная и так массово реализованная общность исторического *этапа* преодолевала социальную чуждость.

Высоцкий относился к тем, кто «пел блатные песни». Именно пел, а не только пародировал с «педагогической» целью. В его блестящем исполнении известен ряд блатных песен – «Таганка», «Течет реченька да по песочечку...», «На Колыме, где север и тайга кругом...», «Летит паровоз по долинам, по взгорьям», – эти и другие песни исполнялись им проникновенно и чутко, артистически точно и, если не всегда всерьез, то с любовью и сочувствием. Высоцкого привлекала сущностная значимость этих песен, они оказывались созвучными его авторскому восприятию мира.

Блатная песня рассказывала о той (и весьма значимой) социальной сфере жизни, правда о которой в течение десятилетий ханжески умалчивалась или преступно искажалась официальной пропагандой. «Окруженный немоту, застенок желал оставаться и всевластным и несуществующим зараз: он не хотел допустить, чтобы чье бы то ни было слово вызывало его из всемогущего небытия; он был рядом, рукой подать, а в то же время его как бы и не было...»⁹⁹. Блатная песня не только прорывала немоту застенка, но и одним только своим существованием напоминала людям, что рядом с репрессивно упорядочивающим и упорядоченным государством, «есть многодонная жизнь вне закона» (О. Мандельштам). И в этой жизни человек может, даже должен поступать так, как ему покажется нужным, волен принимать самые ответственные решения,

⁹⁹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938-1941 // «Нева», 1989, № 6. С. 4.

не только избегая давления всевозможных «организаций, инстанций и лиц», но и просто вопреки ему. Это было самой сильной, привлекательной (и для Высоцкого) стороной блатных песен.

И Высоцкий не был одинок в подобном отношении к ним, а наиболее близок ему А. Галич, во многом предвосхитивший его, ставший учителем наряду с Б. Окуджавой. Галич и Высоцкий острее многих других почувствовали и выразили одну из серьезнейших социально-политических и этических проблем нашего общества: проблему свободы и ее многообразных ограничений.

Лагерная тема у Галича разрабатывается предельно жестко – достаточно вспомнить «Белую вошь» или историю, приключившуюся с К. П. Коломийцевым, который стал добиваться почетного звания для своего цеха, производящего колючую проволоку:

Мы ж работаем на весь наш соцлагерь,
Мы ж продукцию даем на «отлично»!

<...>

Мы же в счет восьмидесятого года
Выдаем свою продукцию людям!¹⁰⁰

Подобная же соотнесенность соцлагеря с концлагерем возникает и в другом стихотворении («Предполагаемый текст моей предполагаемой речи на предполагаемом съезде историков стран социалистического лагеря, если бы таковой съезд состоялся и если б мне была оказана высокая честь сказать на этом съезде вступительное слово»):

<...>

И этот марксистский подход к старине
Давно применяется в нашей стране,
Он нашей стране пригодился вполне,
И вашей стране пригодится вполне,
Поскольку вы все в таком же... лагере,..¹⁰¹

Высоцкий был более осторожен и, так сказать, аккуратен, не позволяя себе подобных рискованных пассажей, хотя мотив тюрьмы и для него оставался актуальным на протяжении всей жизни. В самых ранних песнях попадание в тюрьму выступало как подчеркнуто обыденное, заурядное происшествие:

Сгорели мы по недоразумению –
Он за растрату сел, а я – за Ксению... (1, 45)

Постоянная готовность к лишению свободы – естественное жизненное состояние многих героев ранних песен Высоцкого. И поэт был абсолютно прав в том смысле, что и сейчас существуют целые села и города, где «сесть в тюрьму – что ветрянкой переболеть».

¹⁰⁰ Галич А.А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения. – М., 1999. - С. 325-326

¹⁰¹ Там же. С. 378.

Высоцкий знал о таком взгляде на мир, общество и, как всякий российский интеллигент, ощущал свою причастность к этой общенациональной трагедии, ставшей обыденной:

Сколько ребят у нас в доме живет,
Сколько ребят в доме рядом!
Сколько блатных мои песни поет,
Сколько блатных еще сядут –
Навсегда, кто куда,
На долгие года! (1, 40)

Многие из этих «блатных» героев раннего Высоцкого не противопоставляют себя обществу, для них отбывать срок означает «работать за бесплатно» (1, 41) им свойственно помнить о государственных интересах:

Ну, а мне плевать – я здесь добывать
Буду золото для страны. (1, 22)

заявляет один из них, отправленный в Бодайбо. А другой просится в Монте-Карло «потревожить ихних шулеров», обещая выигранную валюту «сдать в советский банк», дабы принести «пользу нашему родному государству» (1, 89). Третий рад тому, что своим собственным арестом он вносит скромный вклад в «семилетний план поимки хулиганов и бандитов...» (1, 51). При всей иронии автора, а может быть, благодаря ей – язык не поворачивается назвать этих героев асоциальными элементами. Напротив, они предельно социализированы, и, соответственно, абсолютно типичны.

Высоцкий, как и Галич, предлагал такой взгляд на общество, согласно которому отличие общедоступной «свободы» от возможной «несвободы» зачастую оказывается незначительным. Поэтому, изображая «блатной», лагерный мир, они видели в нем модель мира «свободного», а художественные средства, почерпнутые из поэтики блатной песни, переходили в сочинения вполне литературные, но придавали им подчеркнuto неофициальный характер.

«Я не считаю, что мои первые песни были блатными, хотя там я много писал о тюрьмах и заключенных. Мы, дети военных лет, выросли во дворах в основном. И, конечно, эта тема мимо нас пройти не могла: просто для меня в тот период это был, вероятно, наиболее понятный вид страдания – человек, лишенный свободы, своих близких, друзей. <...> Главное, что я хочу сделать в своих песнях, – я хотел бы, чтобы в них ощущалось наше время»¹⁰², – Высоцкий очень точен в характеристике своего творчества. Действительно, далеко не все песни раннего периода даже условно могут быть названы «блатными», хотя обывательское сознание (в том числе и в адекватной ему форме официозной критики) постоянно

¹⁰² *Высоцкий В.С.* Четыре четверти пути. – М., 1988. - С. 116-118.

было готово заклеить любое неортодоксальное творчество поющих поэтов именно как «блатное». «Блатной и клеветнический характер» вменялся в вину честнейшей поэзии Галича. Некоторые критики на грани профессионального кретинизма даже сдержанную, абсолютно литературную лирику Окуджавы также оценивали как «блатные» песни...

Всерьез назвать Высоцкого автором блатных песен – совершенно нелепо, поскольку *авторская* песня принципиально отлична от любой разновидности песни фольклорной, в том числе и от блатной. О «блатных» же песнях Высоцкого можно и должно говорить лишь условно и в двух разных смыслах: в одних случаях речь может идти только о сходстве тематической направленности, а в других – о стилизации¹⁰³ под фольклор. В поэзии Высоцкого эти типы песен часто разноплановы и независимы друг от друга.

3. ЖАНРОВЫЕ ПРИЗНАКИ (В ПОМОЩЬ ФОЛЬКЛОРИСТУ)

Чтобы убедиться в сказанном, необходимо, конечно, прежде всего хотя бы в общих чертах представить, *что* собой являет подлинная блатная песня или, другими словами, что же, собственно, «инкриминируется» поэту. Но, к сожалению, поэтика блатной песни до сих пор по-настоящему не стала объектом пристального внимания фольклористов – это подозрительно-негативное отношение официальной науки к одной из жанровых разновидностей устного народного творчества (как к анекдоту) само по себе показательно для социокультурных отношений в нашем обществе недавнего прошлого. Не существует в литературоведческом обороте и изданий блатного фольклора, необходимых для такой работы. Поэтому, никоим образом не претендуя на полноту и детальность, нам придется лишь очень коротко определить жанровые признаки блатной песни, учитывая, что она, как порождение XX века, генетически восходит к традициям разбойничьих и тюремных песен прошлых веков, испытывая на себе и воздействие «мещанского» романа.

Можно выделить две основные разновидности блатных песен. К первой, наиболее многочисленной, относятся те произведения, в которых доминирует эпическое начало, т.е. они представляют собой *рассказ* о неких событиях, причем в некоторых из них повест-

¹⁰³ Напомним, что стилизация есть использование чужого стиля и его особенностей, но авторский голос, личностное начало поэта не растворяются в фольклорной поэтике: она, «будучи объектом стилизации, оказывается одновременно и фоном, на котором самопроявляется авторская индивидуальность» (Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. – Воронеж, 1978. - С. 57).

вание ведется нейтрально, «со стороны» (как в балладе), субъект речи не определен и не является участником этих событий. Примерами такого типа песен могут служить «Течет реченька да по песочечку», «На Молдаванке музыка играет». В других же рассказ ведется от первого лица и передает личностный опыт субъекта, историю его жизни («Гоп со Смыком», «Когда с тобой мы встретились...»). В подобных произведениях неизбежно усиливается лирическое и драматическое начало, так как рядом с событийным планом возникает достаточно определенный субъект высказывания со своим собственным отношением к изображаемому. Но он отличен от реального исполнителя, что и заставляет последнего обращаться к театрализованным средствам подачи текста. Данный тип блатных песен можно было бы выделить в особую разновидность, но это нам представляется нецелесообразным, поскольку и здесь доминирующим началом являются именно события, а не внутренний мир и переживания персонажа. Ко второй, менее распространенной разновидности блатных песен относятся те из них, главным содержанием которых являются *чувства и мысли*, выраженные от первого лица. Это – лирика в чистом виде, как, например, «Таганка».

Объединяет же обе разновидности специфически «блатное» содержание и тематика песен, неизменно связанные с историей какого-то преступления и (или) наказания за него, причем авторская позиция предусматривает и выражает ту систему ценностей, согласно которой отношения, здесь изображаемые, рассматриваются как нормальные и даже закономерные. Этим, в частности, блатная песня отлична от «жесточких» и «мещанских» романсов, в которых преступление, как правило, оценивается негативно, оно понимается как трагический итог порочных личностных или общественных отношений, а то и просто как нелепая, роковая случайность.

В блатных песнях возникает особая система образов и образных деталей. Положительные герои наделены решительным характером, сильной волей, они страдают, но без рефлексии, а рядом с ними возникают традиционные типажи: друг, предатель, «фраер», «легавые», верная или, наоборот, неверная возлюбленная, старушка-мать, адвокат-защитничек, судья, врач, «начальничек», охранник... Посторонний персонаж здесь появиться не может – мир, изображаемый в блатной песне, очень узок, замкнут в себе самом и в своих проблемах. Фольклорная система образов вообще склонна к самоограничению и новации не поощряет, чем блатная песня закономерно напоминает устойчивую (если не постоянную) систему образов и ситуаций в сказке или балаганном театре Петрушки. Блатным песням свойственна и своя топка: темный переулок, парк, городская окраина, ресторан, вокзал (порт), поезд (корабль),

тюрьма, родной дом. По вполне понятным причинам особую распространённость (кроме общефольклорных) получают мотивы карточной игры и пьянства, болезни и смерти. Наконец, блатная песня наименее табуирована в языковом отношении; ее характеризуют некоторые особенности речевого стиля, а в наибольшей степени – лексика из воровского жаргона, вроде: «Шнырит урка в ширме у майданщика». Кстати, эта песня также известна в исполнении Высоцкого.

Понятно, что блатная песня имеет ограниченные возможности изображения мира и человека в нем. Но вместе с тем она напоминает об общей несвободе и предлагает, хотя и в самом наивном, «луддитском» варианте способы иного существования¹⁰⁴.

4. НАЧАЛО. СТИЛИЗАЦИИ

Уже в первой песне Высоцкого «Татуировка» (1961) выражено это ощущение несвободы, однако содержание ее не только выходит далеко за пределы «блатной» проблематики, но вообще об их близости можно лишь гадать: татуировка могла быть сделана не только в тюрьме или колонии, и не только там герою стихотворения могло быть «тошно, хоть на плаху», – о режимном существовании абсолютное большинство советских мужчин получает представление во время службы в армии или на флоте. Показательно, что реальное происшествие, вызвавшее появления песни¹⁰⁵, возбудило интерес поэта не к возможной принадлежности прототипа героя к блатной сфере, а к его мыслям и чувствам. Песня, с которой, по признанию Высоцкого, начинается его творчество, стала песней о любви.

В том же году вслед за «Татуировкой» возникают «Красное, зеленое», «Рыжая шалава» – произведения, близкие первому песенному опыту и в идейно-тематическом плане, и по способам создания образа героя, не столько чуждого, сколько чужого социально-этического типа. Однако здесь уже начинают появляться некоторые «воровские» мотивы как средство характеристики этого персонажа: «Для тебя готов я днем и ночью воровать,..» (1, 24), «Но однажды – высыпались, и сколько мы ни рыпались –...» (1, 19). И все же ориентации на эстетику блатной песни здесь пока нет, характерно, что в «Красном, зеленом» возникает пародийная ассоциация

¹⁰⁴ Авторы пользуются случаем, чтобы выразить свою признательность Б.К. Горшеневу за ряд полезных сведений, использованных в данной части работы. О блатной песне см. также: Шаламов В. Левый берег. – М. 1989. - С. 524-530.

¹⁰⁵ См.: Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. - С. 115.

с творчеством Есенина, точнее – с обывательским восприятием его, – в духе Володи Телескопова из «Затоваренной бочкотары» В. Аксенова, а вовсе не с фольклором¹⁰⁶. Так же и «Я вырос в ленинградскую блокаду» (1, 21), уже наполненная «блатными» мотивами, все же есть ролевой монолог «человека с трудной судьбой», причем монолог этот обращен не к сочувственно настроенной аудитории себе подобных, как всегда бывает в блатной песне, а к тем, кто «ел хлеб с икоркою» во времена общего голода и чья «личная и непатриотичная» жизнь известна «органам и ВЦСПС». В отличие от предыдущих песен, темой которых была любовь, где говорилось о разном понимании любви, о ее странностях и «причудливых формах» (М. Зощенко), здесь произошло расширение социального спектра. То же можно сказать и о «Песне домушника» («Город уши заткнул...») – это уже явная оглядка на блатную песню, но и здесь герой обращается к «чужим», его «песня», представление «гражданам», пугает, вызывая однозначное неприятие героя автором и слушателями.

Едва ли не все ранние песни Высоцкого – это ролевая лирика, в которой воссоздание портрета героя, резко отличного от автора, вело к проникновению в иную этическую, культурную и социальную сферу и – через ее самовыявление – к выражению по-своему понятого общего состояния мира. Артистическое начало Высоцкого реализовывалось в найденном принципе изображения другого человека средствами литературной маски, а социально оправданный и социально определенный интерес к «антиобщественным» элементам обусловил выбор героев, большинство из которых оказывались «блатными».

Важно отметить, что Высоцкого должна была привлекать и специфическая театральность блатной песни, отразившая черты реального мира блатных и манеру их поведения, изначально театрализованную, предусматривающую игровое начало, эффектное и даже аффектированное воздействие на окружающих. Особая манера поведения, особый язык, особые законы преступного мира карнавализируют его, и в бытовом сознании людей он и воспринимается особо. «Слушал Володя мои рассказы про зону, – вспоминает В. И. Туманов, – про порядки, про „законы“ и сказал: „Похоже на игру, только на страшную игру“»¹⁰⁷. Высоцкого в блатной песне безусловно интересовала возможность перевоплощения, игры с присущим ей моментом очуждения, раздваивающего единую позицию автора-исполнителя.

¹⁰⁶ См.: Шпилевая Г. «Соавторы» В. Высоцкого // «Подъем», 1989, № 1. - С. 140.

¹⁰⁷ Живая жизнь. – М., 1988. - С. 237.

Конечно, поэт хорошо сознавал отвратительные стороны реально существующего блатного мира и сатирически разоблачал их в песнях-монологах: «Город уши заткнул», «Катерина, Катя, Катерина», «Позабыв про дела и тревоги», «Я в деле» и в других. С блатной песней эти произведения связывает только то, что все они *пелись* под гитару и в них действуют герои, обычные для воровского фольклора. Позиции же автора и персонажей, их этические и социальные представления прямо противоположны друг другу. Поэтому возникающие здесь фольклорные (а чаще литературные) ассоциации неизбежно приобретают иронико-пародийный характер – вспомним, например, «Городской романс» («Я однажды гулял по столице и...»), совершенно неожиданно переворачивающий опять-таки есенинскую тему «любви хулигана», ситуацию, в которой действуют (по Маяковскому) «блядь с хулиганом».

Сам выбор героя-блатаря органично требовал от Высоцкого обращения к блатной песне как к наиболее естественной для такого героя песенной форме выражения своего опыта, мыслей и чувств. При этом пародирование блатной песни как выражение своего несогласия с ней вовсе не входило в творческие установки автора. Все это подталкивало поэта к освоению традиций блатной лирики в форме *стилизации*, а не пародии и, соответственно, заставляло его искать и находить в блатной песне не то, с чем нельзя было согласиться, а то, что оказывалось близким и дорогим самому Высоцкому. Ведь в стилизации, если воспользоваться выражением М.М.Бахтина, «авторский замысел пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений»¹⁰⁸, т.е. в данном случае – в направлении собственных устремлений блатной песни, которые оказались созвучны авторским замыслам молодого Высоцкого.

Едва ли не большинство песен Высоцкого 1962 – 1963 гг. – это стилизации или же песни с основательным стилизационным элементом. Тематика этих песен в значительной мере определена теми проблемами, которые предлагает блатная песня. Некоторые из них рассказывали о лагерной жизни, которая «не жизнь, а темень тьмушая», в других говорилось о тяге человека к свободе, уподобляемой весне; «Алеха» дает эскиз общего неблагополучия жизни, это песня о любви и нелепости смерти, о неприкаянности человека, о женском непостоянстве:

Что ж, поубивается
Девчонка, поревет,
Что ж, посомневается –
И слезы оботрет, –
А потом без вздоха

¹⁰⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. - С. 224.

Отоплет другому дверь...
Ничего, Алеха, –
Все равно тебе теперь! (1, 77-78)

Наличие в большинстве произведений этого периода рефренов, т.е. повторяющихся строк и строф, является показателем ориентации произведений Высоцкого па песню вообще и в данном случае – на блатную в частности («Алеха», «Зэка Васильев», «Ты уехала па короткий срок», «Весна еще в начале», «Твердил он нам...» и др.). Это не драматически подаваемые монологи героя, а именно *песни*, момент стилизации в которых очень силен.

Вершиной стилизационного мастерства Высоцкого выступает песня «Тот, кто раньше с нею был» (1, 27-28). Здесь все: и сюжет, и система образов (включая образ главного героя), ритм, мотивы, система рифмовки по схеме ААБВВВВБ, повтор предпоследней строки в каждой строфе и, конечно же, общие этические установки – все это предельно точно воспроизводит эстетику и поэтику блатной песни. Хотя и здесь автор явно выдерживает ироническую дистанцию между собой и героем: один из показателей этой дистанции – первые строки второй строфы:

И тот, кто раньше с нею был, –
Он мне грубил, он мне грозил.
А я все помню – я был не пьяный.

Как тут не вспомнить рассуждение одного мудрого теоретика российского пьянства: «Главное, – говорил он, – норму знать. Как вырубился, – так, значит, норма!» А в этих строках Высоцкому сразу удается удивительно емкая и точная характеристика героя, его трогательно-дурацких представлений о «норме», правилах хорошего тона. К этому герою автор относится с очевидной иронией, не исключая симпатии. Ведь этот герой твердо знает, что хорошо, а что плохо, что можно простить, а что нельзя, что «надо», а что «не надо», он знает, как себя следует вести в разных ситуациях, и умеет это делать:

К чему задаром пропадать,
Ударил первым я тогда,
Ударил первым я тогда –
Так было надо.
<...>
Врач резал вдоль и поперек,
Он мне сказал: «Держись, браток!»
Он мне сказал: «Держись, браток!» –
И я держался.

Стилизованное оформление маски ролевого героя оказалось столь точным, что многие из современников поэта (зачастую люди весьма чуткие и знающие) воспринимали эту песню не иначе, как фольклор в исполнении Высоцкого, – вроде «Таганки». Нам, к со-

жалению, не известен фольклорный прототип этого произведения, – да его может и не быть вовсе. Высоцкому было важно не просто воссоздать чужую эстетическую систему, а, воспользовавшись ею, сказать собственное слово. И ему это удалось, причем соотношение авторского и фольклорного начал абсолютно уравновешенно и гармонично, они паритетны. Положительный герой блатной песни нашел свое место в поэзии Высоцкого, понеся весьма незначительные моральные потери. А это опять говорит в большей степени о сходстве разных поэтических систем, чем об их различиях.

Становясь литературным жанром, блатная песня сохраняет свою традиционную топику, традиционные мотивы и систему персонажей, но освобождается от крайностей профессионального жаргона, от поверхностной ориентации на эпатаж, углубляет психологическую мотивировку поступков героя, глубже прорисовывает нравственные принципы его поведения, обнаруживая их общечеловеческие основания. С блатной песней в творчестве Высоцкого происходит нечто подобное тому процессу, в результате которого фольклорная тюремная песня порождает в литературе шедевры вроде лермонтовского «Узника», сохранившего черты фольклорного предшественника:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
<...>
Но окно тюрьмы высоко,
Дверь тяжелая с замком;
<...>
Одинок я – нет отрады:
Стены голые кругом,
Тускло светит луч лампы
Умирающим огнем...¹⁰⁹

Материал устного народного творчества, будучи усвоен литературой, взаимодействует с ее жанровой системой, его образность проявляет способность выходить за рамки жанра-источника и действовать в других контекстах, сохраняя и привнося в них, тем не менее, свой исконный смысловой пласт. Таким образом, литературная канонизация фольклорного жанра означает одновременно его размывание, благодаря чему обогащаются и развиваются уже бытующие в поэзии образно-смысловые структуры, расширяется и приобретает новые аспекты круг выраженных им проблем.

В своем творчестве Высоцкий сохранил (хотя и в измененном виде) главные идеологические основы блатной песни: пафос свободы и положительную оценку жизни «вне закона», романтиче-

¹⁰⁹ Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2-х т. Т. 2. Стихотворения и поэмы. – Л., 1989. – С. 15-16. (Б-ка поэта. Большая серия).

скую тягу к альтернативам обыденного существования в упорядоченном мире. Сохранились, естественно, и тюремно-лагерные мотивы, этот мир воспроизводящие и описывающие, но с течением времени они начинают всё чаще и чаще выполнять функции, отличные от традиционной блатной лирики. В этом изменении можно обнаружить две различные тенденции. Во-первых, тюремно-лагерные мотивы получают конкретно-политическое значение в общей поэтической оценке социальной жизни страны. А во-вторых, эти же мотивы проникают в тематические пласты, изначально к тому, вроде бы не предрасположенные, и, «приблатняя», тоже социализируют их, поскольку и в том, и в другом случае они разрабатывают проблему несвободы современника и выражают авторское несогласие с имеющимся положением дел.

5. ЛИРИЧЕСКОЕ ОСВОЕНИЕ ТЕМЫ

Уже в 1962-1963 гг. рядом с сатирическими монологами и чувственными стилизациями появляются произведения, в которых начинает доминировать чисто лирическое, личностное содержание и где начинает складываться образ лирического героя Высоцкого – как промежуточная инстанция между автором и ролевым героем. Эта, вполне «традиционная», лирика молодого поэта также оказывается зачастую связана с тюремной тематикой, но субъект речи в ней – вовсе не ролевой герой-зэка, принципиально отличный от автора. Скорее наоборот: сознание автора здесь начинает оперировать тюремно-«блатными» категориями как своими собственными. Чужое становилось своим, *осваивалось*. Поэтому, однако, тюремная образность трактуется не в традиционном для блатной песни плане, а в символическом, способствуя философской, этической разработке проблем личностной и творческой свободы – несвободы («Серебряные струны», «За меня невеста»):

У меня гитара есть – расступитесь, стены!
Век свободы не видать из-за злой фортуны!
Перережьте горло мне, перережьте вены –
Только не порвите серебряные струны!
<...>
Что же это, братцы! Не видать мне, что ли,
Ни денечков светлых, ни ночей безлунных?!
Загубили душу мне, отобрали волю, –
А теперь порвали серебряные струны... (1, 26)

Второе стихотворение говорит о том же самом, пользуется теми же образами – но в иной тональности:

Не дают мне больше интересных книжек,
И моя гитара – без струны.

И нельзя мне выше, и нельзя мне ниже,
И нельзя мне солнца, и нельзя луны. (1, 49)

Интересно, что «подспудная память жанра» и здесь заставляет поэта обратиться к фольклорным мотивам, зафиксированным на сто с лишним лет ранее:

...Что не выручишь мне
Из неволи, из нужды,
С каминной новой тюрьме?
Нет там солнца и луны¹¹⁰.

Однако у Высоцкого вся «тюремная» ситуация в обеих песнях начисто лишена конкретности, она передана в сугубо эмоционально-психологическом плане (особенно в «Серебряных струнах»). Поэту важно положение человека, которого лишили свободы, книжек, гитары, света и тьмы, которому нельзя двинуться ни в одну сторону. В подобных произведениях «блатная» тема получила серьезнейшую социально-философскую окраску: лирический герой Высоцкого существует в мире-тюрьме («Вся Дания – тюрьма!» – как изволил высказаться принц Гамлет), где «романы всех времен и стран» с успехом заменяются нашим Уголовным Кодексом и где свобода от несвободы отличается незначительно:

Думал я – наконец не увижу я скоро
Лагерьей, лагерьей, –
Но попал в этот пыльный расплывчатый город
Без людей, без людей.

Законы здесь даны раз и навсегда – жестокие и не всегда справедливые:

Так оно и есть –
Словно встарь, словно встарь:
Если шел вразрез –
На фонарь, на фонарь,
Если воровал –
Значит, сел, значит, сел,
Если много знал –
Под расстрел, под расстрел! (1, 83)

Разные варианты, разные проявления личностного поведения оказываются уравниены. Кто-то ворует, кто-то идет вразрез, кто-то просто много знает («интересные книжки» виноваты?), – но для каждого предусмотрена кара... А потому и стремление героя на «волю» оказывается напрасным. Потому Магадан, «столица Колымского края», представляется не столь отличным от Москвы, столицы нашей Родины («Мой друг уедет в Магадан». – 1, 101-102). Потому и герой другого, более позднего стихотворения

¹¹⁰ Собрание народных песен П. В. Киреевского. // Записи А. И. Якушкина. – Л., 1986. Т. 2. - С. 8.

(«Дайте собакам мяса», 1967) – человек, которому «вчера дали свободу», не знает, что и делать с ней в этом мире (1, 203).

Творчество Высоцкого второй половины 60-х гг. показывает, что интерес поэта к тюремно-лагерной проблематике и к рассмотрению в ее пределах проблемы свободы вовсе не ослаб, но всегда увязывается с целым рядом «сопутствующих» тем социального, политического и нравственного характера.

В 1965 г. появляется песня «Попутчик» (1, 98-99), имевшая и другое название – «Про тридцать седьмой год» (см.: Комментарии. – 1, 597). От блатной темы тут сохраняются два момента: чемодан героя, который «от водки ломится» и то, что ему, спьяну наболтавшему лишнего, «пришили дельце // По статье Уголовного Кодекса». Но суть песни как раз в том, что никакого преступления он не совершал, а выйдя на свободу, все равно ощущает свою скованность:

...Все обиды мои – годы стерли,
Но живу я теперь как в наручниках:
<...>

Да и сел-то этот герой не «за Ксению», а по солидной 58-й статье, явно недоступной героям более ранних песен. Отметим, что «Попутчик» не сохраняет в целом стилистику блатной песни, – скорее, напротив, она вызывает ироническую, пародийную ассоциацию с некогда популярной песней, где говорилось про ту «черноглазую», которая проживает в «Вологде-где, // В доме, где резной палисад».

Вскоре появляется стихотворение Высоцкого, посвященное процессу над А. Синявским и Ю. Даниэлем (1966), – «Вот и кончился процесс...», в песне «Случай на шахте» (1967) бывший зэк («большого риска человек») убеждает своих товарищесобутыльников оставить в завале стахановца-гагановца-загладовца, некогда служившего Сталину... В тюрьме оказываются джинн – «Чем в бутылке, лучше уж в Бутырке посидеть», и мистер Джон Ланкастер Пек, и Русалка из «Лукоморья» идет к колдуну, «как в тюрьму», тюрьма же грозит бывшему лучшему, но опальному стрелку из песни «Про дикого вепря»... Этот список героев Высоцкого, так или иначе связанных с тюремной образностью, можно продолжать и продолжать. Но и так ясно, что само их обилие говорит о важности этой темы для Высоцкого, подтверждаемой и весьма показательными строками из «Песни космических негодяев» (1966):

То-то есть смеяться отчего:
На Земле бояться нечего –
На Земле нет больше тюрем и дворцов. (1, 128)

Заметьте, не «хижин и дворцов» из знаменитого лозунга, а именно «тюрем и дворцов» – ведь для Высоцкого люди делились не на бедных и богатых, а на заключенных и их тюремщиков, что, кстати, вполне совпадает по смыслу с мрачной сентенцией Пушкина:

На всех стихиях человек
Тиран, предатель или узник.

Подлинно этапным произведением Высоцкого, разрабатывающим проблему свободы на тюремно-лагерном материале, стала, конечно, «Банька по-белому» (1968; 1, 230-231). Эта песня о трудностях освобождения, о муках прозрения, о преодолении прошлого и о выходе в настоящее. При этом она политически конкретна и совершенно определена. Ролевой герой «Баньки», «клейменный» Сталиным, есть персонификация народного характера, он – безымянный представитель миллионов российских зэков. Автора совершенно не интересуют реальный повод или причина его ареста, ситуация воссоздается в самом общем виде:

Вспоминаю, как утречком раненько
Брату крикнуть успел: «Пособи!» –
И меня два красивых охранника
Повезли из Сибири в Сибирь...

Как видим, и здесь физическое перемещение героя оказывается не столь значимым – «из Сибири в Сибирь», это то же самое, что и Магадан, уподобленный Москве. И как тут не вспомнить фольклорный «Чубчик», известный в исполнении П. Лещенко:

Но я Сибири, Сибири не боюсь:
Сибирь ведь тоже русская земля!

Потрясающие строки! Они сразу выводят поднятую в песне проблему на уровень, обычно блатным песням недоступный, и демонстрируют совершенно неожиданный, парадоксально широкий взгляд на мир. Ведь издавна и в фольклорной, и в литературной традициях (от Рылеева до Короленко и Чехова) Сибирь рассматривалась как «гиблое место»¹¹¹, как «узников тюрьма», как «край, слезам и скорби посвященный». Или – вспомним строки А. Одоевского:

Не край, а мир Ермак завоевал,
Но той страны страшатся и названья...

И для Гл. Успенского Сибирь – страна, в которой живет «виноватая Россия».

Герой же Высоцкого изначально без вины виновен, но, впрочем, это можно отнести и ко всем его современникам-соотечественникам. Норма жизни и тюрьма как противополож-

¹¹¹См.: Азадовский М.К. Поэтика «гиблого места». // Статьи о литературе и фольклоре. – М.-Л., 1960. - С. 503-543.

ность ей оказываются здесь вновь сведены воедино, они одинаково важны поэту для познания исторической правды. А правда эта заключается в антинародной, преступной практике сталинизма и ее главного идеолога, чей татуированный портрет (как тут не вспомнить первую песню Высоцкого!) выколот ближе к сердцу героя:

Застучали мне мысли под темечком:
Получилось – я зря *им*¹¹² клеймен, –
И хлещу я березовым веничком
По наследию мрачных времен.

Пронзительно-трагический парадокс заключается в том, что «наследие мрачных времен» – это не только татуировка, но и сам ее обладатель, пытающийся освободиться от прошлого, от себя из прошлого.

6. РУСЛА ЭВОЛЮЦИИ

Такое углубление социально-философского смысла «блатной» лирики Высоцкого объясняется тем, что она стала действительно *лирикой* и сам масштаб проблем, в ней поставленных, оказался крупнее, а проблемы – значимее и разнообразнее, чем то было в ее фольклорном прототипе, прошедшем «канонизацию». Блатная тематика, персонажи и образы блатных песен начинают выполнять в произведениях Высоцкого новые функции. В 1964 г. появляются «Антисемиты» (1, 61-62) – точная, умная и беспощадная сатира, в которой националисты приравнивались к уголовникам и наоборот:

Зачем мне считаться шпаной и бандитом –
Не лучше ль податься мне в антисемиты...

Собственно, и здесь проводится та же параллель, что и в сравнении Магадана с Москвой. А последние строки заставляли каждого задуматься над вопросом «Что делать?», ставшим едва ли не вечным:

На всё я готов – на разбой и насилье, –
И бью я жидов – и спасаю Россию!

Антисемитские средства спасения России для Высоцкого были абсурдными и неприемлемыми.

Возможность нормализации жизни страны виделась поэту не в активизации деятельности «шпаны и бандитов», не в возведении уголовщины в ранг политики, а напротив – в освобождении народа от экзотической психологии, а России – от тюрем. Рядом с «Антисемитами» появляется песня, рассказывающая о сносе Бутырской и

¹¹² Курсив Высоцкого.

Таганской тюрем, ставших символами нашей несвободы и многонационального унижения. Герои этого стихотворения пьют за то,
...чтоб не осталось по России больше тюрем,
Чтоб не стало по России лагерей! (1, 48)

В этом же году появляется стихотворение, в схожем ключе, но и весьма своеобразно разрабатывающее лагерную тему. Это – «Все срока уже закончены»(1, 69), одно из наиболее сильных и представительных произведений молодого Высоцкого:

Все срока уже закончены,
А у лагерных ворот,
Что крест-накрест заколочены, –
Надпись: «Все ушли на фронт».

А заканчивается оно такими строками:

И другие заключенные
Пусть читают у ворот
Нашу память застекленную –
Надпись: «Все ушли на фронт»...

Лагерь остается лагерем, в нем появляются другие заключенные, но судьба каждого из них рассматривается и утверждается как общенародная. Конкретная ситуация, воссозданная в песне, имеет чисто метафорический смысл, – ни о какой подобной надписи в действительности и речи быть не могло, лагерь все-таки не райком в гражданскую войну, но само уподобление показательно. Поэту важно то, что в условиях общей беды зэки становятся «на равных с вохрами», и к высшей мере приговаривают не их, а начальника Березкина с его гонором и «понтом»... Война выступает как сила, меняющая местами противоположности, «верх» и «низ» лагерной иерархии, сводящая их к единому основанию, к единому нравственному и историческому смыслу:

Если Родина в опасности –
Значит, всем идти на фронт.

Аналогичное мы видим и в «Штрафных батальонах» – произведении, подтверждающем устойчивый интерес автора к людям, которые не всегда в ладу с не всегда справедливыми законами. Но законы войны не равны законам мирного времени, и здесь жизнь меряется иной мерой, многое здесь по-другому. Ведь война для Высоцкого – это иной мир, иная жизнь и иная смерть, непохожие на обыденную повседневность.

7. «ВОЕННЫЕ» ПЕСНИ. РОЛЕВОЕ «МЫ»

Соединение «блатной» и военной тематики в ранних песнях Высоцкого (к ним примыкает и «Про Сережку Фомина») важно не только как свидетельство очевидной эволюции поэта. Особенность

поэтической системы Высоцкого в том, что она, эволюционируя, изменяясь, расширяясь и усложняясь, не отказывалась ни от чего, ранее в эту систему вошедшего. И этой поэтической системе (как всякой подлинно поэтической) присуще постоянное взаимодействие, переплетение всех тем и мотивов в едином процессе творчества.

Мотивы, образы и ситуации, найденные Высоцким в «блатных» песнях, органично перешли в произведения «военного» цикла. В подтверждение сказанному вспомним, например, стилизованные строки из «Тот, кто раньше с нею был»:

Иду с дружкой, гляжу – стоят, –
Они стояли молча в ряд,
Они стояли молча в ряд –
Их было восемь.

И «Песня летчика» (1968):

Их восемь – нас двое, – расклад перед боем
Не наш, но мы будем играть!
Сережа, держись! Нам не светит с тобою,
Но козыри надо равнять.

Я этот небесный квадрат не покину –
Мне цифры сейчас не важны:
Сегодня мой друг защищает мне спину,
А значит – и шансы равны. (1, 220)

Не только сходные цифры важны нам сейчас (хотя само совпадение примечательно!), не только «блатной» мотив карточной игры или постоянный для совершенно разных произведений Высоцкого мотив нападения со спины, например:

Мне кто-то *на* плечи повис,.. (1, 28),
Пусть вечно мой друг защищает мне спину,.. (1, 221),
Вот сзади заходит ко мне «мессершмитт»,.. (1, 221),
Если другом надежно прикрыта спина. (1, 489),
Не прыгайте с финкой
на *спину*
мою... (1, 408),

Но с ножом в лопатке
Поутру его нашли. (1, 77)

Наверное, можно, вспомнить еще ряд подобных примеров. Важнее другое.

«Военная» тема у Высоцкого начиналась как продолжение «блатной» и в последующем обнаруживала свою с ней родственность. Не будем забывать, что единство поэтической системы проявляется не только в сходстве идей, тем и мотивов, но и в стилевом единстве (при самом широком понимании стиля), на уровне самых общих художественных средств и принципов. Театрализованная маска как основное средство создания образа героя была Высоцким

найдена и разработана именно в «блатных» песнях, а избранный принцип маски, в свою очередь, заставлял автора обратиться к прошлому персонажа, а через него – к истории страны, общества, народа.

И «блатные», и «военные» песни Высоцкого неизменно социальные, философичны, ориентированы на разработку серьезных нравственных проблем. И это – сознательная авторская установка. С самых первых шагов поэт проявил обостренный интерес к общенациональным, общенародным, общечеловеческим началам жизни. И если до Высоцкого романтика преступности издавна держалась на противопоставлении личности обществу и миру (и потому была романтикой – вспомним, например, «Корсар» Байрона), то у Высоцкого она это качество утрачивает, индивидуальное здесь растворяется в общем или же трактуется в пародийно-сатирическом плане. От романтического мировоззрения, правда, здесь сохраняется пафос свободы, желание переделать мир, несогласие с существующим порядком, являющимся, по сути дела, предписанным вертухайским распорядком. И именно эти (весьма важные!) рудименты романтического обуславливали появление в произведениях поэта тех самых особых героев, находящихся «на самом краю пропасти, на краю обрыва», «в момент риска, когда у них что-то сломалось, надорвалось».

С обращением к «военной» теме Высоцкий получил возможность предельно наглядно выявить и усилить тенденцию, ранее намеченную при разработке «блатной» тематики. В «Штрафных батальонах» и «Все срока уже закончено», сохраняющих черты «блатной» лирики, на смену «я» ролевого героя приходит ролевое «мы», которое было и остается явлением достаточно редким в литературе, – советскую лирику военных лет, почти сплошь держащуюся на коллективном «мы», вряд ли можно назвать ролевой, хотя ее традиции безусловно отразились в поэзии Высоцкого. Отметим также возможность влияния на Высоцкого «солдатских» стихов Киплинга, явно обработанного в «Солдатах группы „Центр“» (1965; 2, 193) и упомянутого в «Песне космических негодяев» (1966; 1, 127). Отныне и в дальнейшем это «мы» Высоцкого будет неизменно появляться в песнях, говорящих об общности народной судьбы, причем тема эта может реализовываться в самом разном материале – от:

Спасите наши души!
Мы бредим от удушья.
Спасите наши души!
Спешите к нам! (1, 191)

и до:

Мы не сделали скандала –

Нам вождя недоставало:
Настоящих буйных мало –
Вот и нету вожаков... (1, 547)

Но именно в военной теме это «Мы» обрело наиболее представительное и полное выражение, – вспомним грандиозную масштабность песни «Мы вращаем Землю» (1, 414-415). Драма народной беды и борьбы возведена на уровень космических событий; советские солдаты «не меряют Землю шагами», – они вращают ее сапогами в своем движении на Запад с тем, чтобы Солнце взошло там, где ему положено природой, – на Востоке. Бойцы движутся на Запад, навстречу гибели и уходят вниз, в землю. Этим они подобны «младцам былинным», которые в бою со злом врастают в землю, но когда нужно – поднимаются «числом несметные» («Песня о Волге». – 1, 229). Рассматриваемому произведению свойственны некоторые черты архаико-эпического типа переживания: «мы» – собирательный образ народа, в котором свое место занимает и «я» субъекта речи – «мы» все вместе определяем движение солнца по небу. Вся война, соответственно, укладывается в один долгий, мучительный день. Это – характернейшая черта народных героико-эпических поэм, в которых «один былинный день равен по значению целой эпохе»¹¹³.

В ощущении эпичности события проявилось сознание всенародной общности, в которой павшие и живые едины. «Наши мертвые нас не оставят в беде, // Наши павшие – как часовые», – заявляет герой Высоцкого («Он не вернулся из боя». – 1, 265). Та же общность – в песне «Братские могилы» (1964), где «нет ни одной персональной судьбы – // Все судьбы в единую слиты» (1, 80). В единую слиты не только судьбы погибших на войне, но и наши с вами. Братские могилы – символ единения всех.

Поэтому Высоцкий так часто обращается к форме монолога мертвого, – примеров тому предостаточно. Важно, что здесь проявляется традиция, идущая через «Я убит подо Ржевом» Твардовского к более ранним, может быть даже самым глубинным, родовым, исконным представлениям о жизни и смерти, допускающим возможность преодоления смерти, доказательством чему и служит монолог мертвого, обращенный к живым.

«Военная» тема в поэзии Высоцкого (так же, как и «блатная») то и дело проступает – отдельными мотивами и образами – в самых разных тематических пластах произведений: от «альпинистских» до сатирических («Поездка в город»). Хочется обратить внимание читателей на общность социально-философских установок поэта,

¹¹³ Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. – Саратов, 1980. - С. 21.

проявившихся в таких, на первый взгляд, разных темах, как «блатная» и «военная». И если мы говорили о ролевом «мы» Высоцкого, об общности жизни и смерти, о братских могилах, о монологе мертвого применительно к «военным» песням, то нельзя не вспомнить и одно из поздних произведений поэта, где вновь говорится о том же самом, но применительно к лагерной истории страны («В младенчестве нас матери пугали», 1977):

Я на воспоминания не падох,
Но если занесла судьба – гляди и не тужи:
Мы здесь подошли – вон он, тот распадок, –
Нас выгребли бульдозеров ножи.

Здесь мы прошли за так на четвертак, за ради бога,
В обход и напролом, и просто пылью по лучу... (1, 545)

8. «БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ»

Такая трактовка тюремно-лагерной темы приводила автора к попытке осмысления *истории страны*, причем, как подлинный лирик, Высоцкий обращался к личностному опыту, к собственным впечатлениям и воспоминаниям. Поэтому все те же «блатные» тематика и мотивы всплывают в тех произведениях поэта, где говорится о социально-нравственной атмосфере прошлого, о том, *что* формировало людей, которые родом «Из детства» (1978):

Сплошная безотцовщина:
Война, да и ежовщина, –
А значит – поножовщина,
И годы – до обнов...

На всех клифты казенные –
И флотские, и зонные, –
И братья заблатненные
Имеются у всех. (1, 554)

Война и ежовщина оказываются почти уравненными как явления одного страшного порядка, что усиливается и подчеркивается казенной общностью «клифтов» – и флотских, и зонных, различие которых становится для автора непринципиальным. Поэтому и в следующих строках –

А у Толяна Рваного
Братан пришел с «Желанного» (1, 555) –

не сразу становится ясно, пришел ли этот братан с корабля, какого-то, скажем, эсминца «Желанного», – или же он вернулся с одноименного золотого прииска, куда некогда загремел. Подобное соединение блатной и военной тем и здесь создает особый, жесткий и жестокий колорит эпохи тотальной несвободы и становится осно-

вой для ее поэтической трактовки в социально-политическом и этическом планах.

И в «Балладе о детстве», где говорится о тех же временах, тех же нравах и проблемах (хотя, может быть, несколько шире и значительно глубже), использование «блатных» мотивов включает в себя и мифопоэтику, связанную с достаточно сложной символикой, о которой мы уже говорили ранее:

Первый срок отбывал я в утробе, –
Ничего там хорошего нет.

<...>

Первый раз я получил свободу
По указу от тридцать восьмого. (1, 475)

Из этой тюрьмы-утробы¹¹⁴ герой, однако, попадает в иной, наш мир, который тоже оказывается далек от идеала свободной, светлой и радостной жизни:

Там за стеной, за стеночкою,
За перегородочкой

<...>

Здесь *на* зуб зуб не попадал.
Не грела телогреечка,.. (1, 476)

Собственно, этот «Дом на Первой Мещанской в конце», где родился, жил и выжил герой, есть примета времени, когда «срока огромные // Брели в этапы длинные» (1, 475), а разнонациональные жители «Дома» были объединены общей бедой – войной и репрессиями:

«<...>мы одна семья –
Вы тоже – пострадавшие!

<...>

А значит – обрусевшие:
Мои – без вести павшие,
Твои – безвинно севшие». (1, 476)

«Тюремные» мотивы реализуются и в упоминаниях «страны Лимонии» (ср. известное стихотворение А. Жигулина), пленных немцев, ножей, изготавливаемых «сопливыми острожниками», и, наконец, в строках, имеющих едва ли не итоговое значение:

И вот ушли романтики
Из подворотен *врами*. (1, 478)

В «Балладе о детстве» ключевое значение имеет противопоставление верха и низа, света и тьмы, поскольку поэт в этом произведении рассказывает о несостоявшемся прорыве его поколения к свободе, свету, наверх. Поэтому «Дом» имеет здесь тоже безусловно символическое значение при всей его адресной конкретности.

¹¹⁴ Это образ смерти и телесного низа одновременно: последний, в свою очередь, издавна ассоциировался с адом. (См. напр.: *Боккаччо Дж. Декамерон. День третий, новелла десятая.*)

Он находится между верхом и низом, светом и тьмой. Последняя оппозиция в известной мере задана уже первым четверостишием, его третьей и четвертой строками:

Но зачат я был ночью, порочно
И явился на свет не до срока.

В известной мере – поскольку «свет» в этом контексте имеет и реализует сразу два своих значения: как «мир» и, благодаря ранее упомянутой «ночи», – как противоположность тьме. «Светлой», однако, назвать ту «систему коридорную», куда попадает герой, нельзя никак:

И било солнце в три луча,
Сквозь дыры крыш просеяно <...>
Маскировку пытался срывать я:
Пленных гонят – чего ж мы дрожим?! (1, 476-477)

И, наконец, далее следует появление одного из «отцов», выдвигающего положительную, хотя на первый взгляд и парадоксальную программу действий:

Стал метро рыть отец Витькин с Генкой,
Мы спросили – зачем? – он в ответ:
«Коридоры кончаются стенкой,
А тоннели – выводят на свет!» (1, 477)

В этих строках в единый узел завязываются важнейшие мотивы произведения: порочность «системы коридорной», стенка как конец и преграда, движение вниз как возможность выйти к свету. Как видим, и здесь происходит обычное для Высоцкого смещение «верха» и «низа». «Верх» обозначен солнечным светом, *бьющим* сквозь «дыры крыш», воздушной тревогой, зажигательными бомбами, что однозначно нарушает традиционно-положительную маркировку его:

Да не всё то, что сверху, – от Бога, –
И народ «зажигалки» тушил;.. (1, 476)

«Верх» проявляет себя агрессивно, от него исходит опасность, он угрожает жизни и Дому, давит на людей, загоняет их вниз:

А в подвалах и полуподвалах
Ребятишкам хотелось под танки. (1, 478)

Движение вверх здесь невозможно, равно как невозможно и пребывание в «системе коридорной», опостылевшей «романтикам» из подворотен. Предпоследнее четверостишие, подготавливающее итог всей «Баллады», разнообразно представляет многовариантное движение вниз, снижение:

...Было время – и были подвалы,
Было дело – и цены снижали,
И текли куда надо каналы,
И в конце куда надо впадали. (1, 478)

Все это казалось бы естественным и правильным, если бы заключительное четверостишие по несло в себе трагический парадокс,

противоречие, определяющее социальную судьбу целого поколения, а, может быть, и всего народа, надеющегося движением вниз проложить себе дорогу к свету, наверх:

Дети бывших старшин да майоров
До ледовых широт поднялись,
Потому что из тех коридоров
Было вниз им сподручней, чем ввысь¹¹⁵.

В контексте всего произведения «ледовые широты» вновь становятся знаком тюремной темы в ее лагерном варианте и, таким образом, замыкают ассоциативный круг образов этого удивительного стихотворения.

9. «ТАГАНКА»

Личностные (и социальные) впечатления, опыт и чувства получали в поэзии Высоцкого «блатную» окраску и тогда, когда речь заходила о проблемах искусства, творчества, а проблемы эти неизменно увязывались с темой свободы, ее отсутствия и необходимостью обретения. И началось это довольно рано – на капустниках Театра на Таганке, само название которого прямо-таки провоцировало Высоцкого на «блатные» аналогии:

Таганку раньше знали по тюрьме,
Теперь Таганку по театру знают¹¹⁶.

Это было сказано в 1964 году в поздравлении с пятидесятилетием К. Симонова. А через десять лет появляется «Театрально-тюремный этюд на таганские темы», объединяющий такие, вроде бы разные, мотивы и образы:

Пьем за того, кто превозмог и смог,
Нас в юбилей привел, как полководец,
За пахана – мы с ним тянули срок,
Наш первый убедительный червонец.

Еще мы пьем за спевку, смычку, спайку
С друзьями с давних пор, с таганских нар –
За то, что на банкетах вы делили с нами пайку,
Не получив за пьесу гонорар¹¹⁷.

«Блатное» истолкование жизни и истории театра, находящегося под постоянным и самым беззастенчивым давлением чиновников от искусства (да и не только от искусства) – такая трактовка, увы, имела свои основания. Поэт иронически говорил о серьезнейших

¹¹⁵ Приводим строфу (три первых строки по: 1, 479) с показательным вариантом последней строки (см.: *Высоцкий В.С.* Собр. соч. В 5 т. – Тула, 1997. –Т.3. - С. 392).

¹¹⁶ Там же, т. 1. С. 290.

¹¹⁷ Там же, т. 3. С. 265.

проблемах художественной жизни 60-70-х гг., об отсутствии свободы творчества, о трусливо-агрессивном отношении официальных кругов к этому лучшему тогда в стране театральному коллективу как к чему-то не совсем законному, альтернативному и вредному, едва ли не преступному:

Гадали разное, года в гаданьях,
Но доиграются – и грянет гром!
К тому ж кирпичики на новом здании
Напоминают всем казенный дом¹¹⁸.

Стилистика и ритмика блатной «Таганки» всплывают в этом стихотворении («Мы из породы битых, но живучих», 1977) совершенно органично. Нечто аналогичное присутствует и в стихотворении к пятнадцатилетию театра, отмечавшемуся в 1979 году:

Мы выжили пятнадцать лет,
Вы думали – слабо, да?
А так как срока больше нет –
Свобода, брат, свобода!

Но, собственно, такое понимание своей творческой деятельности, художественной, гражданской и человеческой позиции проявляется едва ли не во всех произведениях Высоцкого и выходит далеко за пределы театральных капустников.

10. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Можно сказать, что во второй половине 70-х гг. в поэзии Высоцкого происходит как бы возврат к прежним темам и сюжетам, что вовсе не означает снижения уровня его творчества. Тогда появляется «Письмо в редакцию телевизионной передачи „Очевидное – невероятное“ из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи» (1978) и «трилогия о врачах» («I. Ошибка вышла», 1975; «II. Никакой ошибки», 1975; «III. «История болезни», 1976), продолжающие постоянную у Высоцкого тему «тюрьмы-больницы»; в 1979 г. создается «Лекция о международном положении, прочитанная человеком, посаженным на 15 суток за мелкое хулиганство, своим сокамерникам». Трагикомический пафос этой «Лекции» заключается в том, что происходит-то она, рассуждающая о судьбах мира и о сложных внешнеполитических вопросах, – в заведении, подчиненном МВД, где зэк, сидя на нарах, думает о папском престоле... Кстати, и в этом произведении существует перекличка с блатным фольклором: «Сижу на нарах, как король на именинах...» В конечном же итоге эта песня о том, что мировой политический процесс может измениться, если «дадут волю» русскому мужику и его

¹¹⁸ Там же, т. 4. С. 182.

инонациональным «соседям по камере». «Тюремно-лагерная» тема присутствует и в ряде иных произведений этого периода, – достаточно назвать «Был побег на рывок», «В младенчестве нас матери пугали», «Про речку Вачу», «Вот я вошел и дверь прикрыл...» Да по-другому и быть не могло, если в последний год жизни поэт по-прежнему осознавал себя лишенным свободы:

Я всё отдам – берите без доплаты
Трехкомнатную камеру мою. (2, 173)

Такая настойчивая и на протяжении десятилетий устойчивая оценка жизни человека в нашем обществе как жизни в заключении, естественно, вызывала, да и до сих пор у многих вызывает раздражение и агрессивное неприятие. Ненависть раба обращена зачастую не на поработителя, а на просветителя, объясняющего рабу, что он раб, даже если этот просветитель и себя считает таким же. Эта реакция отторжения Высоцкого при его жизни (да и после) *свободно* попадала на страницы периодической печати и находила официальное одобрение. «Высоцкий поет от имени... людей порочных и неполноценных. Это распоясавшиеся хулиганы...» – паниковали в 1968 г. в «Советской России» (9 июня) некие Г. Мушта и А. Бондарюк. Слава богу, это можно считать исключительно их личным мнением, ибо общество, *официально* признающее какую-то социальную группу «неполноценными» людьми, – это, по сути своей, фашистское общество. «Сначала это просто сочувствие преступникам, – размышляли авторы, – на том основании, что они тоже люди. Сначала – вроде бы шутя о милиции...» – заманивали они читателя, чтобы, наконец, обрушить на него самое страшное: «А потом возникает недовольство законом, правосудием». Действительно, страшно. Но сейчас-то можно и продолжить страшную мысль: что же будет, если признать, что все-все – «тоже люди», если правосудие поверить идеей прав человека (ненавистная «вражеская» идея 60-70-х годов!), если реализовать многие другие «если»? Читатель уж понял, конечно, – то, что именовали «перестройкой».

Прав В. И. Толстых, назвав Высоцкого «предтечей перестройки». Важно, однако, понять, что любому намерению изменить жизнь предшествует осознание потребности, порождающей это намерение. Высоцкий был дан народу как орган, остро ощутивший насущную внутреннюю потребность в свободе – гораздо острее и глубже, чем те, кто всегда и всюду стремится предстать «инициаторами перестройки». Поэтому тюремная и лагерная символика в его поэзии, отпочковавшись от блатной песни, органично входит в самые разные темы, сюжеты и ситуации из нашей жизни, внося в их поэтическую разработку острый оценочный момент. Естественно-

ным образом, то же происходило и с размышлениями поэта о своей жизни. И как всякая образность, приходящая в поэзию из фольклора, поэтика блатной песни оказывалась в его лирике чрезвычайно продуктивна и тогда, когда сталкивалась с конкретными бытовыми реалиями («трёхкомнатная камера»), и тогда, когда мысль поэта устремлялась к последнему пределу и смыслу собственной жизни, становясь тем самым «грузом тяжких дум», который «наверх тянул». В этом одиноком противостоянии, предстоянии судьбе, требующем от поэта мобилизации самых глубоких ресурсов духа, блатная образность, встречаясь с другими народнопоэтическими и мифологическими структурами, накладывает свой отпечаток на философскую картину мира.

Так, в стихотворении «Райские яблоки», конечно, программном и со всей определенностью итожащем дорогие поэту мысли о преодолении и возвращении, о смысле смерти и ценностях жизни, – рай представлен как «зона». Сравнивая первоначальную редакцию этого стихотворения (опубликована в воронежском сборнике В.С.Высоцкого «Не вышел из боя») с окончательной (см.: *Высоцкий В.С. Поэзия и проза*), легко заметить, что путь к этому образу лежал через использование колоритных деталей-признаков, от которых поэт затем отказался, добиваясь общефилософского звучания произведения. В поздней редакции нет песьих следов, звона рельса, нет «теней в зеленом», нет ангела, окающего с вышки... Но благодаря этому рай-лагерь, освободившись от внешних примет сходства с реальным концлагерем, предстал как его очищенная и сублимированная, можно сказать, надмирная идея.

Прискакали – гляжу – пред очами не райское что-то:
 Неродящий пустырь и сплошное ничто – беспредел.
 И среди ничего возвышались литые ворота,
 И огромный этап – тысяч пять – на коленях сидел.
 <...>

Все вернулось на круг, и распятый над кругом висел.

(1, 575)

Мир оказывается замкнут в принципе. Убиенные в жизни являются в «печальный край» и видят там знакомые картины, и все заканчивается (продолжается!) новой смертью, возвращающей к жизни. Но Христос оказывается не хозяином рая, а по-прежнему распятым, и с новопреставленными праведниками обходятся как с советскими зэками, прибывающими по этапу, – «всё вернулось на круг».

Библейский пласт образности в «Райских яблоках» подчинен фольклорно-блатному и преобразован им. Но, вместе с тем, в стихотворении присутствует и мощный фольклорно-сказочный пласт. Характерно, что они оба объединены понятием «гиблого места»,

которое само по себе является понятием и термином фольклористики:

И погнал я коней прочь от мест этих гиблых и зяблых,..
(1, 576)

Самый сюжет стихотворения связан с мифологическим мотивом похищения райских яблок, запретного плода (символ любви и вечной жизни) – ради чего и совершается путешествие в иной мир. А рядом с этим – столь характерные для Высоцкого кони, один из важнейших образов его поэзии, играющие заметную роль и в древнейших мифопоэтических и сказочных сюжетах. Показательно, что в последних строках произведения появляется автоцитация из «Я из дела ушел» и «Коней привередливых»:

<...> но и я закусил удила,
Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью... (1, 576)

Герой «Райских яблок» проделывает путь, обратный тому, который вел «в гости к Богу» (1, 378).

11. СВОБОДА

Какая же свобода возможна в этом замкнутом мире? Она состоит во всепреодолевающем – любые преграды и даже смерть – стремлении героя к тому, что им осознавалось как то самое сократовское «благо», – принадлежность к дружеской человеческой общности и воплощение этой принадлежности в *поступке* ради ближних. Поэтому и фольклорная символика «яблок» получает мощную этическую обеспеченность:

Всем нам блага подай, да и много ли требовал я благ?!
Мне – чтоб были друзья, да жена – чтобы пала на гроб, –
Ну, а я уж для них наберу бледно-розовых яблок... (1, 575)

Тотальная несвобода мира и общества не может лишить человека его принципиальной свободы. И здесь нам самое время вспомнить, что слово «свобода» происходит от общего древнего корня со словом «свой». «...Термин *свобода* – собирательное наименование соплеменников; он обозначает людей своего рода, включая и друзей, и сябров, и свояков – совместно живущую группу родственников, т.е. всех своих»¹¹⁹. Иными словами, свободный человек сам себе – свой, т.е. полностью принадлежит себе, но в этой «свойскости» проявляет общность со всеми своими.

Именно такое понимание свободы выражается в творчестве Высоцкого от первых опытов «блатных» песен и до философской лирики последних лет. Ради этой свободы, реализуя ее, «донимал» поэт современников «блатными аккордами».

¹¹⁹ Колесов В.В. Мир человека в слове Древней Руси. – Л., 1986. - С. 37.

«НО ВСПОМНИЛ СКАЗКИ, СНЫ И МИФЫ...» ИСТОКИ НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ

Дело в том, что всякий раз, как коллективное бессознательное прорывается к переживанию и празднует брак с сознанием времени, осуществляется творческий акт, значимый для целой эпохи, ибо такое творение есть в самом глубинном смысле весть, обращенная к современникам.

К. Г. Юнг

Стремление высказать общую для всех правду, выразить себя через других, донести свое слово до каждого, ощутить и восстановить почти утраченное чувство соборности, – все это заставляло поэта искать, находить общедоступные и общезначимые, общенародные и общечеловеческие средства художественной образности. Блатная песня оказалась ценной для молодого поэта не только своей содержательной стороной, разрабатывая которую, он смог поднять ряд важных в социальном и этическом смыслах проблем, но она еще была опытом обращения к фольклору, являющемуся важнейшим способом выражения и существования народного сознания. Можно сказать, что истоки творческой эволюции Высоцкого в равной степени представляют собой понимание личностной и всенародной несвободы и освоение общенациональных форм ее осмысления.

1. ФОЛЬКЛОР И МИФ

С развитием творчества Высоцкого увеличивалось количество фольклорных жанров, отразившихся в его поэзии. Здесь появляется уже не только «блатняк», но романс в его разных вариантах, частушка, баллада, анекдот, былина, сказка, предание, пословица, дет-

ский фольклор. О многочисленных фольклорных ассоциациях в поэзии Высоцкого уже сказали свое веское слово специалисты¹²⁰.

Нас же сейчас будет интересовать нечто иное, а именно – отражение в поэзии Высоцкого не столько фольклорных, сколько *мифологических* образов и представлений. Последние являются наиболее древней и в философском плане наиболее значимой частью фольклорного сознания, поскольку отвечают на вопросы о том, что такое мир, пространство и время, жизнь и смерть, добро и зло. В новое время миф оказался потеснен ортодоксальными религиозными, а позднее – научными представлениями, из области веры и сознания он был вытеснен в сферу суеверий и коллективного бессознательного, но мифология по-прежнему остается живой и важной для каждого из нас. Больше того: мифологические основы фольклора разных народов удивительно схожи, в мифологии австралийских аборигенов и эскимосов Аляски больше общего, чем, скажем, в творчестве Н. Грибачева и А. Софронова.

Многочисленные и разнообразные же фольклорные ассоциации у Высоцкого – это не что иное, как средство прорыва к тем глубинным слоям общественного сознания, которые выражают в равной степени как всечеловеческие, так и (или – а потому и) индивидуальные основы мировидения и миропонимания, – скрытые, спрятанные, зачастую незаметные, полузабытые, но все равно весьма значимые. Фольклорная образность в таком случае становится сигналом наличия мифологизма, к которому поэт проявлял очевидную склонность и который, собственно, есть важнейшая характеристика его творчества. Думается, именно поэтому Высоцкому дорог и интересен разнонациональный и разновременный фольклор – от исландских саг до восточных притч, от античных мифов и библейских легенд до блатных песен и частушек. «Сочетание образов и жанров разного национального фольклора подчеркивает, что В. Высоцкому важен *фольклор вообще*»¹²¹. Русский фольклор, разумеется, имеет для Высоцкого наибольшее значение, но он проявляет себя в постоянном взаимодействии с фольклором других народов. Наверное, можно сказать и о том, что фольклор существует для Высоцкого не столько как образец искусства, сколько как его прообраз, а мифология, в фольклоре присутствующая, значима не столько как явление эстетического порядка, сколько философского и коммуникативного, будучи универсальным средством общения со всеми.

¹²⁰ См.: *Копылова Н.И.* Фольклорная ассоциация в поэзии В.Высоцкого. // В.С.Высоцкий: Исследования и материалы. – Воронеж, 1990. - С. 74-95.

¹²¹ Там же. С. 83.

2. ЦИФРЫ И ЧИСЛА

Эта общечеловеческая символика, присутствующая в мифах и верованиях, сновидениях, произведениях литературы и искусства, – называемая архетипической образностью, сам мифологизм художественного мышления поэта проникали едва ли не во все компоненты его лирики, даже в те, которые могут показаться на первый взгляд совершенно незначительными и даже случайными. Характерный пример – цифры и числа в поэзии Высоцкого. Прежде всего удивляет их обилие: редкое стихотворение Высоцкого обходится без числительных, которые уже сами по себе говорят о членимости и расчлененности мира. Особенно много числительных в тех произведениях, которые погружены в быт, в конкретную жизнь, о которой непосредственно говорят. Вместе с тем значимо и интересно не обилие числительных само по себе, а их *система*, определенная и довольно жесткая последовательность в выборе некоторых чисел из общего ряда. Напомним читателю, что цифрам посвящена одна из песенок Алисы, «О фатальных датах и цифрах» задумывался поэт и вполне серьезно, по-взрослому, что, конечно, говорит об осознанном внимании Высоцкого к числовому строению мира.

Числа у Высоцкого часто служат средством для осторожного, порой подспудного, но точного намека на мифологический смысл происходящего и неизменно «стыкуются» с основополагающими для его поэтической системы мотивами. Например, если даже вспомнить раннее творчество поэта, относительно небогатое мифологемами, то мотив тюрьма-смерть неожиданно высвечивался именно благодаря упоминанию числительного:

До мая пропотели –
Всё расколоть хотели, –
Но – нате вам – темню я сорок дней.
И вдруг – как нож мне в спину –
Забрали Катерину,.. (1, 32)

Следственный изолятор, в котором находился герой, – это еще не совсем тюрьма, равно как и первые сорок дней душа умершего, по народным представлениям, не окончательно покидает землю... А следующая строфа, в которой говорится о «ноже в спину», естественно, подтверждает и усиливает ассоциацию тюрьма-смерть. Отметим тут же, что символика смерти вообще, ее мифологическая атрибутика занимают огромное место в мифопоэтической образности Высоцкого. Да иначе и не могло быть у поэта, склонного к философскому постижению жизни.

судьбы мои...» (1, 522), «Расти бы мне из двух корней»¹²³; «Во мне два Я – два полюса планеты, // Два разных человека, два врага» (1, 263); «Ведь на фронте два передних края» (1, 296); «Мы пара тварей с Ноева ковчега. // Два полушария одной коры...»; «Стали вдруг одним цветком // Два цветка – Иван да Марья» (1, 281); «Один в двух лицах наш совместный Бог» и т. д. И ситуация «одного» недостаточна, опасна: «Остался один – и влип» (1, 222), «Все теперь – одному, – только кажется мне –...» (1, 264), «На одного – колыбель и могила» (1, 40). Или – спасение двоих в «Нити Ариадны»:

Руки сцепились до миллиметра,
Всё – мы уходим к свету и ветру, –
Прямо сквозь тьму,
Где *одному*
выхода нет!.. (2, 101)

Или: «Всё в порядке, на месте, – / мы едем к границе, нас двое» (2, 82)

И, наконец, число «два» лежит в основе бинарных (двоичных) противопоставлений, с помощью которых мифопоэтические традиции описывают мир, причем традиции эти сохранялись и в литературе, – то ослабляясь, то вновь усиливаясь. Поэзия же Высоцкого буквально пронизана бинарными оппозициями самого разнообразного характера совершенно в духе архаической мифопоэтики. При этом можно предположить, что сами оппозиции представляют собой закономерную и упорядоченную группу признаков, казавшихся поэту значимыми, существенными для описания и представления мира, человека в нем. И если это действительно так, то, видимо, любая из бинарных оппозиций может послужить тем звеном, взявшись за которое, удастся вытянуть всю их цепочку, – разумеется, если таковая имеется.

3. «ЛЕВО» И «ПРАВО»

Нам уже приходилось писать о том, что оппозиция «верх – низ», традиционно чрезвычайно важная в литературе, у Высоцкого часто «не работает», поскольку его идеологические установки таковы, что *любое* движение человека из срединного мира «здесь» в «там» – будь это верх или низ, – все равно, – одинаково спасительны и освобождающи. Однако рядом и наравне с таким мифопоэтическим членением мира по вертикали существует и его горизонтальная развертка, в которой свое идеологическое значение полу-

¹²³ Высоцкий В.С. Избранное. С. 235.

чают левая и правая стороны. В отличие от оппозиции «верх – низ» оппозиция «лево – право» в абсолютном большинстве случаев у Высоцкого оказывается не менее важной и содержательной, чем и в древнейших текстах, сохраняя в себе исходные значения и выражая их. Больше того: оппозиция «лево – право» из-за ослабленности оппозиции «верх – низ» иногда берет на себя ее функции и значения, группируя вокруг себя ряд иных бинарных противопоставлений. Остановимся на этой теме подробнее.

Прежде всего, само различие левого и правого играет огромную роль в сознании и даже подсознании каждого из нас. Поэтому-то среди множества иных бинарных оппозиций эта – одна из важнейших как в реальном, самом бытовом существовании человека, так и в искусстве, мифологии, это существование отражающих. Различение и противопоставление левого и правого, наделение каждого из них особым значением связано с особенностями строения человеческого головного мозга и с функциями его полушарий¹²⁴.

Наши предки, «люди дикие и грубые», обнаружив, что левая рука работает хуже, чем правая, заключили, что слева находится злой дух, который мешает. А справа, разумеется, находится добрый дух-покровитель. Поэтому левая сторона издавна рассматривалась как несчастливая, а правая – как благоприятная, что дошло до наших времен в виде всевозможных суеверий и примет, включая оплевывание дьявола через левое плечо¹²⁵. Разнообразные приметы и суеверия достаточно широко представлены в поэзии Высоцкого, в том числе и связанные с левым – правым, например:

А мы – так не заметили
И просто увернулись, –
Нарочно, по примете ли –
На правую споткнулись. (1, 450)

Да и черт из известной песни, разумеется, появляется на левом плече героя, а перекреститься он может только правой рукой (см.: 1, 120), «святой». Поэт в другом месте замечает:

Икона висит у них в левом углу –
Наверно, они молокане,.. (2, 23)

Молокане, действительно, святости икон не признают.

И если в ряде текстов подобные народно-мифологические представления даны как цитаты, то в большинстве остальных оппозиция «лево – право» попросту демонстрирует прямую связь и за-

¹²⁴ См.: *Иванов Вяч.Вс.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. – М., 1978.

¹²⁵ См.: *Пословицы русского народа: Сб. В. Даля.* – М., 1957. – С. 937-938.

висимость авторского слова от этих представлений. «Левое» в поэзии Высоцкого всегда опасно, – слева жди подвоха!

Он правую рукою стал прощаться,
А левой нож всадил мне под ребро...

В левом шасси какой-то вопрос,
И оно бесполезно висит в полете...

Вратарь замечает:

В правый угол мяч, звеня, –
Значит, в левый от меня, –
Залетает... (1, 335)

Как видим, позиция, с которой определяется отношение «лево – право», – это позиция «от меня», от говорящего. Соответственно, «правое» – наше, «левое» – чужое:

<...> справа, где кусты, –
Наши пограничники с нашим капитаном, –
А на левой стороне – ихние посты. (1, 96)

Впрочем, иногда возможны и иные (относительно редкие) варианты этой оппозиции, приобретающие, однако, особый смысл именно на фоне обычной для Высоцкого трактовки «левого» и «правого»:

Но вскорости мы на Луну полетим, –
И что нам с Америкой драться:
Левую – нам, правую – им,
А остальное – китайцам. (1, 114)

Вспомним, что и герой спортивной песни жалуется:

Ох, инсайд! Для него – что футбол, что балет,
И всегда он играет по правому краю, –
Справедливости в мире и на поле нет –
Потому я всегда только слева играю. (1, 180)

Думаем, что приведенных примеров вполне достаточно для того, чтобы задаться вопросом, – насколько осознанно учитывал и использовал поэт эти представления и откуда черпал их? Можно предположить, что источник подобных ценностных отношений внутри оппозиции «лево – право» – не только суеверия, приметы и верования, но и народные сказки, наиболее полно (по сравнению с иными жанрами фольклора) сохранившие в себе мифологические представления древних. Кроме того, естественно, Высоцкий опирается и на опыт писателей-предшественников, осваивавших фольклорные традиции. Вспомним, например, строки из «антисказочного» «Лукоморья», в котором разрушение сказки современностью сочетается с точным соблюдением ее неизменных основ:

Здесь и вправду ходит Кот, –
Как направо – так поет,
Как налево – так загнет
Анекдот,.. (1, 187)

Сравним с пушкинским:

И днем и ночью кот ученый
Всё ходит по цепи кругом.
Идет направо – песнь заводит,
Налево – сказку говорит...

Следует отметить, что и Пушкин, обращаясь к фольклорным мотивам, соблюдает принцип бинарных оппозиций: день – ночь, право – лево, песнь – сказка. Кот ученый ходит по цепи «кругом», т. е. вокруг дуба, имеющего правую и левую стороны. Правая сторона – дневная, песенная, а левая – ночная, сказочная. Если попытаться перевести пушкинские строки в визуальный ряд, то получится, что кот идет против часовой стрелки – сначала направо, по ближней к нам стороне, а потом – по дальней, сказочной, потусторонней. При этом обе стороны, оба вида творческой деятельности кота для Пушкина равноценны. У Высоцкого же песня противопоставляется сказке, выродившейся в анекдот, который кот именно «загнет», как нечто лукавое и дьявольски-смешное, – правое (по народным представлениям) – синоним прямого, правдивого и праведного.

Слева Высоцкий всегда располагает недостаточное, худшее, злое:

Снуют людишки в ужасе
По правой стороне,
А мы во всеоружасе
Шагаем по стране. (2, 257)

Или:

И однажды, как в угаре,
Тот сосед, что слева, мне
Вдруг сказал: «Послушай, парень,
У тебя ноги-то нет.»

Как же так? Неправда, братцы, –
Он, наверно, пошутил! (1, 67)

«Шутка» эта очень недобрая, она, видимо, сродни анекдотам, рассказываемым котом. Народным представлениям известна опасность подобного рода смеха: «Шутка в добро не введет», «В шутках правды нет», «В чем живет смех, в том и грех». Действительно, правды в злой шутке «соседа слева» быть не может.

Но сосед, который слева,
Всё смеялся, всё шутил,
Даже если ночью бредил – ... (1, 67)

Отношение героя песни к этому соседу вполне однозначно:

Если б был я не калека
И слезал с кровати вниз –
Я б тому, который слева,
Просто глотку перегрыз! (1, 68)

Отметим, что движение к соседу (налево) есть еще и движение вниз, – может быть, это наблюдение нам еще пригодится. У чита-

теля этого стихотворения или у слушателя этой песни может возникнуть вопрос: герою отрезали всю ногу, или «только пальцы», как обещал доктор? Сестричка Клава, видимо, следуя законам врачебной этики, не дает ответа, все надежды раненого связаны с «соседом справа», который, впрочем, уже умер, – «он бы правду мне сказал». Сам герой осознает себя как «калеку», слезть с кровати он не может. Все это дает понять, что сосед слева, наверное, сказал правду – злую, угарную. Но может ли правда быть бесчеловечной?

Высоцкому явно не импонирует идея «добра с кулаками», что вполне соответствует народным представлениям. «Не в силе Бог, а в правде», – эти слова, приписываемые Александру Невскому, стали пословицей. Вспомним и другие: «Правая рука по правде живет», «Вся неправда от лукавого», «В ком добра нет, в том и правды мало», «Правда у Бога, а кривда на земле» и т.д. Отметим, что спор Правды и Лжи (Кривды) – излюбленная тема русских сказок, нашедшая свою разработку и в поэзии Высоцкого.

Ситуация, в которой оказывается герой «Песни о госпитале», ужасающая своей безысходностью, – «умер мой сосед, что справа, / Тот, что слева – еще нет» (1, 67). И здесь, на границе жизни и смерти («Смерть самых лучших намечает», – 1, 465), и герою, и автору, и читателю важны не столько проблемы правды и лжи, сколько добра и зла, жестокости и милосердия, художественной глубины которых поэту удастся достичь во многом благодаря использованию мифологизированных средств образности.

И брались они Высоцким в первую очередь из сказок, что, однако, не исключает интереса поэта к античным мифам, библейским сказаниям, иным источникам. Сказка же становится самостоятельным жанром в поэзии Высоцкого и зачастую представляет собой откровенную авторскую обработку фольклорного сюжета. Говоря же об оппозиции «право – лево», нам будет полезным вспомнить, что известнейшим мотивом народной волшебной сказки является, например, ситуация выбора одной из трех дорог (правая, прямая, левая): «А в чистом поле стоит столб, а на столбу написаны слова: „Кто поедет от столба сего прямо, тот будет голоден и холоден; поедет в правую сторону, тот будет здоров и жив, а конь его будет мертв; а кто поедет в левую сторону, тот сам будет убит, а конь его жив и здоров останется“»¹²⁶. В этих сказках возможны разные варианты соотношения между пророчеством надписи и судьбой героя – надпись иногда врет, но одно в ней неизменно: дорога влево наиболее опасна. Эти мифологические представления

¹²⁶ Народные русские сказки из сборника А.Н.Афанасьева. – Воронеж, 1984. - С. 172.

явно учитываются Высоцким, поскольку в одной из его ранних песен прямо продемонстрирован сказочно-фольклорный источник:

Лежит камень в степи,
А под него вода течет,
А на камне написано слово:
«Кто направо пойдет –
Ничего не найдет,
А кто прямо пойдет –
Никуда не придет,
Кто налево пойдет –
Ничего не поймет
И ни за грош пропадет». (1, 36)

И в песне Высоцкого тот, кто идет направо, возвращается обратно, ничего не найдя, то же происходит и с тем, кто пошел прямо.

Ну а третий – был дурак,
Ничего не знал и так,
И пошел без опаски налево.
Долго ль, коротко ль шагал –
И совсем не страдал,
Пил, гулял и отдыхал,
Ничего не понимал, –
Ничего не понимал,
Так всю жизнь и прошагал –
И не сгинул, и не пропал. (1, 37)

Победа дурака в сказке Высоцкого весьма проблематична и даже сомнительна – с равным успехом и таким же результатом он мог бы пойти в других направлениях. Результаты движения всех трех героев антисказочны – с ними ничего не происходит, они ничего не находят и никуда не приходят. Единственное отличие дурака, выбравшего путь налево, от прочих в том, что он не возвращается обратно (вспомним, сколь значим был мотив возвращения для Высоцкого). Это означает только одно: бодрый дурак всю жизнь шагает туда, откуда ему нет возврата. Видимо, дурак, выбравший путь налево, идет к смерти-началу, к истоку жизни, он, если воспользоваться словами поэта, меряет «жизнь обратным счетом» (2, 131)¹²⁷. Парадоксальность ситуации подчеркнута в первой же строке стихотворения, нарушающей традиционные мотивы и каноны; вода течет под лежащий камень – аномалия! – и уходит под землю. Поэт соединяет два сказочных мотива: камень-информант, пророчество-предупреждение, оказывается и знаком входа в иной, подземный мир, в который устремлены и ток вод, и обратное течение времени. К тому же этот знак вписан в сугубо лирическую систему, так как

¹²⁷ О «сдвиге времени влево», т.е. к предыстории главных событий см.: *Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. – Саратов, 1980. - С. 26 и сл.

он важен не для героев «сказки», а для автора и читателя, поскольку создает определенное настроение «странной» ситуации.

«Лево» и «право» для Высоцкого – это не только и даже не столько направления, сколько обозначения окончности, края, которые имеет его пространство: «На краю края земли...» (1, 189), «<...> а есть предел – там, на краю земли...» (1, 358) и т.д. Поэтому можно предположить, что в поэзии Высоцкого предусмотрено движение от одной границы до другой; сама жизнь, рассматриваемая как процесс, имеющий начало и конец, есть движение. Где же начало: справа или слева?

Если бы этот вопрос был задан каждому из читателей, то можно предположить, что абсолютное большинство отметило бы «левое» как исходную точку, а «правое» – как конечную, и это вполне естественно. Для европейца, пишущего и читающего слева – направо, обратное движение представляется трудным и непривычным. Мы можем в этой связи вспомнить графики с осями абсцисс и ординат, где движение, рост чисел от нуля (или минус бесконечности) обычно осуществляется вправо и вверх. Последнее (увеличение вверх) связано с понятием *роста* как такового.

При этом для Высоцкого движение слева направо связано с представлением о поступательном движении, а ход справа налево – с движением обратно, вспять, на себя. Это – правило буравчика, штопора, винта с правой резьбой, идущей по часовой стрелке:

То раскручиваем влево мы Садовое кольцо,
То Бульварное закручиваем вправо. (2, 108)

Поэтому движение влево, поворот руля влево есть возвращение назад, к прошлому:

Назад, к моим нетленным пешеходам!
Пусти назад, о, отворись, сезам!
Назад в метро, к подземным переходам!
Разгон, руль влево и – по тормозам! (1, 423)

В этом отрывке достаточно полно проявляются некоторые дополнительные нюансы концепции «лево – право» в поэзии Высоцкого. Движение налево связано с остановкой, относительным концом, прекращением данного вида движения и переходом в иное, новое состояние – «отрицательное», что, впрочем, в данном случае не несет негативного значения. Движение влево для героя этой песни есть путь назад, оно предшествует переходу вниз (Сезам тут – вход под землю, ворота в другой мир), в вечность, к «нетленным пешеходам». Этот отрывок отличается от предыдущего своей бытовой нелогичностью: при правостороннем движении автомобилей их припарковывают с правой стороны. Другой пример:

И опять продвигается, словно на ринге,
По воде осторожная тень корабля.

В напряженье матросы, ослаблены шпринги...
Руль полборта налево – и в прошлом земля! (1, 351)

Эта песня о моряках, о людях, которым, «от земли освобождаясь, нелегко рубить концы», их движение влево, уход в море – это путь навстречу опасности, может быть, смертельной¹²⁸. Земля, с которой они расстаются, и жизнь в тексте этой песни употребляются почти как синонимы в сходных синтаксических конструкциях. «Море» у Высоцкого – начало начал: «Но если уж сначала было слово на Земле, // То это, безусловно, – слово „море“!» (1, 460). В то же время оно – царство теней и призраков:

Мы – призрак легендарного корвета.
Качаемся в созвездии Весов.
И словно заострились струны ветра –
И вспарывают кожу парусов.

По курсу – тень другого корабля,
Он шел – и в штормы хода не снижая.
Глядите – вон болтается петля
На рее, по повешенным скучая!

С ним Провиденье поступило круто:
Лишь вечный штиль – и прерван ход часов,.. (1, 528)

Здесь, наверное, было бы уместным вспомнить «Сказание старого моряка» С. Т. Колриджа, видимо, учитываемое Высоцким, – но не будем отвлекаться. Отметим более важное: река и море в данной поэтической системе явно не равны друг другу. Река – это обычная жизнь, а море – нечто совсем иное:

Я вижу – мимо суда проплывают,
Ждет их приветливый порт, –
Мало ли кто выпадает
С главной дороги за борт!

Пусть в море меня вынесет, а там – (1, 282-283)

4. «ВНИЗ ПО ВОЛГЕ»

Корабль в поэзии Высоцкого – это почти всегда образ, означающий человека, уподобленный ему. Во всех остальных случаях – это средство переправы в иной (экзотический, странный) мир, т.е. корабль – несколько модифицированная ладья Харона. Все это нам

¹²⁸ О сочетании семантических комплексов «смерть» и «море» см.: *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. – М., 1976. – С. 216.

следует учитывать при рассмотрении одного весьма показательного стихотворения (2, 229-230):

Вниз по Волге плавая,
Прохожу пороги я
И гляжу на правые
Берега пологие:
Там камыш шевелится,
Поперек ломается, –
Справа – берег стелется,
Слева – подымается.

Эта странная физическая география Высоцкого – та «ошибка», «оговорка» поэта, за которой может скрываться нечто очень важное, принципиально важное, ради чего можно вступить и в противоречие с житейским опытом – ведь на самом деле левый берег Волги пологий, а правый – крутой. Дело в том, что в данном случае оппозиция «лево – право» почти синонимична оппозиции «верх – низ», одна из частей которой определяет и движение самого лирического героя: «Вниз по Волге...» Это движение вниз, по течению, на юг встречает противодвижение:

Лапами грабастая,
Корабли стараются –
Тянут баржи с Каспия,
Тянут – надрываются,
Тянут – не оглянутся, –
И на версты многие
За крутыми тянутся
Берега пологие.

Река, как старая дорога, измеряется сухопутными верстами, она (и это всегда у Высоцкого) есть дорога-жизнь. Волга в данной песне – река-история, река-время, по которой плавают «струи да ладьи» наравне с баржами и колесными буксирами.

Из текста произведения неясно, *кто* является субъектом речи: откровенное человеческое «я», скажем, пассажира, или же лирическое «я» поэта выступает от имени корабля, проходящего значимые пороги/пределы, за которыми – печальный край и море... Так или иначе, но лирический герой «в расслаблении» (если вспомним слово другого произведения, где тоже рассматривается положение человека, плывущего по течению) движется вниз, к морю, а навстречу ему попадают другие, те, которые надрываются, преодолевая сопротивление, но неустанно тянут, тянут, тянут баржи (как свой воз).

5. ЗАПАД И ВОСТОК

Противопоставление высоких берегов низким подчеркивает это различие двух позиций. Герой держится правой стороны, ведущей вниз, обращаясь к югу, он заявляет: «Справа берег стелется, слева подымается». Т.е. поднимается восточный берег, а стелется – западный. По-другому у Высоцкого и быть не могло: Запад и Юг у него постоянно ассоциируются с движением вниз, а Восток и Север – с верхом, левая сторона оказывается почти тождественной западной, а правая – восточной¹²⁹. Эта поэтическая система координат, конечно же, связана и с топографической традицией: издавший карту мира, наверняка знает, что север располагается сверху, восток – справа от смотрящего, а запад – слева. Эти пространственные представления являются общераспространенными: прусский орел издавна глядел на восток, влево, Сталин с медалями сорок пятого взирал на поверженную Германию вправо, а на Японию – в другую сторону. Подобная же ориентация наблюдается и в стихотворении Высоцкого «Оловянные солдатики», в котором шестилетний ребенок разворачивает боевые действия на карте Европы. Тогда:

Левою рукою Скандинавия
Лишена престижа своего, –
Но рука решительная правая
Вмиг восстановила статус-кво. (1, 240)

Отметим два момента: во-первых, начало действия – слева, а во-вторых, правая рука (в отличие от левой) получает положительно-оценочный эпитет «решительная».

На Западе, слева, расположена область зла, смерти, ночи. Вспомним:

Растревожили в логове старое зло,
Чтобы зло из берлоги погнать на восток!

– говорит поэт в одном из стихотворений.

Противопоставление «Запад – Восток» по вполне понятным причинам наиболее значимо в песнях «военного» цикла, но многие отношения, здесь проявляющиеся, актуальны и в иных произведениях. Запад для героев Высоцкого очень часто является направлением и целью движения – опасного, но необходимого:

Кто-то встал в полный рост и, отвесив поклон,
Принял пулю на вдохе, –
Но на запад, на запад ползет батальон,
Чтобы солнце взойшло на востоке.

¹²⁹ И эти представления Высоцкого абсолютно соответствуют архетипическому переживанию пространства, в котором запад и юг ассоциируются со смертью, а восток и север – с жизнью. См.: *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Указ. соч. - С. 281, 302.

Животом – по грязи, дышим смрадом болот,
Но глаза закрываем на запах.
Нынче *по* небу солнце нормально идет,
Потому что мы рвемся на запад. (1, 415)

Отметим, что это движение на Запад есть движение вниз: сначала бойцы толкают землю сапогами, потом – коленями, локтями и, наконец – «Землю тянем зубами за стебли // На себя, под себя¹³⁰, от себя!» И, соответственно, «он в землю лег за пять шагов, <...> лицом на запад и ногами на восток» (1, 356). Логово зла, берлога, грязь, смрад, болото, могила, смерть – атрибуты Запада. Вспомним:

<...> на запад идут и идут, и идут батальоны,
И над похоронкой заходятся бабы в тылу. (1, 570)

И еще:

Вот кто-то, решив: после нас – хоть потоп,
Как в пропасть шагнул из окопа. (1, 267)

«Я доказал ему, что запад – где закат» (1, 46), – говорит один из героев «блатной» лирики Высоцкого. Доказательство его безупречно и наглядно. Действительно, запад – это заход солнца и – темнота:

Темнота впереди – подожди!
Там – стеною закаты багровые,
Встречный ветер, косые дожди
И дороги неровные.
Там – чужие слова, там – дурная молва,
Там ненужные встречи случаются,
Там сгорела, пожухла трава
И следы не читаются, –
В темноте. (1, 269)

А Восток вообще и, в частности, Дальний Восток – это совсем другое:

Мы здесь встречаем рассветы
Раньше на восемь часов.

Ты не пугайся рассказов о том,
Будто здесь самый край света, –
Сзади еще Сахалин, а потом –
Круглая наша планета. (1, 286)

¹³⁰ В отличие от общепринятого в публикациях «На себя! От себя!» (см., напр.: 1, 415) приводим последний стих по фонограмме, все еще остающейся на слуху. Представляется, что такая вставка, выводящая этот – последний – стих за пределы размера, заданного аналогичным строкам предыдущих строф, во-первых, почти физически ощутимо воспроизводит *ф а з ы* движения и, во-вторых, выражает экстатическую смертного мига. И достигается этот эффект органично присущим поэзии Высоцкого риторическим *п е р е б о р о м* парадигматически возможных вариантов высказывания, о чем речь пойдет в следующей главе.

Запад (темнота) это и вправду «край света» – «там стеною закаты багровые». Восток безграничен и спасителен: «Побрегли все от бед на восток,..» (1, 185). И даже герой ролевой лирики, не по своей воле угодивший в товарном вагоне «на восток, // И на прииски в Бодайбо», – заявляет не без доли оптимизма:

Позади – семь тысяч километров,
Впереди – семь лет синевы... (1, 22)

Цепь «Запад – закат – низ» включает в себя еще одно звено – «море», а «Восток – восход – верх» – «землю» и «небесный простор», соотносясь как предел и беспредельное.

Провожая закат, мы живем ожиданьем восхода
И, влюбленные в море, живем ожиданьем земли. (1, 527)

И далее:

Впереди наверху злые ветры, багровые зори.
Только море внизу, впереди же – восход и земля.

Восток связывается с будущим, он – вотчина будущего времени в смысле и дальневосточного часового пояса, и законсервированных «семи лет синевы». Запад же – это прошлое.

Герой стихотворения «Из дорожного дневника» едет не только к западной границе нашей страны, но – в военное время, «замешенное на крови»:

И сейчас же в кабину
глаза из бинтов заглянули
И спросили: «Куда ты?
На запад?
Вертайся назад!..»
Я ответить не смог –
по обшивке царапнули пули, –
Я услышал: «Ложись!
Берегись!
Проскочили!
Бомбят!»

<...>

И исчезло шоссе –
мой единственно верный фарватер¹³¹,
Только – елей стволы
без обрубленных минами крон.
Бестелесный поток
обтекал не спеша радиатор.
Я за сутки пути
не продвинулся ни на микрон. (2, 81)

В этом «путешествии в прошлое», которое есть движение на Запад, парадоксальным образом отсутствует пространственное пе-

¹³¹ Обращаем внимание читателя на возникающую и здесь (постоянную для поэзии Высоцкого) ассоциацию – дорога/река. (А с другой стороны, – «море» прошлого.)

ремещение: герой не продвинулся «ни на микрон», и путь его измеряется временем, –*сутками*.

Запад в поэзии Высоцкого – это заграница, это «далеко» «там» в отличие от Востока, который «близко» и «здесь», ср.: «Дальний Восток – это близко!» (1, 287), «И на поездки в далеко, // Навек, бесповоротно...». Соответственно, заграница в песнях Высоцкого, чаще всего комических, приобретает некоторые из вышеназванных черт Запада и дополняет их новыми. Заграница – это чужой и чуждый, и даже потусторонний мир. Для начала вспомним очень серьезные, трагически окрашенные строки:

Нет меня – я покинул Расею, –
Мои девочки ходят в соплях!
Я теперь свои семечки сею
На чужих Елисейских полях. (1, 291)

Елисейские поля Парижа и Елисейские поля в царстве мертвых уравниваются в этом стихотворении, выражающем невозможность для поэта покинуть Родину живым. Но есть и другое, ироническое:

Из заморского из леса,
где и вовсе сущий ад,.. (1, 152)

А простоватый носитель речи в другой песне говорит о «глуши и дебрях чуждых нам систем» (1, 455). И тут же сам лирический герой Высоцкого говорит о столице Франции как об (если воспользоваться формулой Маяковского) «адище города», где «французские бесы – // Такие балбесы! // Но тоже умеют кружить» (1, 559). Так или иначе, но стихи Высоцкого о загранице очень часто несут в себе мысль о том, что «мы с тобой в Париже // Нужны – как в русской бане лыжи!». И туда лучше не соваться.

6. БАНЯ

Отметим тут же, что сравнение Парижа с баней тоже оказывается вовсе не случайным, как то может показаться на первый взгляд. Ведь «баня» в поэтической системе Высоцкого часто несет в себе значение места «особого», почти сакрального. Вспомним одно из первых произведений Высоцкого, где баня стала показательным местом действия, – «Баньку по-белому» (1968) – и историю создания ее¹³². Через удовлетворенный рассказами В. Золоту-

¹³² См.: Золотухин В. Как скажу, так и было, или этюд о беглой гласной. // Владимир Высоцкий в кино. – М., 1989. – С. 63-68.

хина интерес к этнографическим сторонам жизни сибиряков поэт вышел на народные мифопоэтические представления и верования, в которых баня играет весьма существенную роль. Согласно этим представлениям и верованиям, баня есть место нечистое (речь идет, разумеется, не о гигиенической ее характеристике), – не случайно существовал запрет на посещение церкви после бани, а на том месте, где некогда стояло здание бани, строить новое жилье не рекомендовалось. В бане происходило очищение не только от грязи, но и от болезней и грехов («Баня всех моет, а сама вся в грязи»¹³³). Баня проявляет свою смысловую родственность обряду крещения, который, в свою очередь, несет в себе значение выхода на свет в новом качестве благодаря мифологеме воды. «Погрузиться в воду – это значит вернуться в хаос, во тьму материнского лона, чтобы заново возродиться. ...Уже в Евангелии от Иоанна обряд крещения интерпретируется именно так: „Если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие“ (Иоанн. 3,5)»¹³⁴. Сходна с этим и трактовка бани в русских пословицах типа «Баня – мать вторая»¹³⁵.

Баня в народных представлениях была местом пограничным, пороковым (из-за чего, видимо, и несет в себе приведенную двойственность значения – место грязное, но очищающее); баня – это страшное место, ассоциирующееся как с рождением (общеизвестно, что здесь было принято рожать), так и со смертью – в банях вешались, обмывали покойников, убивали. Мотив убийства в бане – постоянный в народных песнях¹³⁶. Особую роль играла баня и в свадебном обряде – до и после брачной ночи.

Баня – постоянное место действия и в народных волшебных сказках. Во-первых, здесь испытывают героя жаром, надеясь его погубить¹³⁷, а во-вторых, герой, отправляющийся в иной мир и встречающий на его границе избушку бабы-яги, неизменно обращается к хозяйшке с просьбой накормить-напоить и *в баню сво-*

¹³³ Даль В.И. Словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1955. – Т. 1. – С. 45.

¹³⁴ Аверинцев С. Примечания. // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века. – М., 1979. – С. 211.

¹³⁵ Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. – М 1957. – С. 584.

¹³⁶ См. напр.: Собрание народных песен П.В. Киреевского. – Тула, 1986. – С. 19, 126, 315.

¹³⁷ См.: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986. – С. 315-317.

диль, что означает приобщение героя к иному миру¹³⁸. Отметим, что баня как преддверье смерти совершенно однозначно присутствует в стихотворении Высоцкого «Памяти Шукшина»:

И после непременной бани,
Чист перед богом и тверез,
Вдруг взял да умер он всерьез –
<...> (1, 466)

Поскольку уже в самых ранних песнях с «блатными» мотивами у Высоцкого возникала ассоциация «тюрьма – могила», постольку и в более поздних его произведениях тема лишения свободы соединялась с проблемой смерти. Герой «Баньки по-белому» возвращается с *того* света, из иного мира лагерей в жизнь:

Эх, за веру мою беззаветную
Сколько лет отдыхал я в раю!
Променял я на жизнь беспросветную
Несусветную глупость мою.

Протопи ты мне баньку по-белому, –
Я от белого свету отвык,.. (1, 230)

И здесь бинарные противопоставления играют весьма важную роль, – в том числе и все та же оппозиция левого и правого:

А на левой груди – профиль Сталина,
А на правой – Маринка анфас. (1, 230)

А к ней примыкают и другие: «холодное прошлое» – «горячий туман»; «наследие мрачных (темных. – *Авторы*) времен», «жизнь беспросветная» – «белый свет». Обращает на себя внимание обыгрывание поэтом слова «свет» и однокоренных с ним слов с чередованием значения: беспросветный – темный, несусветный – не от этого мира: «белый свет» в рефрене несет в себе оба значения сразу, поскольку «Банька по-белому» представляет ситуацию начинающегося движения из «райской» лагерной тьмы на свет, к жизни. При этом прошлое дано в пространственных образах леса, карьера и топи, – т.е. все тех же вариантов «низа». Кроме того, герой, находящийся в пограничной ситуации – «у самого краешка», – намеревается «сомнения в себе истребить», что почти дословно повторяет формулу из стихотворения, показывающего психологическую картину подъема в гору, почти аналогичную ситуации «Баньки»:

И пусть пройдет немалый срок –
Мне не забыть,
Что здесь сомнения я смог
В себе убить. (1, 252)

¹³⁸ Там же. С. 66-69.

В целом же сакральный характер «бани», а потому ее значение в поэзии Высоцкого как места пограничного, переходного, стартового для начала нового движения постоянны, что очень полно выражается и в «Балладе о бане» (1971), смысл которой опять-таки весьма существен в «сцепке» с иными произведениями, ей родственными. «Баллада о бане» – мифологический комментарий к ним, философия бани, а не только восторженные откровения любителя парной. Прежде всего это стихотворение об освобождении от земной грязи, грехов и варварства, об очищающем идеале, имеющем совершенно определенный нравственно-социальный смысл – «свобода, равенство, братство».

В каждом четверостишии этого стихотворения есть сигнал, выводящий «банную» тему на совершенно внебытовой уровень; обращает на себя внимание обилие религиозной фразеологии. Действительно, «баня» у Высоцкого – это некое «подобие райского сада», близкое по смыслу католическому чистилищу, его мифопоэтический аналог, предусматривающий возможности движения в разные стороны, к раю и аду (см.: 1, 352-353).

Интересно, что в 1971 году Высоцкий снова обратился к той же теме, на сей раз решая её в иронической тональности:

И вот разверзлась вдруг парная
Клубами пара – просто страх! –
И, друг на друга напирая,
Ко мне толпа валила злая
На всех парах, на всех парах!

Зады тазами прикрывая –
На, мол, попробуй, намочи! –
(Ну, впрямь архангелы из рая)
И веники, в руках сжимая,
Вздымали грозно, как мечи.
<...>
Рванулся к выходу – он слева –
Но ветеран НКВД...¹³⁹

Мифологическая сказочность многих песен Высоцкого – это их общий и едва ли не основополагающий принцип. И мы здесь имеем в виду не только многочисленные песни-сказки Высоцкого – жанр, сам по себе достаточно редкий в русской литературе, но и нечто другое. Дело в том, что если сюжет волшебных сказок, как это было убедительно доказано литературоведами, – путешествие в

¹³⁹ *Высоцкий В.С.* Сочинения в 4-х томах. Т. 3. – Санкт-Петербург, 1993. - С. 67.

иной, потусторонний мир и возвращение обратно¹⁴⁰, то такая сюжетная основа была изначально близка мировидческой концепции Высоцкого. И не только сюжетная канва волшебных сказок нашла свое отражение в его поэзии и как бы перевоплотилась в ней. В художественную ткань лирики Высоцкого органично вошли отдельные мотивы и образы сказок, как персонифицированные (Иван-дурак, Кощей, Чудо-Юдо и т.д.), так и, например, «баня», «лес», «дом в лесу» и прочие сказочные места действия.

7. КОНИ

Поскольку композиция волшебных сказок строится на пространственном перемещении героя, постольку же особую роль в сказке играют граница между двумя мирами и средства ее преодоления. Эти средства многообразны, так же, как и сами виды границы, и существуют они во взаимодействии и взаимозависимости. Однако это разнообразие невелико. Средствами перемещения в иной мир представлялись превращение в животное, полет, скачка на коне, плавание на корабле (лодке), подъем в гору или спуск вниз, – под землю, в пропасть или на дно морское. Уже в этом перечислении названы, как нам кажется, некоторые образы, постоянные для лирики Высоцкого и очень важные в ней и для нее. Остановимся лишь на одном из них, на образе, который стал символом самой поэзии и жизни Высоцкого, названием одной из его книг и элементом надгробного памятника. Это – «конь», «Кони привередливые».

Если рассматривать древнейшие представления о смерти и о переходе в царство мертвых, отраженные волшебной сказкой, в процессе их эволюции, то получается, что изначально были как раз те, которые говорят о превращении человека (героя сказки) в животное – «обратился волком», «ударился об землю, стал птицей, полетел в поднебесье». У Высоцкого есть подобные же превращения. Наиболее откровенно это высказано в «Песенке о переселении душ». Но есть и более тонкие случаи. Например, в стихотворении «Я из дела ушел» в первой же строке сказано о конце пребывания

¹⁴⁰ Сошлемся еще раз на ту же классическую работу В.Я. Проппа.

человека в земном деле, а далее дается уже история, картина «ухода»:

Я влетаю в седло, я врастаю в коня – тело в тело, –
Конь падет подо мной – я уже закусил удила! (1, 433)

Как видим, всадник тут превращается в коня. Встречается у Высоцкого и древнее общеиндоевропейское представление о загробном мире как пастбище¹⁴¹: «Я с сошедшими с круга пасусь на лугу,..» (1, 551). Как тут не вспомнить «асфоделевый луг», о котором писал Гомер в «Одиссее» (Песнь II, 537-570), по которому бродят «бывшие люди». Интересно, что своеобразная ассоциация с этим превращением в животное при переходе в иной мир, в иное состояние сквозит и в забавных, глубоко ироничных строках поэта о сумасшедшем доме (одном из вариантов «гиблого места»), вполне соотносимых с пафосом «Песенки о переселении душ»:

Все зависит в доме оном
От тебя от самого:
Хочешь – можешь стать Буденным,
Хочешь – лошадью его! (1, 508)

«Конь» у Высоцкого являет собой многообразную гамму символики смерти, будучи фактически «заупокойным животным», постоянно ассоциирующимся со смертью, что вполне соответствует как древним мифологическим представлениям¹⁴², так и традициям искусства и литературы, эти представления отразившим, – вспомним, например, «хрестоматийную» лошадь белой масти из фильма А. Вайды «Пепел и алмаз», или древнерусскую легенду о Вещем Олеге («Ведь примешь ты смерть от коня своего!», – 1, 169), воспринятую через Пушкина, или троянского коня, поминаемого в «Песне о вещей Кассандре»:

И в ночь, когда из чрева лошади на Трою
Спустилась смерть, как и положено, крылата,.. (1, 175)

Или:

Немного прошу взамен бессмертия –
Широкий тракт, да друга, да коня;..

«Конь» у Высоцкого символизирует судьбу, становится ее знаком:
Парень лошадь имел и судьбу свою... (2, 222)

И еще:

¹⁴¹ См.: Иванов Вяч.Вс.. Топоров В.Н. Указ. соч. - С. 67.

¹⁴² См.: Анучин Д.Н. Сани, ладья и кони как принадлежности похоронного обряда. // Древности: Труды Моск. археол. о-ва, 1890. - Т. 14. - С. 81-226.

Ах. гривы белые судьбы! –
Пред смертью словно хорошея,
По зову боевой трубы
Взлетают волны на дыбы, –
Ломают выгнутые шеи. (1, 622)

И снова:

Но вот Судьба и Время пересели на коней,
А там – в галоп, под пули в лоб,.. (1, 565)

Кони-судьба Высоцкого – своевольные, с норовом, – «привередливые»: «Где-то кони пляшут в такт, // Нехотя и плавно» (1, 205). Характерно, что эти кони появляются вместе с неопределенным «где-то» в самом конце земной дороги героя, после «плахи с топорами». Кони у Высоцкого – это не просто стилизованное средство передвижения, но средство перемещения в иной мир, в *туда*, в смерть. Это совершенно однозначно представлено в «Конях привередливых», в «Райских яблоках» или в таких строках: «Проиграю – пропылю // На коне по раю» (2, 177).

Высоцкий дает даже прямое выражение смысла скачки как омертвления, когда появляется мертвец на лошади:

<...> в этой скачке опоздавших нет, –
А ветер дул, с костей сдувая мясо
И радуя прохладой скелет. (1, 565)

Тут отражена как раз та ступень развития мифологических представлений о смерти, когда «мертвец-животное превратился в мертвеца плюс животное»¹⁴³. Болезнь как преддверие смерти тоже оказывается связана с конем, – герой «Баллады о гипсе» заявляет: «Так и хочется крикнуть: „Коня мне, коня!“ – // И верхом ускакать из палаты!» (1, 388). Эти же мотивы появляются в монологе «болельщика», физически вроде бы здорового:

Я болею давно, а сегодня – помру
На центральной спортивной арене.

Буду я помирать – вы снесите меня
До агоний и до конвульсий
Через западный сектор, потом на коня –
И несите до паузы в пульсе. (1, 376)

Обращает на себя внимание появление и здесь западного (!) сектора, т.е. левого, закатного, смертельного.

¹⁴³ Пронн В.Я. Указ. соч. - С. 173.

8. ИНЫЕ СКАЗОЧНЫЕ МОТИВЫ

Вся эта сказочно-мифологическая образность, взаимодействуя не столько с сознанием, сколько с подсознанием слушателя-читателя, неизменно обеспечивает точный художественный эффект, – мы воспринимаем поэзию Высоцкого как что-то изначально знакомое, близкое, всеобщее. Кроме того, эта мифопоэтическая образность в контексте всей поэтической системы Высоцкого вносит дополнительное суб- или сюрреальное значение во внешне вроде бы вполне бытовые ситуации, демонстрируя их философскую подкладку. Именно такова функция «скачки» в «Погоне» – первой части цикла «Очи черные», где герой по дороге через лес и болото попадает в страшный, мертвый «старый дом». И хотя сказочные каноны здесь оказываются как бы «перевернутыми» (в сказках обычно погоня за героем появляется во время его возвращения «оттуда»), все же сам мотив странного «дома в лесу» откровенно сказочен.

Высоцкий вообще очень бережно относился к мотивам сказки и ее «правилам игры», зачастую весьма утонченным. Так, герой народных сказок, попадая в иной мир, сталкивается со слепотой (либо сам слепнет, либо встречается с незрячими обитателями *того* мира, которые могут обнаружить пришельца только по запаху – вспомним знаменитое «Фу-фу-фу! Русским духом пахнет!»), – представители разных миров не видят друг друга. Вариантом слепоты может выступать сонливость, овладевающая героем при падении его «туда», что есть в «Сказке о несчастных сказочных персонажах», где Иван преодолевает «дремотное состояние» (1, 190). «Не видать ни рожна!» (1, 461), – заявляет герой «Погони», угодивший в чашу, да и персонаж песни «Две судьбы», попавший в «гиблое место», замечает: «Вижу плохо я» (1, 520), а герой ранней песни («Так оно и есть...», – 1, 83), вышедший из лагерей, видит толпы *слепых* прохожих с черными лицами...

Наверное, не одну страницу можно было бы посвятить рассмотрению мифопоэтического смысла «горы», «реки», «леса», «дома» у Высоцкого, – все это интересно и показательно, но в данном случае неприципиально, поскольку мы будем вновь сталкиваться с проявлениями архетипической образности. Куда более привлекательна возможность сказать о том, что в поэзии Высоцкого мифологичность (в сказочном варианте ее представления) порой

сознании каждого из нас. Щедро зачерпнув из этого живительного колодца, поэзия Высоцкого приобрела неповторимый образный колорит и мощное средство воздействия на читателя и слушателя, ибо она не просто обращается к нашему разуму, не только апеллирует к нашей способности здраво судить о жизни, но еще и прямым контактом подключается к полузабытым, а часто вполне забытым «макро»- и «микросхемам» мифопоэтического общения с породившим нас миром. Это возвращение к истокам есть – опять же! – освобождение, потому что в нем мы вновь оживаем как единое целое и вновь свободны от исторически возникших перегородок и границ, разделяющих нас. Общечеловеческое пробуждается в нас, высвечивая во всей глубине трагедию нашего прошлого, уродливые гримасы настоящего и – цели будущего.

«ТЕПЕРЬ Я – КАПЛЯ В МОРЕ».
ВЫСОЦКОЕ БАРОККО

*В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность
И небо – в чашечке цветка.*

Вильям Блейк

*Барокко внушало ужас; оно представля-
лось царством беспорядка и дурного вкуса.*

Хосе Ортега-и-Гассет

Явление Высоцкого, как можно уже, наверное, заключить из вышесказанного, – одно из значительнейших и своеобразнейших в русской поэзии второй половины XX века, а постольку и в ней в целом. Оно отзывается аналитическому интересу любого свойства и привлекает исследователей самых разных направлений, лишь усиливая при этом впечатление подлинности, универсальности и непреходящей историко-культурной ценности. Это явление само оправдывает разнообразие подходов и мнений, даже странных, на первый взгляд. Впрочем, такова особенность первого взгляда. А в долгой жизни, которая у поэзии Высоцкого почти вся еще впереди, эпоха первых взглядов на нее, надо полагать, не миновала. Вот и проблема ее типологической соотнесенности переживает пору первых попыток. И сразу же объект для сопоставления выглядит чрезвычайно примечательно: Высоцкого называют экспрессионистом¹⁴⁶. Примечательным это представляется в особенности тому, кто задумывался над вопросом типологии самого экспрессионизма и его связей внутри национальной поэтической традиции, естественно, в данном случае немецкой¹⁴⁷. Возможно, в этом контексте не

¹⁴⁶ Моклиця М.В. Высоцкий – экспрессионист // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т.1. Показательно одновременное и независимое появление там же и нашей статьи: Шаулов С.М. «Высоцкое» барокко // Там же.

¹⁴⁷ См., напр.: Шаулов С.М. Проявление стилевых черт барокко в лирике немецкого экспрессионизма и поэзия И.Р.Бехера // Вопросы немецкой и французской

покажется в итоге столь уж странным и сопоставление поэзии Высоцкого с поэтикой барокко, предлагаемое в этой главе как подход к проблеме типологии поэтического мышления этого поэта. Такое, сопоставление, как нам представляется, способно помочь выяснению некоторых важных особенностей литературно-исторического процесса, в том числе и механизма национальной самоидентификации поэтики в этом процессе.

1. ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ СХОЖДЕНИЕ

Речь идет, конечно, не о сознательном выборе поэтом определенной традиции, следы которого можно было бы поискать в его весьма немногочисленных, как правило – устных, и зачастую повторяющихся высказываниях о поэзии вообще, о своей в частности, о своих поисках и художественных пристрастиях. Речь должна пойти в нашем случае об *объективном типологическом схождении* внутренней органической структуры большого эстетического явления с другим, отстоящим от него и исторически, и во многих иных отношениях, включая то, что сама проблема барокко лежит в плоскости, как будто не пересекающейся со сферой жизни и творчества нашего поэта: «поэзией, воскрешенной профессорами», назвал поэзию барокко один из ее исследователей¹⁴⁸, и как раз при жизни Высоцкого. Вряд ли Владимир Семенович читал в 1970 году журнал «Вопросы литературы», и едва ли его увлекала проблематика, интересная «профессорам». Хотя именно в это время он уже готовился играть роль Гамлета, которая в его самоощущении и мировосприятии, в свою очередь, сыграла далеко не последнюю роль; а консультантом спектакля был один из блестящих «профессоров» этого времени А. А. Аникст, одним из первых в нашей науке, хотя и гораздо позже, вопреки застарелому предубеждению, заговорив-

филологии. – Краснодар, 1975. - С. 170-178; Schaulow S.M. Das Sonett in der frühen Lyrik Johannes R. Bechers in Beziehung zur nationalen poetischen Tradition // Poesie und Poetik Johannes R. Bechers. Ergebnisse des 4. Kolloquiums des Zentralen Arbeitskreises Johannes R. Becher am 11./12. Mai 1978. – Berlin, 1978. - S. 130-141; он же: О характере поэтической традиции в ранней лирике И. Р. Бехера // Реализм и художественные искания в зарубежной литературе XIX-XX вв. – Воронеж, 1980. С. 38-55; ders.: Philosophische Poetik der «Feuerseele» // Wandelbar und stetig. Lesarten zu Johannes R. Becher. Anthologie. – Halle-Leipzig, 1984. - S. 183-190.

¹⁴⁸ Британишский В. Поэзия, воскрешенная профессорами // Вопр. лит., 1970. № 5. - С. 171–184.

ший о маньеризме этой трагедии и о том, что творчество Шекспира «приближается к барокко»¹⁴⁹.

Разумеется, нашему слуху привычнее соотнесение Шекспира с идеологией и эстетикой Ренессанса. И он связан с ними и укоренен в них кровно, как, впрочем, и... в свою очередь идеология и эстетика барокко, вызвавшие в иные годы немало нелестных и нелепых обвинений, да и прямой хулы в «марксистско-ленинском литературоведении». Нет смысла здесь и сейчас подробно останавливаться на методологических причинах и концептуальных следствиях затяжного и поистине кризисного освоения нашей наукой культуры и искусства эпохи барокко на протяжении долгих десятилетий XX века. Согласимся на том, что господствовавшее в «эпоху Высоцкого» ревностно-категорическое отсечение великого английского гуманиста (а вместе с ним Сервантеса и Лопе де Веги) от настроений, интеллектуального, чувственно-интуитивного и художественного опыта его эпохи (а его современниками были и Джон Донн, и Агриппа д'Обинье, и, наконец, Якоб Беме) выглядит сегодня, по меньшей мере, странно. Так вот, одним из первых преодолеть эту странность попытался профессор А.А. Аникст, консультировавший в свое время постановку «Гамлета» в театре на Таганке. Но...

Обнаружение таких, пусть и наводящих на размышления, цепочек возможного *контактного влияния* не является, однако, самоцелью. Они могут наличествовать или нет, могут сыграть свою роль или остаться латентными, то есть вызвать искомую художественную реакцию или остаться незамеченными. Главное, что они, в любом случае, мало что доказывают. Но они опредмечивают для нас, – в данном случае, – степень вездесущности барокко в культуре XX века. Оно не было предметом занятий и размышлений только для ученых – историков и теоретиков литературы и искусства. Стоит напомнить, что само это понятие в его историко-культурной предметности своим появлением и утверждением в литературоведении во многом обязано как раз поэтической и художественной практике XX века, которая нередко узнавала и познавала себя через XVII век. Так обстояло дело в европейских литературах, переживавших, в отличие от советской, *естественное* развитие. В советское литературоведение понятие барокко впустили поздно и с большими оговорками, потому что «метод» барокко, в свете «классового подхода» «партийной» науки, представлялся «реакционным». Но в советскую же литературу, как известно, не впустили и

¹⁴⁹ Аникст А. А. Шекспир и художественные направления его времени // Шекспировские чтения, 1984. М., 1986. - С. 61, 65.

Высоцкого, певшего «не те» песни. Парадокс заключается в том, что, лишив его свободного доступа к печатной странице, культурнадзиратели обрекли его тем самым на свободное (!) творческое развитие и усвоение художественных флюидов, естественным образом пропитывавших эпоху¹⁵⁰.

О том, что барокко не принадлежит лишь истории искусства и литературы, говорит и сохраняющаяся по сей день высокая степень неопределенности содержания термина, как это бывает с явлениями молодыми, а не архаическими. Как в 1915 году Х. Ортега-и-Гассет отмечал эту неопределенность, при том что «интерес к барокко растет с каждым днем <...> что-то притягивает нас к барочному стилю»¹⁵¹, – так и в 1994 году А. В. Михайлов, виднейший теоретик и историк барокко, заметил: «В барокко вообще нет ничего такого *отдельного*, что принадлежало бы исключительно ему»¹⁵².

Потому и сопоставление любого позднейшего явления с барокко как с исторически конкретной художественной системой вынуждено оперировать некоторыми проявляющимися вновь универсалиями, которые по отдельности не дают основания для решительных выводов, но, собранные вместе, сплавленные единой органической структурой этого явления, могут оказаться релевантными для суждения, обоюдно проясняющего как эту систему, так и интересующее нас явление. Именно их схождение, подчас независимое от конкретных сознательных предпочтений и творческих намерений новейшего автора, выражающееся, – возможно, подсознательно, – в сходстве стилистических конструктов, манеры обращения с языковым материалом и проявляющее, – может быть! – более глубокую, ментально-мировоззренческую родственность, – вот такое типологическое схождение интересует нас теперь.

¹⁵⁰ Ср. с показательным признанием Анатолия Брусиловского, художника советского андеграунда, одного из участников альманаха «Метрополь»: «Поразительно<...>, что в условиях культурной изоляции художественные процессы в России были очень схожи с поисками европейских мастеров. <...> мы работали в одном русле» (Цит. по: Васильева Ж. Искусство не принадлежит народу. Анатолий Брусиловский о «Метрополе», Эразме Роттердамском и современной живописи // «Литературная газета», 2000, № 13: 29 марта – 4 апреля. - С. 13).

¹⁵¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Воля к барокко // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991. - С. 152.

¹⁵² *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика, литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. - С. 384.

2. НА УРОВНЕ ЗВУКА

Прежде всего обратим внимание на особое напряженное состояние языка, который силится выйти за пределы привычной ему коммуникативной функции, и на ту роль, которую начинает играть в поэтическом высказывании звукопись. Это не изобразительная звукопись и не всегда подражательная (как по большей части ее еще можно воспринять в стихотворении «Заповедник»). Это и не та звукопись, которая стремится передать физическое ощущение, как в стихе «Стропы рвут меня вверх, выстрел купола – стоп!», где переплетение опорных согласных вызывает почти мышечное ощущение «рвущих строп». И в «Заповеднике», и в «Затяжном прыжке» можно обнаружить следы другой звукописи – знаковой, производящей впечатление настойчивого стремления вложить в определенный фонетический набор максимальный объем смыслового содержания или, может быть, выжать из звукосочетания максимум того, что оно способно выразить. И главное – это чувство, что за звуковой тавтологией, за звуковыми инверсиями в соседних словах, за повторами в начале и по ходу стиха опорных рифмующихся звукосочетаний (обратимся, например, вновь к строкам, которые при любой попытке интерпретации оставляют впечатление недосказанности:

Час зачатъя я помню неточно, –
Значит память моя – *однобока*, –
Но зачат я был *ночью, порочно...*), –

за всем этим стоит не простая игра, но некая масса смысла, не высказанная непосредственно, но превышающая прямое значение сказанного, способная наращивать в нем свой удельный вес, становясь главным истоком и источником энергии для лирического сюжета и одновременно центром, к которому этот сюжет устремлен. Так, тема темного начала, тайны ночного часа зачатъя, выпуская «однобокую» память в коридоры и подворотни истории, по ходу сюжета своим незримым, но осязаемым присутствием неизменно клонит траектории судеб все к той же грани, за которую памяти не дано проникнуть: к стенке, под танки, на ножи, к некрасивой смерти, вниз. Так центр тяготения является одновременно источником энергии и целью центростремительного движения.

Этой мыслью – о тяготении звукописи к некоему идеально-невыразимому смысловому центру – хотелось бы оттенить верное и принципиальное наблюдение Ю. В. Шатина: «...внешняя звуковая форма становится внутренней формой стихотворного слова, собственной этимологией поэтического языка, который воспроизводит генезис, нисколько не заботясь о точном соответствии генезису

обыденного языка. От звука к внутренней форме, а от нее к сюжету и целому...»¹⁵³ Ведь именно из силового поля между звуком и взывающим воплощения смыслом разворачивается сюжет, и логика его развертывания не собственно языковая (в лингво-семантическом понимании), а зачастую скорее музыкальная.

Ярчайший пример такого сюжета дает стихотворение «Купола» (1, 502-503), в котором на фонетическом уровне разворачивается поистине симфоническая борьба за чистоту звука, возвещающего надежду на спасение и конечное торжество человека в его высшем предназначении, – в стихе «Залатаю золотыми я заплатами». Этот стих не только венчает певуче-сонорную, насквозь просвеченную гласными тему золотых куполов, колоколов и колоколен, прокалывающих синее небо, но захватывает в этом движении высь звук «З» в финале его трагически напряженной судьбы. Звукосочетания с «З» оказываются семантически очень емкими. Во-первых, они от начала до конца сопровождают тему души: от «как засмотрится мне... задышится» до «душу... залатаю» и, следовательно, тему индивидуального пути в мире. Во-вторых, они с самого начала связаны с темой вязкого предгрозового воздуха, которым трудно дышать, сквозь который трудно смотреть. Тема эта перемежается скоплениями глухих и взрывных согласных (-*тр*-, *крут*-, *дгр*-, *крутд*-) – знаками тяжкого земного пути, что на лексико-семантическом уровне опредмечивается в шестой строфе, где анафорическая рифма («Грязью... Вязнут...») повторяет тему непролазной вязкости, усиленную здесь сочетаниями *жирн*, *ржав*, переходящими из предыдущей строфы («ржаною»), – снова, кстати, емкий фонетический знак, в котором рядом с державно-зажравшейся («чавкая») неподвижностью – подательница жизни земля («родниковая») и тревожное ржание вязнущих лошадей:

Грязью чавкая жирной да ржавою,
Вязнут лошади по стремяна,
Но влекут меня сонной державою,
Что раскисла, опухла от сна.

Но, в-третьих, звукосочетания с -з- ведут и тему сказки, загадки, тайного завета, наконец, и золота, заметного Богу, и связывают, таким образом, два звуковых пласта, соответствующих двум полюсам мира, придавая смысл и нацеленность движению по загаженной и загадочной стране. Эти пласты в последний раз со- и противопоставлены, но теперь уже строго разделены в заключительной апофеозной строфе, намечающей перспективу преодоления и избавления. При этом особую значимость приобретает окончатель-

¹⁵³ Шатин Ю. В. Ожившая картина // Поговорим о Высоцком. – М., 1995. – С. 19. (Прил. к «Ваганту»; № 47-48).

ный переход звука -з- из глухо-взрывного фонетического ряда в сонорный:

Душу, сбитую утратами да тратами,
 Душу, стертую перекатами, –
 Если до крови лоскут истончал, –
 Залатаю золотыми я заплатами –

(обратим внимание на глухие звуки в этой строке: -п- стоит в такой позиции, где он усиливает звучание третьего -л-, а троекратное -т-, кажется, еще помнит времена, когда в фигуративных экспериментах экстремальных течений барокко оно получало эмблематический смысл напоминания о кресте – Т и t!)

Чтобы чаще Господь замечал!

3. ОТ ЗВУКА К КОНЦЕПТУ

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

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

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

Есть ли необходимость множить примеры «высоцкого» «Остроумия или искусства изощренного ума», выражаясь словами заголовка трактата Бальтасара Грасиана – испанского теоретика барокко?! Совершенно очевидно, что этому качеству принадлежит столь весомая роль в большинстве стихотворений Высоцкого, как редко у кого из его современников-поэтов. Но вот в стихотворении «Мой Гамлет» обнажается степень осознанности традиции, в которую втягивается поэт. То, что это происходит в произведении, обращенном к шекспировскому образу, и как результат по-актерски психологической проработки роли – «через себя», придает этому моменту чрезвычайную культурологическую и даже – уже – историко-литературную важность. Ведь откровенную насыщенность этого текста классически барочными концептами можно истолковать как глубокое и органичное *читательское* проникновение через Шекспира в суть его поэтической эпохи. Это, в своем роде, непредубежденное, далекое от схоластических споров суждение о «титане Возрождения» оказалось высказанным в 1972 году, когда концептуальная увязка Шекспира с барокко не могла бы встретить иного приема, кроме решительного отпора защитников чести и достоинства великого гуманиста.

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

Я прозревал, глупея с каждым днем,
– емкий и многозначный оксюморон, совмещающий внутренний процесс рождения нравственного чувства с трагическим знанием его внешней оценки и экзистенциальных последствий, знанием,

усиленным следующим сразу знакомым нам приемом начальной рифмы:

Я прозевал домашние интриги.
 <...>
 Мой мозг, до знаний жадный как паук,
 Все постигал: неподвижность и движенье...

– два последних слова действительно описывают «всё», но и контраст между резкой пластичностью сравнения мозга с пауком и неосязаемой абстрактностью его добычи («знания», от которых «толка нет») тоже предлагает своеобразную, лежащую в иной плоскости, парадигму «всего», и над «все» – самого мозга, так что «мозг» и «все» выступают как контрапунктные миры, многообразно и многозначительно взаимопроникнутые и взаимодействующие. И это соотношение мира и человека завораживало внимание мыслителей барокко. Вспомним паскалевское: «В пространстве вселенная объемлет и поглощает меня, малую точку; мыслью я ее объемлю»¹⁵⁴. Точка, не имеющая измерения, ничтожество, постигающее, вбирающее, содержащее в себе вселенную, – таков человек барокко.

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

Этому концептуальному выражению традиционной барочной антиномии духа и плоти откликаются бесчисленные аналоги в поэзии Шекспира и Лопе де Веги, Франсиско Кеведо и Пауля Флеминга, Джона Донна, Ангелуса Силезиуса, Андреаса Грифиуса и т. д. – вплоть до Гавриила Державина. Сравним хотя бы вот с таким противопоставлением в сонете Андреаса Грифиуса, чтобы отчетливее проступила работа, проведенная Высоцким над самой, может быть, традиционной поэтической антиномией:

Огонь и колесо, смола, щипцы и дыба,
 Веревка, петля, крюк, топор и эшафот,
 В кипящем олове обуглившийся рот
 С тем, что ты выдержал, сравниться не могли бы.

И все ж под тяжестью невероятной глыбы
 Твой гордый дух достиг сияющих высот¹⁵⁵.

Грифиус ассоциирует с плотью прежде всего выпадающее на долю человека страдание, безмерность которого не может, однако, сокрушить человеческий дух. Именно выражению этой безмерности служит своеобразный стилистический инструментарий первого четверостишья, к поэтической сути которого мы неизбежно обра-

¹⁵⁴ Паскаль Блез. Мысли / Пер. с фр. Ю. А. Гинзбург. – М., 1995. – С. 105.

¹⁵⁵ Грифиус Андреас. Невинно страдающему // Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга. – М., 1976. – С. 113.

тимся ниже. Здесь же нам интересна тонкая проработка антиномии у Высоцкого, проявляющая иной уровень личностного сознания и иную степень поэтической изоэстетности с такой характерной для него виртуозной игрой оксюморонами: антиномичность подчеркнута еще и в каждой из двух сил, разрывающих человека: *тяжкий* груз тянет *вверх*, а крылья – символ *легкости* и *полета* – *вниз*, в *могилу*. Парадоксально переосмыслены тем самым и полюса антиномии: дух – тяжек, плоть – легка. Центр тяготения перенесен *вверх*! Как тут не вспомнить строки из «Священных сонетов» Джона Донна:

Но Ты – над всем: мой взгляд, Тебе подвластный,
Ввысь обращаю – и встаю опять.
А хитрый враг плетет свои соблазны –
И ни на миг тревоги не унять.
Но знаю – благодать меня хранит:
Железу сердца – только Ты магнит¹⁵⁶.

Но у Донна в отношении «железа сердца» к «магниту» Духа Божьего есть некая *естественная* легкость, чувство охраненности, которое придет к Высоцкому лишь в самое последнее его время и – как чувство уверенности и спокойствия в отношении к недругам («Я спокоен, – он мне все поведал. <...> тот, кому служу». – 1, 160). А в «Моем Гамлете» «груз тяжких дум», хотя и «тянет» – столь же естественным образом, – все же тяжесть «дум» достается лирическому сознанию. Потому и нельзя не видеть разницы между ними в выражении антиномии духа и плоти. В то время как плоть, естественно, лишена у Донна в данном противопоставлении какой-бы то ни было окрыленности, «под тяжестью греха склоняясь, // Загробной кары ждет за преступленья»¹⁵⁷, – душа его, повинувшись естественной своей обращенности к Создателю, всегда готова к взлету – всплытию, если воспользоваться сравнением Михаила Анчарова, – как рыба, без усилия. Не случайно, именно о таком последнем полете говорит скорбящая душа спящему поэту в «Большой элегии Джону Донну» Иосифа Бродского:

Лишь мертвой суждено взлететь туда мне.
Да, да, одной. Забыв тебя, мой свет,
в сырой земле, забыв навек, на муку
бесплодного желанья *плыть* вослед,..¹⁵⁸

Русский поэт-метафизик, по-своему истолковывая ту же антиномию, создает здесь и другой образ полета, определенно отозвавшийся в концепте Высоцкого: душа Джона Донна скорбит

¹⁵⁶ *Донн Джон*. Священные сонеты // Английская лирика первой половины XVII века. – М., 1989. – С. 122.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ *Бродский И.А.* Бог сохраняет все. – М., 1992. – С. 18. Курсив наш. – Авторы.

<...>одна <...> в небесной выси
 о том, что создала своим трудом
 тяжелые, как цепи, чувства, мысли.
 Ты с этим грузом мог вершить полет
 Среди страстей, среди грехов, и выше¹⁵⁹.

Этот полет – еще единой и живой личности – означен у Бродского мотивом птицы, а птица работает крыльями, чтобы оставаться в воздухе.

И мысль Высоцкого совершает трудную работу, подобно тому, как «вгребается в глубину», в «извечную утробу» его ныряльщик, которому «все труднее погружаться» и который берет в руки камень, «чтобы добраться до глубин, // <...> до самой сути». Отметим не только скрытую цитату из Пастернака («Во всем мне хочется дойти // До самой сути»¹⁶⁰), но столь же почти неизбежную ассоциацию с «Ныряльщиком» Ф. Шиллера (прочитанным наверняка, – если и не «без словаря», то – в переводе В. А. Жуковского: «Кубок») – балладой о постижении мира как кантовской «вещи в себе», которое возможно во всей полноте лишь как совмещение сущностей познающего и познаваемого. Едва ли не более существенно для нас сохранение и мастерское применение Шиллером в этом произведении некоторых важных черт барочного стиля. Примечательно в этом стихотворении почти анекдотическое, но и в высшей степени серьезное, с опорой на знание естественной эволюции жизни на Земле, язычески антиквизированное обращение извечного иудо-христианского вопроса о потерянном рае:

Нептун – ныряльщик с бородой,
 Ответь и облегчи мне душу:
 Зачем простились мы с водой,
 Предпочитая влаге сушу? (2, 115)

Этому сознанию знаком не только опыт губительной «невыносимой легкости бытия», наступающей в следствие его, сознания, окончательной секуляризации и утверждения в нем приоритетов материального и физического благополучия и, как следствие, идеала борьбы за него, – но и тяжкий, но единственно спасительный труд переосмысления ценностей на основе этоса. В результате чего и приходит понимание того, что «все мы – люди», что «каждый, кто вооружен, – // Нелеп и глуп, как вошь на блюде» (2, 215). В концепте Высоцкого дух преодолевает не страдания плоти, а ее самообольщение, ибо она сама и есть в этом случае «хитрый враг», который «плетет свои соблазны». Эти две строки не только формулируют в самом общем виде момент этической и эстетической ориен-

¹⁵⁹ Там же. С. 17

¹⁶⁰ Пастернак Б.Л. Собр. соч. В 5 т. – М., 1989. – Т. - С. 72.

тации поэта в мире, но и звучат как реплика в бесконечно немолкнущем диалоге поэтов. Концептуализм Высоцкого это результат актуализации в наше время последних вопросов бытия, и отвечает на них не один он – и в том смысле, что у него есть современники, чувствующие необходимость на них ответить, и в том смысле, что его стихом говорит громадный поэтический и историко-культурный опыт. Мы попытались обозначить его лишь очень фрагментарно.

4. ВЫРАЗИТЬ НЕВЫРАЗИМОЕ

По поводу финального скопления концептов в стихотворении «Мой Гамлет» подробный идейно-содержательный комментарий кажется излишним: в том, что касается интересующей нас здесь проблемы, уже все представляется ясным, а смыслы, выраженные в них Высоцким, – экзистенциальные, нравственно-социальные, историко-прогностические и историко-литературные (спор с Шекспиром или восприятием его), – мы отчасти затронули во второй главе. Поэтому обратимся к последней строфе с другим вопросом: как соплагаются и чему соподчинены концепты в едином тексте?

—

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

Структура этого предложения (точка во втором стихе практически равнозначна запятой), образованного тремя концептуально организованными высказываниями-формулами, имеет отчетливо *парадигматический* характер: они не образуют логико-синтаксическую цепь саморазвивающегося смысла, а – каждый в отдельности – имеют в виду уже конечный смысл во всей его полноте и абсолютной значимости. Этот парадигматический параллелизм – важнейший и легко заметный признак барочного стиля. В основе его – та же мука части, сознающей в себе целое, – мучительное сознание принципиальной смысловой недостаточности *любого* высказывания и стремление компенсировать невыразимость избыточностью. Взглянув вновь на приведенные выше стихи Грифиуса, мы увидим в трех первых из них красноречивый пример этого стиливого явления. Следующее в четвертом стихе отрицательное сравнение представляет собой, по сути, очередной и последний элемент в этой парадигме, который транспонирует смысл за ее пределы. Мы еще встретим подобное возвышение смысла в парадигмах Высоцкого.

Универсальность этого семиотического механизма, порождающего параллельные «синэстетические образования»¹⁶¹, позволяет ему проявляться на любом уровне текста. Однако само понятие текста в этом случае требует специальной оговорки. Всякое высказывание обладающее относительной самостоятельностью, может быть рассмотрено как текст, построенный действием этого механизма: от отдельного слова (с его ocasionально востребованным звуковым составом), словосочетания, стиха, строфы – до стихотворения, цикла, всего корпуса произведений, наконец. И даже экстра-текстуальные и невербальные события, поступки, собственно жизнь, оказываясь в этом контексте, превращаются в культурный текст, а потому и интересны.

Мы проследили действие этого механизма на фонетическом и стилистическом уровне. Но в его логику укладывается и отличающая Высоцкого тяга к изобретению слов. «Поэтам... можно придумывать новые слова», – настаивает в XVII веке «отец немецкой поэзии» Мартин Опиц¹⁶², один из классиков барокко. Многозначные, сталкивающие внутри себя сразу по несколько смыслов «антиллеристы»¹⁶³, «кванталеристы» (1, 92), «море... израилеванное» (1, 401), «лешевелюра» (2, 278) и т. п. – из этой области. «Здесь на зуб зуб не попадал» – не просто имитирует дрожь от холода, но и напоминает о тавтологическом удвоении понятия в барокко: «Землей земли пребыть стремится тело, // Душа желает небом неба стать» (Лопе де Вега¹⁶⁴). Здесь одна «земля» или одно «небо», – невидимые, идеальные, духовные, – выступают как очищенная суть, квинтэссенция другой и другого, видимых, телесных, репрезентирующих высшую сущность.

Типично барочный прием – накопление в стихе понятий, семантически близких или сближаемых авторской волей, – своеобразная погоня за обозначаемым смыслом, – возникает у Высоцкого так часто, что не составляет труда обнаружить его, открыв том

¹⁶¹ О том, что «варьирование», «возникновение синэстетических образований» представляет собой характерное свойство барокко как типа искусства, см.: Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. I: Барокко. Литература. Литературоведение. – Тарту, 1976. – С. 28-29.

¹⁶² Опиц М. Книга о немецкой поэзии. // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. – С. 461.

¹⁶³ Приведенное точности ради написание слова из двухтомника, подготовленного А. Крыловым (1, 92), все же кажется сомнительным. Не идет ли речь об «антиллеристах» – в контексте известного «спора физиков и лириков»? В ту пору это воспринималось так. «Артиллерийское» же значение остается достаточно проявленным и усиленным предшествующим «бомбардируем».

¹⁶⁴ Цит. по: Грасиан Бальтазар. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. – М., 1977. – С. 199.

наугад: «Но отказался я от дележа // Наград, добычи, славы, привилегий» (2, 65), «Мажорный светофор, трехцветье, трио, // Палитро-партитура» (2, 146), «В скрипе, стуке, скрежете и гуде» (2, 146), «Калигулу ли, Канта ли, Катулла, // Пикассо ли?!» (2, 158). Ясно, что в последнем случае дело вовсе не в личностях, носивших перечисленные имена, они лишь репрезентируют смысл разностороннего «предложения Европы», в ответ на которое лирический герой заявляет, что он «свой Санкт-Петербург» ни на что не променяет, «хоть он и – Ленинград». Точно также и в предыдущем примере – дело не в уточнении характера звука, в котором (следующий стих) «слышно, как клеветают и судачат» (2, 247), а в том, чтобы *выразить*, как именно «клеветают и судачат». Вот аналогичный пример из «Нырлящика» Шиллера:

Und es wasset und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,..¹⁶⁵

В переводе В.А.Жуковского:

И воет, и свищет, и бьет, и шипит,
Как влага, мешаясь с огнем,..¹⁶⁶

Однако у Шиллера с Жуковским этот прием строго дозирован и обуздан функцией звукоподражания, хотя и не отменяющей грандиозности картины. У Высоцкого же он порой демонстративно избыточен и метафоричен:

Рты подъездов, уши арок и глаза оконных рам
Со светящимися лампами-зрачками... (2, 108)

И гипертрофия этого приема, полное его обнажение на манер, например, Квирина Кульмана (в стихотворении «Изменчивая сущность бытия человеческого»: «Вот оно: мрак, чад, бой, хлад, юг, восток, запад, север, солнце, море, ветер, огонь...»¹⁶⁷) – у Высоцкого тоже есть: «Сколько рычащих, // Сколько ревущих, // Сколько пасущихся, // Сколько кишащих (анафора, кстати, – частое и естественное оформление барочного параллелизма. – Авторы), // Мечущих, рвущихся, // Живородящих, // Серых, обычных <...> И пресмыкающихся, // И парящих, // И подчиненных, // И руководящих, // Вещих и вящих...». И так же, как у Кульмана первому ряду диалогически противопоставлен второй («свет, синь...»), у Высоцкого «звериному» ряду соответствует ряд «И сторожащих, // И стерегущих, // И загоняющих, // В меру азартных, // Плохо стреляющих...» (1, 419) и т. д. При этом созвучие между тем и другим рядом, как и попадание отдельных понятий как будто в чуждый ряд

¹⁶⁵ Schiller. Sämtliche Werke. Bd. 1. Gedichte. – Berlin und Weimar, 1980. -S. 422.

¹⁶⁶ Шиллер Фридрих. Кубок. Избранные стихотворения. – М., 1986. - С. 65.

¹⁶⁷ Кульман Квирина. Изменчивая сущность бытия человеческого // Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга. С. 171.

(«подчиненные» и «руководящие» животные, «рвущие» вместе с «врущими!»), как раз и обозначает единство и нераздельность бесконечного разнообразия, пестроты и этической, мягко говоря, многоукладности неугомонно кишашей жизни.

Вариативное представление жизни, столь свойственное поэзии Высоцкого, всегда сопровождается в ней этой результирующей перспективой; за калейдоскопом частных, за их хитросплетениями, комическими и трагическими коллизиями, – всегда маячит целое. Об этом мы уже не раз и под разными углами зрения сказали и выяснили, как это связано с концепцией человека. И раз уж последний пример выводит нас на этот концептуальный уровень, не станем уклоняться от сравнения концепции человека Высоцкого с ней же в барокко. И там и здесь сквозь нее просвечивает действие все того же семиотического механизма.

5. ЧЕЛОВЕК ЧЕЛОВЕКУ...

Итак, за невероятным много- и разнообразием типажей и жизненных ситуаций, воплощенных нашим поэтом, за уникальностью каждого случая, каждой судьбы стоит единое авторское представление о человеке («Мой, только мой, единственно мой взгляд»). И оно проговаривается в самые экстатические моменты, переживаемые человеком Высоцкого, – в присутствии смерти, в мысли о смерти, в переживании смерти, – когда он, как и человек барокко, обнаруживает несводимость собственной личности к себе: «...кажется мне – // Это я не вернулся из боя» (1, 265), «...дострелил меня, убив того, который не стрелял» (1, 425). Это, по-видимому, одно из кардинальных ощущений, вынесенных Высоцким из осмысления войны. Его солдаты, потерявшие товарищей, тех, кому обязаны жизнью, мучаются, не находя покоя в мире, в котором «вроде – всё как всегда», но жить, «как всегда», невозможно не просто из-за горя или чувства несправедливости случившегося, но – из-за *утраты себя*: невосполнимого *внутреннего* ущерба, равного целокупному личностному самосознанию, условно говоря, в размере всего Я! Этому состоянию легко найти созвучие в поэзии XVII века:

<...> Ach! wo, wo läßt du dich,
Dein' Augen, deinen Mund und was noch mehr, wo mich,
Mich, deinen andern Dich?

(<...> Ах! Где, где оставляешь ты тебя,
Твои глаза, твой рот и, что еще больше, где – меня,
Меня, твоего второго Тебя?)

Так обращается к умершему другу немецкий поэт Пауль Флеминг¹⁶⁸.

Сосостояние, в котором Я сознает себя вторым Я умершего человека, без особенного затруднения примеряет на себя и современное лирическое сознание, часто дающее выговориться через себя мертвому персонажу. Высоцкий в этом не уникален (вспомним «Я убит подо Ржевом» Твардовского или, например, потрясшую в свое время зрителей реплику героя Алексея Баталова в фильме «Летят журавли»: «Я не ранен. Я убит»), но его лирическое внимание крепче приковано к этой ситуации, он неоднократно и настойчиво испытывает этот тип высказывания: «Песня о звездах», «Черные бушлаты», да и бодрый в общем рассказ «недостреленного», заканчивается признанием того, что его все же «дострелили», хотя он и жив.

Здесь уместно вспомнить о средневековом еще представлении о «внутреннем» и «внешнем» человеке (ср. у Августина: «Тело же не есть то, чем мы являемся *сами*»¹⁶⁹), то есть о человеке-фигуре и представляемой им/ею сущности богочеловеческого. В этой-то последней сущности едины все люди и нет между ними индивидуальных различий, и все они – одно. И это и есть «собственно» человек. Такая концепция человеческого лежит и в основании ренессансного гуманизма, а в поэзии барокко превращается, кроме того, и в риторическую задачу *всестороннего* речевого и ментально-ситуативного (любовь, дружба, разлука, смерть...) освоения чувства и идеи фигуративного тождества индивидуальностей. При этом барочно-классицистическая поэтика выступает как фаза развития или трансформации поэтики ренессансной, между ними нет непроходимой грани, как не видел ее, например, Бальтазар Грасиан, находивший для своей «теории барокко», как мы это теперь определяем, примеры в поэзии едва ли не всех известных ему поэтических эпох. Так, например, можно прочесть у него сонет Камюэнса, начинающийся словами:

Душа моей души, ты на крылах
Отторглась преждевременно от тела!
Покойся там, куда ты отлетела,
А мой удел – грустить о небесах¹⁷⁰.

Такой двойной репрезентации позавидовал бы и иной поэт «эпохи барокко»: Я – внешнее по отношению к своей душе, носитель ее, но она, в свою очередь, – носительница души возлюбленной,

¹⁶⁸ Fleming, Paul. Gedichte / Hrsg. v. Julius Tittmann. Leipzig, 1870. - S. 29.

¹⁶⁹ Цит. по: Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии /латинская патристика/. М., 1979. - С. 314.

¹⁷⁰ Грасиан Бальтазар. Остроумие, или Искусство изошренного ума. С. 189.

смерть которой, таким образом, «по цепочке», лишает жизненных сил носителя речи. И душа Петрарки в сущности уже с уходящей возлюбленной, а не в нем, и «открытая» «любновными ключами» грудь – не что иное, как рана, – красноречивая эмблема смерти, смысл которой подготовлен «стынувшей кровью»:

Но *стынет кровь*, как только *вы уйдете*,
 Когда, покинут вашими лучами,
 Улыбки роковой не вижу я.
 И, *грудь открыв* любовными ключами,
 Душа освобождается от плоти,
 Чтоб следовать за *вами, жизнь моя*¹⁷¹.

В начале XVII века любовь как *единодушие* становится излюбленным объектом риторической разработки в поэзии. Вот, может быть, самый красноречивый пример из поэмы Шекспира (или приписываемой ему¹⁷²) «Феникс и Голубка»:

Так сроднились их черты,
 Что себе себя же вскоре
 Он открыл в любимом взоре, –
 «Ты» – как «я», и «я» – как «ты».

И смешались их права:
 Стало тождеством различье,
 Тот же лик в двойном обличье,
 Не один, а всеж не два!
 <...>
 Стало ясно: если два
 В единицу превратилось,
 Если разность совместилась,
 Ум не прав, любовь права.

Тот же мотив у Пауля Флеминга, вслед за Петраркой, но и во много подобно Шекспиру, выглядит так:

Ach! thu mich mir doch auf, du Wohnhaus meiner Seelen!
 Kom, Schöne, gib mich mir. <...>
 <...>
 Doch gib mich nicht aus dir. Ich mag nicht in mich kehren¹⁷³.
 (Ах! открой мне меня, ты жилище моей души!
 Приди, прекрасная, дай мне меня. <...>
 <...>
 Но не выдавай меня из себя. Я не хочу возвращаться в себя)

¹⁷¹ Сонеты на жизнь Мадонны Лауры, XVII, пер. Е.Солоновича.

¹⁷² Об этой интереснейшей проблеме см.: *Гилилов И.М.* Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. – М., 1997. Нижеследующая цитата дана по этому изданию, с. 15.

¹⁷³ *Fleming, Paul.* Gedichte / Hrsg. v. Julius Tittmann. Leipzig, 1870. - S. 66.

У Высоцкого эта идея духовного и душевного тождества любящих выражена предельно ясно лишь в стилизовано-фольклорном варианте: «Стали вдруг одним цветком // Два цветка – Иван да Марья» (2, 281). Но и в «Балладе о любви» (1, 492-493) она просвечивает в сквозном мотиве дыхания влюбленных – от попадания «в такт // Такого же – неровного – дыханья», через «Волшебную невидимую нить, // Которую меж ними протянули» и до:

И душам их дано бродить в цветах,
Их голосам дано сливаться в такт,
И вечностью дышать в одно дыханье,..

И так же, как у поэтов прошлых времен, вечность эта, сопрягаемая с мотивом любви, лежит за гранью земного времени, является атрибутом смерти, что наиболее отчетливо выражено в «Песне о двух погибших лебедях» (1, 494-495).

В поэтическую культуру XX века этот ментальный конструкт вошел вместе со ставшим знаменитым (благодаря эпитафии к роману Хемингуэя «По ком звонит колокол») умозрением Джона Донна: «смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол: он звонит по Тебе». Это чувство человечества в себе, естественно, восходило к чувству и сознанию в себе Бога:

Я жив. Но жив не я. Нет, я в себе таю
Того, кто дал мне жизнь в обмен на смерть свою.
Он умер, я воскрес, присвоив жизнь живого.
Теперь ролями с ним меняемся мы снова.
Моей он смертью жив. Я отмираю в нем¹⁷⁴.

Христианская диалектика жизни и смерти в Боге, выраженная Флемингом, по-своему присутствует и в ситуации Гамлета, которая, в интерпретации Пастернака, предстает как репрезентативный парафраз евангельского сюжета¹⁷⁵. Гамлет, явившийся «исполнить волю пославшего его», последовательно выходит из частных «ролей» лояльного царедворца и почтительного сына, успешного влюбленного и сумасшедшего, – для того, чтобы в финале этой истории восстановления целостного человека, выйдя и из исполненной уже роли мстителя, вернуть долг жизни ее подателю.

Однако между евангельским сюжетом и его шекспировским парафразом пролегает трагическая и неустраняемая граница: чистый подвиг самопожертвования и искупления, доступный Сыну Божьему, в исторической практике, в исполнении человека, – в «частичности», как обозначал это Беме, – неизбежно оказывается связан с

¹⁷⁴ Флеминг Пауль. Озарение // Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга. - С. 85.

¹⁷⁵ Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. - М., 1991. – Т.4. - С. 416–417.

преступлением. «Не мир я вам принес, но меч», – звучит как сокрушительная рефлексия в минуту отчаянного сознания непреодолимости человеческой природы и природы истории. В стихотворении «Мой Гамлет» Высоцкий вышел из роли Гамлета, осознав эту главную, онтологическую его трагедию:

Я пролил кровь как все – и как они
Я не сумел от мести отказаться.
<...> я себя убийством уравнил
С тем, с кем я лег в одну и ту же землю.

Мы вновь вернулись к тому же пункту поэтической, актерской, наконец, социально-поведенческой проблематики в жизни и творчестве нашего поэта. Вспомним еще раз его «ответы» на внезапные удары «под дых» от «черного человека в костюме сером». Хотя он признавался, что не любил «бессилье» наравне с «насильем» («Вот только жаль распятого Христа». – 1, 250), но спустя десять лет признавался:

И я *немел от боли и бессилья*,
И *лишь шептал*: «Спасибо, что – живой».

Я суеверен был искал приметы,
Что, мол, пройдет, *терпи*, всё ерунда...

<...>

И лопнула во мне терпенья жила –
И я со смертью перешел на ты,.. (2, 173)

Похоже, что «насилье» он не любил все же больше, чем «бессилье». Налицо просто вопиющий случай непротивления злу, при том, что и уехать от своего «злобного клоуна», как мы уже знаем, поэт никак не соглашался. Гамлет же вынужден отвечать иначе, строить «подкоп под подкоп», и в конце концов убивать. Это самоуровнение со «всеми» – в преступлении и отчуждении – прямая противоположность единству и тождеству (со всеми же!), к которому устремлена духовная природа Гамлета. Наш «каверзный ответ» состоит в убеждении, что главное – в правильном выборе между злым и добрым делом. Высоцкий же задает «нужный вопрос» о деянии как таковом. И трагедия Гамлета для него – это трагедия деяния.

Отсюда и тот ореол обаяния и катарсического облегчения, которым окружены его герои недеяния: сентиментальный боксер, «недостреленный» и нестрелявший, бегун, который вдруг «сбавил темп перед финишем, // Майку сбросил» и повел себя «неспортивно»: отказался от борьбы (1, 454), и сам лирический герой, который «из дела ушел». В этом ряду понимается и обида метростроевца на деловую «тетю Марусю» и его абсурдный и, конечно, ирреальный поступок – «дом сломал». Семантика «дела» всегда сомнительна у Высоцкого. Ее инварианты – уголовное дело и история болезни

(«...что-то на меня завел, // Похожее на „дело“». – 1, 504), с неизбежным обобщением: «вся история страны – // История болезни» (1, 511). Недеяние выводит героя из событийно-исторической плоскости, превращая его в человека вообще, в воплощенную квинтэссенцию вневременно-духовно-человеческого, которое только и может быть основанием для сознания тождества с целым и через него – с другим человеком. Единственно достойным человека и самоценным «делом», а скорее – состоянием, является творчество, восходящее к житнетворчеству, основанному на сознании того, что «все мы – люди» и «выбора, по счастью, не дано».

Впрочем, поэтическую и культурно-историческую значимость обращения Высоцкого к мотиву недеяния вскрыл в одной из своих замечательных статей Ю. В. Шатин¹⁷⁶, отметив нетипичность этого мотива для искусства двух последних веков. Под углом зрения нашей проблематики к его анализу хочется добавить, кроме сказанного, лишь следующее примечание. «Сила недеяния», этот «скрытый резервуар истории, который обеспечивает в конечном счете победу добра над злом»¹⁷⁷, – эта сила вполне осознана и воспета поэтами и драматургами барокко. Например, Грифиусом – и в лирике, и в трагедиях. И это еще одно закономерное следствие барочного переживания и видения мира и человека.

Поэтическое самосознание Высоцкого пребывает в постоянном или перманентном ощущении этого своего репрезентативного единства с запредельно-всеобщей сущностью. И если его герои чувствуют подчас «нож в спину», потому что «забрали Катерину» (1, 32), то сам он то и дело сознает себя на «намагниченных лентах», звучащих повсюду, в судьбах (да и «делах»!) множества самых разных людей:

Растащили меня, но я счастлив, что львиную долю
Получили лишь те, кому я б ее отдал и так. (1, 433)

Но и человеческим родом не ограничено это расширенное самосознание. В различных инвариантах поэтического воплощения смертного мига, – а он у Высоцкого, как всякая граница, способен длиться и превращаться в процесс и даже состояние, – Я не только может слиться, например, с конем и «закусить удила», но:

Сравнюсь с тобой, подводный гриб,
Забудем и чины и ранги, –
Мы снова превратились в рыб,
И наши жабры – акваланги.
<...>
Похлопал по плечу трепанг,

¹⁷⁶ Шатин Ю. В. «Тот, который не стрелял»: Поэтика одного стихотворения // Шатин Ю. В. Поговорим о Высоцком. - С. 25–26.

¹⁷⁷ Там же. С. 26.

Признав во мне свою породу, –
И я – выплевываю шланг
И в легкие выпускаю воду!.. (2, 115-116)

Так часть расширяется до беспредельности целого, и человеческое – авторское, поэтическое – Я сознает себя одновременно всюду, всегда и во всем, так что, конечно, и «хруст колосьев» «под конем» не случайная деталь картины, но – весть («Но ясно различаю из-за хруста:..» – 1. 433).

В этой художественной системе, где и человек, задаваясь вопросом о смысле собственной жизни, осознает ее неадекватность своему единичному существованию и себя самого воспринимает как одну из репрезентаций всеобщего мирового смысла, – иначе говоря в системе знакового двоемирия, – слово приобретает подчас необычный смысловой объем, не совпадающий с его словарным значением или попросту игнорирующий его. Оно обнаруживает в себе двусмысленность, вступает в странные, не синтаксические отношения с другими словами, формирует неожиданные подтексты, короче говоря, уходит от своей прямой функции – информировать, описывать, изображать – и порой приобретает важность самостоятельного агента действия, многозначительно указывая на смысл, до которого читателю еще надо докопаться.

6. ЭМБЛЕМА

Одно из возражений, и пожалуй, самое главное, с которым приходилось сталкиваться, развивая сравнение поэтики Высоцкого с барокко, звучало примерно так: «У Высоцкого нет эмблемы». Эмблема (как художественное средство или как стилистическая структура, вид тропа, наконец, как ментально-поэтическая структура) представляется сегодня не менее обязательным признаком барокко, чем отмеченный нами выше стилистический параллелизм. Что ж, нам придется пристальнее всмотреться в некоторые особенности поэтического мышления Высоцкого.

Строго говоря, *собственно* «эмблемы у Высоцкого» быть не может так же, как ее не может быть в вербальном тексте вообще. Потому что она – *изобразительно-письменный* жанр искусства, особенностей которого мы по мере надобности коснемся¹⁷⁸. Сейчас

¹⁷⁸ Интересующимся можно порекомендовать заглянуть в: Литературный энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1987. – С. 509; или обратиться к обстоятельной статье, снабженной ссылками на обширную специальную литературу: Морозов А.М., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. – М.: «Наука», 1979. – С. 13-38; желающим вникнуть в

же нас интересует тот аспект эмблематики, о котором применительно к творчеству поэтов говорят А.А.Морозов и Л.А.Софронова: «<...> их тропы эмблематичны. Структура эмблемы служит моделью для создания лирических, медитативных, дидактических стихотворений, что *легко* можно обнаружить на материале творчества таких выдающихся поэтов, как <...>»¹⁷⁹. Наша задача далее – показать, что список имен, приведенный авторами, может быть пополнен, в частности, именем Высоцкого.

Не давая пока никаких определений, мы надеемся, что понятие эмблемы само проступит из анализируемых текстов. Вчитаемся для начала в строки, слышанные и читанные не один десяток раз:

А в вечном огне – *видишь* вспыхнувший танк,
Горящие русские хаты,
Горящий Смоленск и горящий рейхстаг,
Горящее сердце солдата. (1, 80)

Заметим для начала, что «вечный огонь» – не просто вещная реалья, т.е. газовая горелка, соответствующим образом оборудованная и оформленная, – это предметная эмблема в знаковой системе одного из языков культуры – того, на котором мы изъясняемся посредством предметов и вещественных масс. Эмблема совсем не редкость в современной художественной и социо-культурной практике. Для языка поэзии этот *знак иного языка – реалья*. Так же, например, как лозунг «Родина-мать зовет!» – *языковая единица* агитационно-политической культуры – реалья по отношению к волгоградскому колоссу Е.Вучетича – *слову на языке пластики*. Для каждого языка культуры реальностью является все, что лежит вне его знаковой системы. В рамках же целостной семиосферы, с точки зрения общей семиотики, мы имеем здесь дело с переводом «слова» с одного языка культуры на другой. Такому переводу в приведенном четверостишии и служит вариативный ряд образов после глагола «*видишь*».

В совокупности они являют собой не простой параллелизм, о которых мы говорили выше, но довольно сложную риторическую структуру. Это анафорически построенная градация, в ходе которой от одного элемента к другому меняется принцип, лежащий в основе наращивания значения. Переход от *единичного* «танка» к *множественным* «русским хатам» одновременно переводит взгляд

семиотические механизмы эмблематического мышления можно посоветовать статьи: Григорьева Е.Г. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1987. Вып. 754 (=Труды по знаковым системам. XXI). С. 78-88; Она же. Эмблема: принцип и явление (теоретический и исторический аспекты) // Лотмановский сборник. – М., 1997. – Т.2. – С. 424-448.

¹⁷⁹ Морозов А.А., Софронова Л.А. Указ соч., с. 32.

(«видишь»!) от одного качества войны к другому: от ожесточения боя к бедствиям гражданского населения. К этой «плюрализации» и «квалификации» присовокупляется еще и смысл национальных истоков, пребывающих в смертельной опасности (горят «русские хаты»).

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

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

До этого момента, однако, все члены ряда объединены и общим структурно-риторическим принципом: каждый выступает как «часть вместо целого», придавая смыслу «вечного огня» историко-географическую конкретность и сохраняя вживе прямую связь со значением *предметности*. Синекдоха представляет нам целое именно в его части, доступной восприятию в некоторой (пусть и воображаемой) точке в определенный момент времени. Мы вправе понять «вспыхнувший танк» как реальный эпизод конкретного боя. Мы не ошибемся, назвав деревни, где горели «русские хаты». Той же степенью реальности наделены и «Смоленск», и «рейхстаг», особенно для смолян и берлинцев. Однако неодинакова степень изобразительности соположенных в ряд элементов. И здесь наблюдается интересная закономерность: *наглядность* убывает от «тан-

ка» к «Смоленску», а в «рейхстаге» вновь полностью восстанавливается. Причины, думается, понятны (для не-очевидцев и потомков кино в гораздо большей степени опредметило именно «танк» и «рейхстаг»), но такая перефокусировка взгляда с первого элемента на последний, при том, что они-то и рифмуются, подчеркивает завершенность ряда и исчерпанность метонимического принципа, объединяющего его. И этот принцип далее преодолевается, как граница, которая стала тесной.

Мы, конечно, можем пытаться и даже неизбежно, по логике ряда, пытаемся представить себе («увидеть») и «горящее сердце» *индивидуально-конкретно* (т.е. как *часть* исторической картины), и мы знаем, что *так бывало...* Например: «Он кричал напоследок, в самолете сгорая...» (1, 473) Но мы понимаем, что «горящее сердце» – не только и, главное, не столько про это (попробуйте мысленно подставить в стих вместо «сердца» что-нибудь не менее «горючее» и жизненно важное!). Ясно, что объем смысла у этого образа совершенно иной, сопоставимый с целым значением «вечного огня», с «горящим миром», он превышает любые конкретно-исторические опосредования и все же сконцентрирован максимально узко: «Горящее сердце *солдата*».

«Горящее сердце» – эмблема старинная, понятная до ощущения банальности. Наделяемая в течение веков всеми смысловыми оттенками «сердечного огня», – веры, любви (нередко изображаются два сердца, горящие общим огнем), надежды, чистоты и высоты стремлений или религиозного одушевления¹⁸⁰, – она, казалось бы, должна была к нашему времени стереться до неразличимости (подобно какому-нибудь своему современнику – талеру, прошедшему все мыслимые торги и спецхраны времени от пиратских сундуков адмирала Дрейка до лифчика Анны Фирлинг). Ан нет! Среди мирового пожара XX века эта «разменная монета» вновь выполняет свою функцию: обозначает вечный и неизменный эквивалент исторического времени – «<...> всегда как вечный образец. <...> Она построена на внутреннем представлении о морально-совершенном

¹⁸⁰ См., например, «горящие сердца» в: Эмблемата // *Кох Р.* Книга символов. – Эмблемата. – М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995. Табл. 16, 20, 32, 61. Издание, которым мы пользуемся, не является ни научным, ни даже в библиографическом и издательском отношении строго корректным. Но это одна из первых постперестроечных попыток возродить забытое эмблематическое наследие, с одной стороны, а с другой, – именно в таком, несколько профанном, представлении ярче проступают черты некогда массового интеллектуально-практического владения эмблематикой. Поскольку истолкования изображений здесь даны отдельно, списком к каждой таблице, мы, говоря об изображениях, будем ссылаться на номер таблицы, а цитируя тексты, – на страницу. Курсивом, судя по стилистике и смыслу, здесь выделено то, что в дальнейшем мы будем называть подписью или subscriptio.

– идеальном – и здесь скрывает в себе концепцию исторического – как долженствующего, а потому неизменного. <...> Эмблема, следовательно, останавливает историю и представляет ее в идеально-вечном как остановившийся аспект истории»¹⁸¹. «Поэтому эмблема, с одной стороны, есть нечто просто мгновенное, а с другой, как вечное, есть выражение вечного в мимолетном, или мимолетное явление вечности»¹⁸². В самом деле, «горящее сердце солдата» в ряду с «танками» и «хатами» выделяется этой экстастикой мгновенности, отсутствием процессуальности и протяженности. Ее эпичность свернута в точку: она *как бы рассказывает*, но, неподвижная и неизменная, может лишь *указать* на смысл. Она максимально сфокусирована («сердце солдата») и, вместе с тем, наделена всеобщностью – абсолютностью – смысла, содержащегося в этой «точке». Потому и «горение» сразу становится другим: не только, не столько тот *губительный* огонь, которым горит всё в предыдущих стихах, но возвышающее, *созидающее* душу пламя духовного восстания, внутренней победы, сознания праведности и предназначенности подвига...

Эмблема это *идея, представленная в изображении*, в вербальном тексте – через название того, что могло бы быть изображено. Смысл эмблемы носит фиксированный характер и все же, не сформулированный вербально, в принципе не может быть передан полностью, она ориентирована на создание *интеллектуального* образа, способного, несмотря на статику эмблемы, развиваться и домысливаться бесконечно¹⁸³. Это не противоречит ее принципиальной и внятной уму *однозначности* в каждом конкретном акте употребления. За «горящим сердцем» «Братских могил» «видишь» тот самый, такой важный в трагическом мироощущении Высоцкого, на перехвате дыхания, катарсический миг, когда «выбора, по счастью, не дано». Так совершается перевод с одного языка культуры на другой – как истолкование реалии, а по сути, – эмблеме из одного языка подбирается эмблематический эквивалент в другом: «вечный огонь» = «горящее сердце». И в том и другом случае, в конечном

¹⁸¹ Михайлов А. Время и безвременье в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII в. – М., 1970. – С. 205-206. В этой давней статье одного из самых внимательных и чутких исследователей барочной поэтики (на страницах 204-207 цитируемого издания) читатель найдет впечатляющий своей концентрацией свод теории *поэтической* эмблемы.

¹⁸² Там же. С. 206.

¹⁸³ Ср.: «Настоятельным требованием к эмблеме и в более позднее время было, чтобы ее смысл оставался завуалированным, понятным лишь светски образованному человеку». – Холл, Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1996. – С. 25.

счете, «видишь»: предметно-наглядное, единичное и изобразительно-конкретное представление абстракции – вот прерогатива и смысл эмблемы. Еще короче: *непредметное в виде предмета* (с которым происходит что-то, важное для определения представляемой абстракции). В этом смысле «горящее сердце» даже несколько выпадает из ряда других «эмблематических предметов», поскольку изображается стилизованно («сердечко»), и тем не менее, заменить его нечем. Стилизация в изображении других предметов не так заметна, ибо в сравнении с сердцем они – внешние. Здесь лев должен быть похож на льва, пальма на пальму и т.д. Однако в вербальном назывании эта разница утрачивается.

7. НАПРИМЕР, КОРАБЛЬ

Рассмотренный случай буквального соответствия словоупотребления Высоцкого старинной эмблеме, то есть названия предмета именно в его символическом значении, зафиксированном, в частности, указанной нами «Эмблематой», – не единичен. И хотя такие буквальные соответствия, взятые сами по себе, мало что прибавляют к оценке интересующих нас сейчас особенностей художественного мышления поэта, мы будем отмечать их, чтобы не возникло впечатление исключительности «горящего сердца». Ведь изначальная роль сборников эмблематики как раз и заключалась в снабжении художников и поэтов набором устоявшихся образов, – «готовых слов», – своеобразный лексикон для говорящих на этом языке. Будем, однако, обращать внимание и на то, как и для чего используются эмблематичные возможности предметов, насколько создаваемые ими образы и мотивы структурно соприродны эмблеме как таковой.

Первая же эмблема в таблице первой: «Корабль, входящий в порт под всеми парусами. Символ радости и скорого обретения желаемого»¹⁸⁴. Не правда ли, что-то уж очень «по-высоцки» знакомое? Корабль – предмет чрезвычайно эмблематичный и встречается не раз и в различных сочетаниях с морем (спокойным или бурным), берегом, ветром, другими кораблями и т.п.¹⁸⁵ Эта сюжетная сочетаемость и потенциальное разнообразие смысловых оттенков «корабля», который всегда, так или иначе, означает судьбу, ту или иную *качественную направленность* жизни, может объяснить пристрастие к нему Высоцкого, выстраивающего на тему «корабля»

¹⁸⁴ Эмблемата. С. 109.

¹⁸⁵ См. там же табл. 17, 22, 30, 36, 43, 48.

многочисленные параболы. Иногда даже возникает впечатление, что поэт полистывал нашу «Эмблемату» или что-то ей подобное, настолько близки его мотивы некоторым эмблемам. Например, в «Эмблемате»: «Барка, сопровождающая другие суда. Я буду следовать за ними и присоединюсь к ним»¹⁸⁶. Ассоциация с «Догоню я своих, догоню и прощусь» (I, 330) совершенно неизбежна. Но, повторимся, не в этих совпадениях главное.

Г.Г.Хазагеров, совершенно справедливо усмотревший в качестве одной из двух фундаментальных черт поэтики Высоцкого *риторическое мышление*¹⁸⁷ и отметивший далее тяготение его поэзии «именно к параболам»¹⁸⁸, связывает своеобразие его парабол с «высокой ценностью (их. – Авторы) прямого плана», обусловленной «выбором этого плана и психологической его проницаемостью, связанной с двойничеством»¹⁸⁹. Естественно, речь и здесь идет не просто о психологической особенности самоощущения поэта, но, в духе первой из цитируемых статей, о *двойничестве* как о фундаментальной черте его поэтики¹⁹⁰, проявляющейся в глубочайшем диалогизме его мироощущения и его «языковой философии» (Г.Г.Хазагеров), особенностью которых становится, с одной стороны, *фигуративность* как вещи, так и называющего ее слова, а с *обратной* стороны – чувство необходимости, потребности интерпретации, истолкования, осмысления (наделения смыслом) того, что уже названо и высказано. О стилистических следствиях такой творческой ситуации мы уже говорили. Впрочем, здесь, кажется, мы начинаем расходиться с Г.Г.Хазагеровым, о чем придется сказать ниже.

В этом-то контексте обращает на себя внимание структурная близость, а скорее всего – риторико-генетическая родственность параболы Высоцкого эмблеме. Зачастую в параболическом рассказе нам предстает вербальная развертка свернутой в эмблеме сю-

¹⁸⁶ Там же, табл. 48, с. 309.

¹⁸⁷ Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. II. – М., 1998. – С. 82. Говоря о риторичности поэзии Высоцкого в начале этой, на наш взгляд, очень точной в наблюдениях и мыслях статьи, автор высказывает опасение, что это качество «может вызвать *лишь* недоверие» (с. 82). Хочется в знак солидарности с ним сказать, что – «может», конечно, но, будем надеяться, *лишь* у тех, чье представление об исторической значимости риторики не выходит за рамки опыта литконсультанта по поэтическому самотеку в советских журналах 60-80-х гг.

¹⁸⁸ Хазагеров Г.Г. Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого, Окуджавы, Щербакова // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2. – М., 1999. – С. 282.

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Хазагеров Г.Г. Две черты... С. 83-96.

жетной повествовательности или, – без движения сюжета, – дополнительная *прорисовка* деталей образа («Вот дыра у ребра – это след от ядра, // Вот рубцы от тарана...» и т.п. – 1, 329). Эмблема всегда чревата житейской историей и философской мудростью, которые могут выступить по отношению друг к другу то как парабола (первое по отношению ко второму), то как максима (второе – к первому). В тройственной структуре эмблемы они бывают обозначены в виде *надписи* (*inscriptio*) и *подписи* (*subscriptio*). Надпись зачастую выполняет роль заголовка, прямо называющего словами то, что изображено, – прямой план смысла. Подпись же – часто афоризм, сентенция – переключает сознание на скрытый в эмблеме абстрактный смысл. Собственно, подпись зачастую и направляет мысль зрителя в нужное русло, потому что нередко одно и то же изображение в разных эмблемах может приобретать неодинаковый смысл. В синтезе всех трех элементов (надпись, изображение, подпись) и состояло *искусство* эмблемы. Что происходит с этим искусством, когда изображение переводится в вербальный план, а проще говоря – *называется*? В вербальном тексте (стихотворения) соотношения между этими элементами, как и сами эти элементы, могут быть представлены и выражены сложно и в разной степени проявлено, роли *inscriptio* и *subscriptio* распределяются, подчас текуче, между различными элементами текста, внутри эмблемы, разворачивающейся в параболу, в прорисовке ее лирического сюжета, вновь и вновь возникает *эмблематическое название* предмета, его своеобразное «новообращение» в эмблему.

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

Был шторм – канаты рвали кожу с рук,
И якорная цепь визжала чертом,
Пел ветер песню грубую, – и вдруг
Раздался голос: «Человек за бортом!»
И сразу – «Полный назад! Стоп машина!
На воду шлюпки, помочь –
Вытащить сукина сына
Или, там, сукину дочь!»
Я пожалел, что обречен шагать
По суше... (1, 282)

Это уже начинает строиться – в качестве антитезы к исходной – картина, изображающая «сухопутное» отношение к «человеку за бортом». Выделенное нами «*по суше*» задает тот уровень, на кото-

рый будет переноситься смысл всей последующей «морской» фразеологии. При этом «мой корабль от меня уйдет» уже выступает эмблемой в чистом виде, одновременно развернутой как предшествующими, так и последующими стихами. Мимоходом возникает и смысл той эмблемы, которую мы отметили в первой таблице «Эмблематы» («Корабль, входящий в порт под всеми парусами»), только он дан с точки зрения («Я вижу») «выпавшего за борт»:

Никто меня не бросится спасать,
 <...>
 А скажут: «Полный вперед! Ветер в спину!
 Будем в порту по часам. <...>»
 <...>
 Я вижу – мимо суда проплывают,
 Ждет их приветливый порт, – <...> (I, 282)

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

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

Мало ли кто *выпадает*
 С *главной дороги за борт!* (I, 282)

И это не что иное как *subscriptio*, выражающее общий и глубинный смысл «морской» эмблемы «сухопутного» отношения к человеку и выражающее этот смысл в образцах отечественной идеологической риторики, знакомых советскому человеку до тошноты. И вот здесь-то словосочетание «выпасть за борт» возвращает себе значение вполне «сухопутного», т.е. общеупотребительного фразеологизма, и становится ясно, что повествовательность первых четверостиший – это, по сути, совсем не редкая в поэтико-стилистической практике Высоцкого *эквивокация* (восстановление прямого смысла фразеологизма), сопровождаемая демонстрацией нормальной реакции окружающих на человека, попавшего в беду. А все стихотворение посвящено отнюдь не «морской теме», а проблеме маргинализации личности в советском обществе, где обяза-

тельно «дадут утонуть». Риторический механизм эквивокации аналогичен разворачиванию эмблемы в параболу. Поэтому так естественно в последних четверостишиях звучит пожелание «тонущего на суше» быть вынесенным в море, что в прямом смысле – совершенный абсурд.

Выбор же именно морского мотива, моряков – как носителей этической альтернативы «сухопутному» бездушию, та очевидная ценность, которой обладает в глазах автора его собственный опыт общения с ними, безусловная ценность «морского закона», – все это, конечно, – прав Г.Г.Хазагеров, отмечая это применительно к параболе, – придает и эмблематической образности Высоцкого особую рельефность и фактурность («канаты рвали кожу с рук», «Они зацепят меня за одежду»), художественную самодостаточность. Границу между параболой и эмблемой провести не всегда просто. Прямой и переносный смыслы, предметный и абстрактный планы выражения могут сталкиваться и пересекаться. В концовке «Человека за бортом» их взаимопроницаемость резко возрастает, во-первых, потому что уже вскрыт в *subscriptio* двадцать четвертого стиха эмблематический смысл всего предшествующего построения, и во-вторых, с «выносом в море» растет сюжетная процессуальность высказывания («вынесет», «спустят», «обрету», «зацепят» и т.д.), т.е. эмблема *параболизируется*. Теперь «шлюпочный борт» можно *сравнить* с «надеждой» (не наоборот!), в таком же *равенстве* с соседями по ряду – между «руками» и «папиросами» – могут теперь стоять «души». (Этот прием, в основе которого эмблематическая логика, применяется уверенно и неоднократно: «Покатились колеса, мосты, – // И сердца...» – 1, 235). Ну а бросок «спасательного круга», «если что-нибудь», вновь эмблематичен, ибо мыслится уже по окончании воображаемого сюжета и вбирает всю совокупность его абстрактного смысла. Другими словами, опять же, «останавливает историю и представляет ее в идеально-вечном» (А.В.Михайлов), что и подчеркнуто очередным и заключительным *subscriptio*:

<...> человеку за бортом
Здесь не дадут утонуть! (1, 283)

8. «А КАК БЫТЬ С ОБРАЗАМИ ПРЕДМЕТОВ?»

Это спрашивает М. В. Моклица, автор статьи о «Высоцком-экспрессионисте»¹⁹¹, имея в виду, однако, в основном параболиче-

¹⁹¹ Моклица М.В. Указ. соч. С. 49.

ские роли лирического Я. В этом аспекте, возможно, ей покажутся интересными статьи Г. Г. Хазагерова, упомянутые выше. А вопрос интересен в более широком смысле. В физически определенном и насыщенном художественном мире Высоцкого предмет возникает всякий раз отнюдь не случайно, и редко – сам по себе, но, как правило, *знача* что-то еще. Даже «графин», разбитый «на кухне», «нарочно», «упавшим головой» «у нашей двери» сыном ненавистного соседа (1, 111), – этот «графин» как минимум вещественное доказательство (лучше – вещдок! Ибо речь о борьбе, принципиальной и беспощадной), а как максимум – уже почти эмблема – эмблема прочности и неколебимости (толстостенности-толстокожести) «нашего» убожества и духовного нищенства и «нашей» непреклонной решимости отстаивать этот «наш» уклад жизни перед «чуждым» соседством. Насколько же повышается *эмблемогенность* предметов, выстраивающихся в назывной ряд, словно бы вынашивающий эмблему, как мы видели это в «Братских могилах», где и «танк», и «хаты» по-своему эмблематичны, но в них очень высока степень взаимопроницаемости прямого и переносного смыслов, что отмечено Г.Г.Хазагеровым и в параболах Высоцкого, т.е. «танк» и «хаты» еще слишком значимы сами по себе – для *временного* чувства истории. Собственно же эмблема, как мы видели, останавливает мгновение. Как «горящее сердце».

Подобное же вызревание эмблемы можно наблюдать и в лирическом сюжете, построенном на игре со значениями слова, называющего предмет, заведомо тянущий за собой шлейф многовековой символической «службы» в поэзии. Такое, отмеченное, естественно, и в «Эмблемате», слово – «звезда»¹⁹². «Две звезды, – сказано здесь о двух эмблемах, композиционно отличающихся друг от друга лишь «небесным» фоном. – Одна из них предвещает большую удачу или подвиг, другая – беду»¹⁹³. Очень сходное с этим чувство эмблематичности явлено в «Песне о звездах», где по падающей (!) звезде *загадывается* судьба. А заканчивается стихотворение вполне эмблематичной картиной: как в круглом поле эмблемы –

В небе висит, пропадает звезда –
Некуда падать. (1, 75)

И эта картина итожит «воспоминание» мертвого (!), отсутствующего в мире человека (потому и «некуда падать»), сразу переводя все содержание текста в разряд имажинации, вызванной в сознании, по-*видимому*, *видом* этой последней звезды, единственно и действительно *видимой* в этом стихотворении. Иначе говоря, все остальное, – звездопад во время боя, «шальная звезда», угодившая

¹⁹² Эмблемата, табл. 12 (эмбл. 3, 7 и 12), 20, 61.

¹⁹³ Там же, с. 154.

вместо погона «прямо под сердце», так же как и Звезда Героя, не доставшаяся сыну¹⁹⁴, – все в этой последней эмблеме предстает как свернутый уже и остановленный идеальный исторический смысл. Эта «беспризорная звезда» – словно ответ вселенной «горящему сердцу».

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

<...>

я и

с перерезанным
горлом

Сегодня увижу

восход

до развязки

своей! (1, 408)

Но прежде, чем наступает эта «развязка»:

И вдруг я заметил,

<...>

Еще несмышленный

зеленый,

но чуткий

подсолнух

Уже повернулся

верхушкой

своей

на восход. (1, 408)

В «Эмблемате» подсолнечник – символ благодарности за красоту, которой одаривает солнце¹⁹⁵. «Моральное значение этого символа заключается в том, что всем нам необходимо следовать примеру подсолнечника, то есть быть гелиотропами, тянуться к солнцу праведности. Пусть наши страсти вздымаются и утихают (ср.: «Прошли по тылам мы, / держась, / чтоб не резать / их – сонных», 1, 408. – С.Ш.), но нам надобно следовать тому курсу, который указывает нам Божье Слово, и направляться туда, куда ведет

¹⁹⁴ Прямо-таки фантастические странствия «звезды» по *тропам* и смыслам в этом стихотворении ярко подтверждают мысль Г.Г.Хаззагерова о «загруженности риторических позиций», «исчерпывании мыслительного поля» у Высоцкого (см.: Две черты... С. 97-106).

¹⁹⁵ Эмблемата, табл. 14.

нас его святой пример»¹⁹⁶. У Высоцкого субскрипционный смысл эмблемы начинает проступать в эпитете «чуткий». Именно эта «чуткость» по отношению к еще не взошедшему солнцу (грядущему рассвету, утру, новой жизни) оказывается главным чувством смертного мига, наступающего в следующей строфе. В последней мысли и проявляется «гелиотропная» верность «восходу», который в этом стихотворении выступает как поистине путеводный и сакральный миг. И вновь судьба героя стихотворения реализует переносный смысл эмблемы. И вновь слова доносятся с того света:

Восхода *не видел*,

но понял:

ВОТ-ВОТ

и взойдет! (1, 409)

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

В пограничной ситуации, когда речь идет о жизни и смерти, о переходе из первой во вторую, о состоянии остановившегося времени, эмблема кажется наиболее уместной и естественной в стихотворениях Высоцкого, настолько естественной, что современное читательское восприятие, видимо, не выделяет ее как особую разновидность тропа (да и в школах нас всех учат различать лишь метафоры, сравнения, эпитеты). Иначе как можно сказать что эмблемы нет? Когда вновь и вновь, из текста в текст, то и дело выныривают названия предметов в *опредмечивающей* функции, впрямую соотнесенных с их старинными, эмблематически заданными значениями (соотнесенными – не значит: повторяющими!), а мы все привычно маркируем как метафору. Метафору – чего? Сходство чего и с чем, и какое (?), например, реализуется в этих стихах из «Песни конченного человека» (1, 368-369):

Мой лук валяется со сгнившей тетивой,

Все стрелы сломаны – я ими печь топлю.

Или это сказано в прямом смысле, и перед нами эпизод из жизни стрелка из лука? Он ведь и дальше говорит: «И не надеюсь поразить мишень»? Но тогда в предыдущей строфе он – гонщик («Не холодеет кровь на виражах». – Свернутая контрастная автоцитация «Горизонта», – 1, 357-356), а в следующей, похоже, мастер макраме («И не хочу <...> ни вязать и ни развязывать узлы»)? Правда, всё – бывший, «только *не*, только *ни*» у него. Кстати, в этом рефрене он то ли бывший филолог (как *субстантивирует* частицы! В качестве объектов владения – единственных – они прямо-таки *предметны*), то ли жокей (опять скрытая и вновь обратная, с точки зрения се-

¹⁹⁶ Там же, с. 252.

дока, автореминисценция с «Бегом иноходца». – 1, 310-311). И как понять это его лежание под петель – это действительно поза, в которой он поет? Нет, дорогие коллеги, шутки в сторону. И посмотрим на этот лук в «Эмблемате»: «Разогнутый лук. *Чтобы сохранять свою силу, я должен иногда ослаблять тетиву.* Символ означает то, что наш ум иногда должен расслабляться от труда и учебы <...>»¹⁹⁷. Разве не является и «лук со сгнившей тетивой» эмблемой расслабленности, пусть и в иной, фатальной и почти летальной, степени? Не станем распространяться об эмблематических возможностях «стрел»: их многочисленные изображения легко найти там же. Заметим лишь что эмблема Высоцкого в данном случае – антоним к изображению колчана или связки стрел: «*Пока мы вместе, нас не сломить*»¹⁹⁸.

Не все образы этого стихотворения так идентифицируются с известными эмблематическими символами, но ясно, что оно представляет тот случай, когда «<...> целое создается путем присоединения символов друг к другу. Смысловым камертоном служат либо девиз, либо тема, приводящие набор, казалось бы, произвольно взятых предметов в смысловое соответствие», как пишет об эмблеме Л.О.Зайонц¹⁹⁹. Тема «конченности» человека объединяет этот текст, глубоко эмблематичный по природе. В его организации мы снова сталкиваемся с образцовой формой проявления того семиотического механизма, о котором говорилось выше: практически каждый стих, каждая строфа, как и все стихотворение, выражают один и тот же, изначально уже данный завершённым, смысл – смысл понурого, с сардонической насмешкой над собой, признания «конченным человеком» своего поражения, смысл его согласия на роль падающего в постулате «падающего – подтолкни!» («толкани – я с коня»). Вместо развития этого смысла перед нами череда вполне равноправных, равнофункциональных и синтаксически параллельных высказываний, воплощающих его обособленно. Все произведение читается как лексикон этой самой «конченности», своеобразная *парадигма* форм, способных ее запечатлеть, обозначить, определить. Поэтому и количество позиций в этом перечне не имеет принципиального значения, их расположение – также. Этим объясняется возможность исполнения сокращенных (и подчас весьма существенно!) вариантов песни²⁰⁰, с иным составом стихов в строфах.

¹⁹⁷ Там же, с. 208.

¹⁹⁸ Там же, с. 188.

¹⁹⁹ Зайонц Л.О. От эмблемы к метафоре: феномен Семена Боброва // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В.Э.Вацура. – М.: Новое Литературное Обозрение, 1995 – 1996. - С. 50.

²⁰⁰ См. примечание к этому стихотворению: I, 614.

9. ПАРАДИГМАТИКА ЭМБЛЕМ

Самое время возразить Г.Г.Хаззагерову, строящему сравнение поэтов на принципиальном разграничении и противопоставлении параболы и парадигмы²⁰¹, – мир Высоцкого столь же парадигматичен, сколь и параболичен, это в не меньшей степени, чем мир Окуджавы, – «мир случаев»²⁰². Сами параболы Высоцкого зачастую вырастают из частных случаев существования реальных, подобных реальным или фантастических предметов, зверей, насекомых, людей, живых и мертвых, и т.д. Отличие в том, что «случаи» для Высоцкого – это не просто занимательные, забавные, достойные поэтического воплощения происшествия или факты, а – *знаки*, он изначально чувствует их *эмблематическую значимость*, что порой сказывается даже в композиции шуточных песенок. «Вот вам авария», которая в «Веселой покойницей» играет роль примера, случая, доказывающего, что

Всех нас когда-нибудь кто-то задавит, –
За исключением тех, кто в гробу. (1, 293)

Возможно, потому, что «все мы ходим под богом», а «только который в гробу – не соврал».

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

Посмотрите – вот он
без страховки идет. (1, 404, 405)

Повествователя эпических строф, которому, по определению, известно, как всё *было* и чем *закончилось*, перебивает художник-визионер, для которого времени вообще не существует и картинка каждый раз – *стоит*. Даже и после финала. Просто теперь «другой без страховки идет» (1, 405). Примечательно, что из вариантов названия – «Канатоходец», «Песня канатоходца» (1, 617) – в конце

²⁰¹ Хаззагеров Г.Г. Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого, Окуджавы, Щербакова.

²⁰² См.: там же. С. 284.

концов выбрано самое предметно-зримое: «Натянутый канат»²⁰³. Он и есть эмблема жизни в искусстве, а, может быть, и искусства жизни. И вся парабола, которой, несомненно, является *рассказ* о канатоходце, то и дело замирает («Но замрите <...>!» – 1, 405) в эмблематической экстатике, фиксирующей абсолютность и вне-временность смысла.

Но та же тяга к эмблематической выразительности проявляется в других случаях при *лексически* не реализованной визуальности. В таких случаях, как правило, с этой задачей – на интонационном уровне – блестяще справляется *тире*, вводящее такой образ, картинку, которая глубже, значимей повествуемого происшествия, вне его, над ним, проще и загадочней, чем оно:

А на нейтральной полосе – цветы
Необычайной красоты! (1, 96-97)

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

Что же – на одного?
На одного – колыбель и могила. (1, 40)

Почему это – эмблема? Потому что названы предметы, а подразумевается значение: «рождение и смерть», начало и конец, в которых человек истинно одинок и предоставлен себе. Потому что в пространстве отдельного и исчерпываемого ими стиха «колыбель и могила» обозначают и всю жизнь целиком, исчерпывая ее значение своим банальным и, тем не менее, загадочно-оксюморонным смысловым уравнением (сравним попутно с концептом в другом месте: «В рожденье смерть проглядывает косо». – 2, 66; а заодно уж и с аналогичным – Луиса де Гонгоры: «Спеша родиться – умереть спешишь»²⁰⁴).

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

²⁰³ Аналогичным же образом выбрано название для песни о подвиге евпаторийских десантников, о которой шла речь в предыдущем разделе: «Черные бушлаты».

²⁰⁴ Цит. по: *Грасиан Бальтазар*. Остроумие, или Искусство изощренного ума. С. 175.

из эмблем и вызвала много вопросов к автору. В самом деле, о чем это? –

А у дельфина
Врезано брюхо винтом!
<...>
Парус! Порвали парус!

Дельфины для Высоцкого конца 60-х – представители и носители «всего разумного, что есть в океане», как сказано в «Жизни без сна» (2, 371), где изображено революционное вмешательство живой природы в дела человеческие, эмблематично представленные через призму актуальной психиатрической проблематики (созвучно всему «больничному» циклу и сходным с ним мотивам в поэзии Высоцкого) и явно наследуемой традиции гоголевских «Записок сумасшедшего». В те годы нового знакомства с дельфинами казалось, что вот-вот будет установлен контакт с «братьями по разуму», едва ли не более высокому, чем человеческий. Это была ходовая научно-популярная тема. Дельфин явно не без значения дан человеку в соседи по планетарной коммуналке. Есть он, естественно, и в «Эмблемате»²⁰⁵.

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

Только все это –
Не по мне!

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

10. ЭМБЛЕМАТИЧЕСКАЯ МЕТАСЮЖЕТНОСТЬ

Потребность выразить тотальное несогласие с миром, его полное неприятие чаще, чем другие интенции, порождает сплошь эмблематический текст. При этом в тексте может появиться даже какая-то метасюжетность: носитель лирического сознания движется в эмблематическом пространстве, внутренняя логика этого движения проясняется последовательным переходом от одной эмблемы к другой. В «Моей цыганской» (1, 204-205) это выглядит, начиная со

²⁰⁵ Эмблемата, табл. 17, эмбл. 3, 4, 6. Некоторое сходство мотивов можно усмотреть с эмбл. 4: «Дельфин, вышвырнутый морем на берег. Символ изгнания или опасности и непостоянства морей» (с. 174). Что, конечно, может аллегорически относиться и к другим – социальным – высшим силам.

второй строфы, как движение внутри ребуса или сна, хотя это движение происходит уже «утром», когда, впрочем, все равно, «Нет того веселья».

В кабаках – зеленый штоф,
Белые салфетки, –
Рай для нищих и шутов,
Мне ж – как птице в клетке.
В церкви – смрад и полумрак,
Дьяки курят ладан...
Нет, и в церкви всё не так,

«Кабак» и «церковь», по отдельности и вместе, эмблематически представляют своего рода социальную организацию жизни, причем – исчерпывающе полно: и ее, условно говоря, мирской «низ», и – сакральный «верх». Кроме «кабака» и «церкви» жизнь в ее, так сказать, межчеловеческом, общественном качестве в стихотворении никак не обозначена. И –

Всё не так, как надо!

Следующая строфа представляет своеобразный индивидуальный поиск в вертикальном культурном пространстве, все элементы которого значимы.

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

Гора – всегда путь наверх, к небу, к знанию, в христианской идеографии – к вере. В свете этого интерес приобретает распределение растительности в этой эмблеме. Незначащих деревьев, наверное, не бывает, есть такие, значения которых мы не знаем. У подножия горы у Высоцкого оказывается вишня, плоды которой в культурной традиции назывались райскими фруктами, символизировали небо²⁰⁶. На вершине же горы, где, по традиции, место лавру или пальме²⁰⁷, – ольха, дерево, как будто не отмеченное отчетливым символическим значением. Но из известных нам случаев поэтического словоупотребления²⁰⁸ складывается впечатление о дереве траурном, могильном, кладбищенском. Вот некоторые из них.

²⁰⁶ См.: Холл, Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве, с. 197.

²⁰⁷ См.: Эмблемата, табл. 2.

²⁰⁸ Пользуясь случаем, благодарим Ю. А. Плаксину за помощь в поиске примеров!

А.Блок:

В темном парке под ольхой
В час полуночи глухой
<...>
В тенях траурной ольхи
Сладко дышат мне духи,

В листьях матовых шурша,
Шелестит еще душа,
<...>
Всё, что было, всё прошло,
В прудовой туман ушло.
(«Через двенадцать лет»²⁰⁹)

А.Ахматова:

<...>
И я закопала веселую птицу
За круглым колодцем у старой ольхи²¹⁰.
<...>
Я вошла вчера в зеленый рай,
<...>
Третий час меня ты ждешь – продрог,

<...>
Серой белкой прыгну на ольху,
<...>
Чтоб не страшно было жениху
В голубом кружащемся снегу
Мертвую невесту поджидать.
(«Милому»²¹¹)

Чаще и нейтральнее всего «ольха» упоминается

Б.Пастернаком, но и у него можно прочесть:

Кривые ветки ольшин –
Как реквием в стихах.
И это все: и больше
Не скажешь впопыхах.

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,
Нагой, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский,
<...>

(«Безвременно умершему»²¹²)

(«Август»²¹³)

Отсылка к ритмически близкой частушке («На горе стоит ольха, под горою вишня. // Полюбил девчонку я, она замуж вышла»), воспроизводящей ту же, что и у Высоцкого, картинку, по мнению П.Вайля и А.Гениса, «такую понятную и такую бессмысленную»²¹⁴, едва ли что-то меняет как в эмоциональном модусе «ольхи» – чувство (пусть в частушке и наигранное, и несерьезное!) безысходности ситуации, – так и в смысловой оправданности (или неоправданности) обозначения этой ситуации именно «ольхой». К тому же, это тот случай, когда композиционная перестановка придает видимой бессмыслице – смысл. Частушка, действительно, составлена по абсурдному принципу «в огороде бузина, а в Киеве дядька», потому что картинка *в начале* ее не предполагает никакого продолжения, как, по видимости, могла бы принять и любое другое. В строфе же из песни эта картинка сама – *продолжение и ответ* на пред-

²⁰⁹ Блок А. Соч.: В 2 т. – М., 1955. – Т.1. – С. 331-332.

²¹⁰ Ахматова А. Соч.: В 2 т. – М., 1986. – Т.1. – С. 79.

²¹¹ Там же, с. 118.

²¹² Пастернак Б. Собр. соч. В 5 т. – М., 1989. –Т.2. – С. 13.

²¹³ Там же. Т. 3. – М., 1990. – С. 525.

²¹⁴ Вайль П., Генис А. Шампанское и политура. О песне Владимира Высоцкого // Время и мы, 1978, № 36. – С. 135 (Цитирую в обратном переводе по: Pfandl, H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. – München, 1993. – S. 142).

принятое действие, в результате чего абсурд становится смысловой характеристикой мира, в котором действие предпринимается.

В устном исполнении Высоцкий обычно перед стихом про ольху вставлял долго тянувшийся противительный союз «а»: «А-а-а на горе...», и «ольха» появлялась как неожиданное, горестное открытие, опрокидывающее надежду, и в восхождении больше не было смысла. Следующий стих в свою очередь начинался с «А», «вишня» пелась после этого так, словно в ней было в три раза больше слогов: пять – хореем внутри слога «виш-» и шестой «-ня», несмотря ни на что – ударный. Так он тряс голосом эту «вишню», словно хотел вытрясти из нее что-то обещанное. Что-то в этой строфе было слишком «не так». «Хоть бы склон увить плющом» – символом бессмертия²¹⁵, скрасить, может быть, однозначность и неумолимость открытия? – так и этого не дано, ничего не добавлялось в эту эмблему. Это кульминация песни: попытка вырваться из круга «церковь – кабак» в отчаянном рывке на гору наталкивалась то ли на мысль о смерти или факт смертности, то ли на химеричность «вишневого» надежды у подножия, то ли и на то, и на это сразу, то ли совсем не за что было уцепиться на этом склоне, но дальше оставался лишь (и он пел: «Я тогда – по полю») путь в покорности – по равнине, среди родных национальных эмблем, поэтических, сказочных, исторических и – смертельных.

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

Где-то кони пляшут в такт,
Нехотя и плавно.
Вдоль дороги всё не так,
А в конце – подавно.
И ни церковь, ни кабак –
Ничего не свято!
Нет, ребята, всё не так!
Всё не так, ребята...

11. ЭМБЛЕМЫ, ЭМБЛЕМЫ...

Мышление Высоцкого поистине эмблематично. Ведь мы еще не рассмотрели «вершину, покрытую вечным снегом» и «сломанные крылья», «манежи и арены» и «птиц, летящих на север», «левую грудь с профилем» – то бишь время – и «дом хрустальный на горе», «сгоревшие мосты», «углубившиеся броды», «туннель по дну реки», «рюмку водки на весле», «отражение неба в лесу» и, конечно, «коней, несущих вдоль обрыва»... Мы не преследовали цель систематизации эмблематики. Но интересно заметить, например,

²¹⁵ Холл, Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве, с. 438.

что есть в этой образности такая, которая свидетельствует о случившемся в творчестве Высоцкого соприкосновении с Петровским, – барочным, – временем. Это, в частности, зодиакальная эмблематика, яркая изобразительность которой нередко сдобрена столь же пряной и густой звукописью, внутренними рифмами, переключками зрительных, тактильных, вкусовых ощущений:

Горячий нектар в холода февралей –
Как сладкий елей вместо грога, –
Льет звездную воду чудак Водолей
В бездонную пасть Козерога. (1, 467)

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

На чаше звездных – подлинных – Весов
Седой Нептун судьбу решает нашу,
И стая псов, голодных Гончих Псов,
Надсадно воя, гонит нас на Чашу. (1, 528)

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

...Если все-таки чашу испить мне судьба, <...> (1, 550)

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

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

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

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

Но капитан вчерашнюю добычу
При всей команде выбросил за борт.
<...>
Поверьте, что цена невысока! (1, 284-285)

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

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

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

Инфинитив глагола в данном случае соответствует номинативу существительного, действие предстает как *идея действия*, что подчеркнута и мотивом выбора, в момент которого *перечисляются возможные варианты* не поступков даже, а самой жизни. Вновь обращающая на себя внимание парадигматичность в этом тексте вполне отрефлектирована:

Может, эта песня – без конца,
А может – без идеи...
А я строю печку в изразцах
Или просто сею. (1, 236)

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

Назло всем – насовсем
Со звездой в лапах,
Без реклам, без эмблем,
В пимах косолапых... (1, 237)

Мечта вырваться «со звездой в лапах» в некий настоящий, всамделишный мир из редуцированного (а, следовательно, пересозданного) «рекламами» и «эмблемами»²¹⁶, говорит о степени осознанности плена именно в этом *мире эмблем*, где «ничего не мое» (1, 237), и о мучительности этого сознания. Парадоксально, но и эта жажда подлинности нашла выражение «в пимах косолапых» – в очередном эмблематическом дубликате некоего северно-сибирско-уральского *естественного* существования среди снегов, натуральность которого должна быть подчеркнута «лапами» вместо рук (а, может быть, Я «без эмблем» видит себя совсем иным?!). Что же касается нашей знакомой «звезды», то в неизбежной переключке с посвящением («Марине») она приобретает специфический оттенок пикантной двусмысленности. Вот и мир «без эмблем» без эмблем не представим.

Эмблематика Высоцкого искусна и изобретательна, но не производит впечатления надуманности, нарочитости, а в стихотворениях, рассмотренных нами, она воспринимается как органичная и

²¹⁶ Об эмблематичности рекламы и о том, насколько мир, в котором мы живем, создан именно «рекламами» и «эмблемами», см.: Григорьева Е.Г. Эмблема: принцип и явление. - С. 432-433.

психологически глубоко укорененная черта, свойство его поэтики. Нет, разумеется, резона приписывать ей абсолютный и подавляющий характер, хотя и следует еще раз подчеркнуть ее глубокое соответствие тем типологическим наблюдениям, с которых мы начали разговор о "Высоцком" барокко и возвращаясь к которым мы можем сказать, что у *Высоцкого не может не быть эмблемы*. Как бы ни были подчас эффектны переключки с традиционной эмблематикой, дело, в конечном счете, не в том, листал ли Высоцкий какую-нибудь «Эмблемату» перед тем как сесть за письменный стол. Это ему могло и не потребоваться.

12. ВОПРОСЫ, ВОПРОСЫ...

Типологический аспект проблемы «высоцкого» барокко далеко не исчерпан представленными здесь размышлениями. Но если и то, что сказано, обладает хотя бы некоторой долей убедительности, то уже теперь становится трудно игнорировать другой – историко-генетический – вопрос: как такое могло случиться в нашей литературе и в наше время? Этот вопрос распадается на несколько более частных, но оттого не менее трудных вопросов, ответы на которые мы позволим себе наметить лишь в самом общем виде. Первый из них о месте и роли барокко в русской литературе – проблеме глобальной, дискутируемой на протяжении едва ли не всего XX века. И этот вопрос фактически состоит из двух: о том, насколько органично барокко для русской литературы в контексте ее предыдущего развития, и – об исторической продуктивности, то есть о влиянии его на последующую литературу. В зависимости от ответов на эти вопросы находится ответ на вопрос о месте и значении поэзии Высоцкого в литературе XX века.

Ответ на первые два вопроса можно встретить в одной фразе: «у русского барокко польские источники XVII века, оно начинается с Симеона Полоцкого, продолжено его ближайшими учениками и последователями»²¹⁷. И все. Далее оно чем-то сменяется, например, классицизмом, который уже никак не барокко, а еще далее и вовсе...

Мы исходим из иной, более общей посылки. Нам представляется, что литература диахронно диалогична. Ее нельзя вдруг взять и заменить привезенной из-за границы, пусть даже и более прогрессивной и современной. То, что «сменяется», на самом деле не «уходит в историю», а остается тем или иным образом, пусть даже как нежеланная (в особенности, историкам) потенциальная воз-

²¹⁷ *Илюшин А.А.* Постскрипtum: «Высоцкое» «барокко»? // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. - С. 42.

возможность, в том, чем оно «сменяется». Слово, сказанное в семиосфере культуры, не гложет насовсем. Кроме прочего это означает и то, что наше представление о художественном явлении прошлого зависит от того, как и в какой культурно-семиотической ситуации обнаруживается и выделяется этот художественно-исторический феномен. А это значит, что барокко, каким мы его сегодня знаем, к этому времени *становится* таким. Логика развития искусства между XVII и XX веками при этом, естественно, не может быть ни при чем. Поэтому постановка вопросов «Ломоносов и барокко», «Державин и барокко», «Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Достоевский... и барокко», – на наш взгляд, отнюдь не праздная придумка (и уж точно – не наша!).

Иначе говоря, под словом «барокко» мы понимаем явление не только историческое, а еще и – типологическое. Мы экстраполируем некоторые важные черты исторического явления в другие эпохи, чтобы выяснить судьбу и роль его аналога. И эта операция, на наш взгляд, допустима как в направлении будущих, так и в направлении прошедших эпох. Так, думается, что барокко в русской литературе вообще – не случайность. Уже во времена «плетения словес» ей были присущи такие качества, которые становятся по-новому актуальны в эпоху барокко.

А именно: «<...> стремление к абстрагированию, к эмоциональности, интерес к "филологической" стороне языка <...>»²¹⁸, «<...> и поэзия и "орнаментальная проза" стремятся создать некоторый "сверхсмысл"»²¹⁹, «слово <...> легко выходит за границы, поставленные ему языковой нормой... Смысловая зыбкость, непроясненность <...> входит в художественную задачу текста»²²⁰, «основа организации текста <...> – повтор и возникающие на его основе сквозная тема и лейтмотив»²²¹, «ассонансы, создающиеся в результате желанья сопоставлять и противопоставлять, начинают нравиться и сами по себе и создаются для благозвучия, для особой музыкальности текста <...> созвучия приходят через довольно длинный отрывок текста, вступая в чередование с другими созвучиями и создавая его особую музыкальность»²²². Наконец: «Принцип двойственности имеет мировоззренческое значение в стиле "плетения словес". Весь мир как бы двоится между добром и злом, небесным и земным, материальным и духовным. Поэтому бинар-

²¹⁸ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. – С. 116.

²¹⁹ Там же, с. 117.

²²⁰ Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1976, т. 35, № 1. – С. 58-59 (цитация Д.С.Лихачева: там же, с. 117-118).

²²¹ Кожевникова Н.А. Указ. соч., с. 56 (цит. там же, с. 117).

²²² Лихачев Д.С. Указ. соч., с. 123.

ность играет роль не простого формально-стилистического приема – повтора, а противопоставления двух начал в мире»²²³ и т.д. и т.п. Поистине, мы сейчас только что обо всем этом поговорили.

Наверное, пришедшее позже из Польши барокко ложилось в не такую уж неподготовленную почву, нечто похожее русская литература к этому времени уже пережила? Можно ли это ранее пережитое *в каком-то смысле* именовать «барокко»? Ответ на похожий вопрос дает Д.С.Лихачев в цитируемой «Поэтике»: «В широком и узком значении одновременно мы употребляем много слов, в частности: ”экспрессионизм“, ”символизм“, даже ”романтизм“ и ”классицизм“. Мы можем говорить о классицизме романского искусства в противоположность романтизму готики, об экспрессионизме стиля конца XIV – XV вв., о символизме средневекового искусства и пр. Зачем отказываться от того, что уже вошло в терминологию, что облегчает характеристику явлений искусства?»²²⁴

Наверное, и своеобразие русского (т.е. из Польши, исторического) барокко сложилось не в полной независимости от опыта пережитого уже отечественного «барокко». И наверное, все это имело какое-то значение и тогда, когда уже не «ближайшие ученики и последователи» Симеона Полоцкого усваивали литературную науку завезенного под видом классицизма немецкого и голландского барокко, когда и закладывались основания новой русской литературы. И разве не имеет отношения к барокко «старик Державин», «заметивший» уже аж пушкинское поколение? И так далее.

«Гармоническая ясность» никогда не составляла в нашей литературе «эпохи». А вот барочная проблематичность бытия, озабоченность «последними» и «проклятыми» вопросами, разобщенностью между внешним и внутренним, видовым и родовым человеком, историческим и «общечеловеком» (Ф. М. Достоевский), – это все, напротив, не покидало ее никогда. В этой литературе Высоцкий совсем не выглядит маргиналом. Эпоха, в которую он жил среди нас, в который уж раз не располагала к «гармонической ясности». Его место и значение сказанного им в большом контексте русской литературы еще предстоит по-настоящему осмыслить.

В свете такой (типологической) постановки вопроса по-иному выглядит и вопрос о контактно-генетических воздействиях на поэта. Уж лермонтовский-то «Парус» он точно учил в школе, а это пример поэтической эмблемы, даже если ему этого никто так и не объяснил (не тот ли это, кстати, «парус», который потом «порвали»?!). У него слух был абсолютный. А уж если про Гебу с громокипящим кубком прочитал... Какие еще нужны контакты и связи и с барокко какой эпохи?

²²³ Там же, с. 126-127.

²²⁴ Там же, с. 146.

Даже в собственной своей эпохе – «эпохе Высоцкого» – он не в одиночку представляет этот тип поэтического мышления. С ним рядом – другой не пущенный в официальную литературу поэт – Иосиф Бродский, чей авторитет уже и при жизни становился непререкаем и чья связь с барокко не только была очевидна ему самому и была предметом авторефлексии и историко-литературных размышлений²²⁵, но уже успела привлечь и внимание литературоведов²²⁶. Их соседство в литературе искушает примерить к ним понятия «низового» и «высокого» барокко, что, разумеется, выглядит неоднозначно и требует размышлений.

Тут вопрос в другом. *Почему* именно этот художественный опыт – барочного, риторического, эмблематического мышления – так сконцентрировался и сказался? *Почему* поэзия, в столь сильной степени риторическая, оказалась так созвучна эпохе и так жадно востребована огромными массами людей? *Почему, почему...* Вопросы-то всё о нас, стоит только спросить о Высоцком. Он ведь и сам – эмблема.

²²⁵ И эти размышления Иосифа Бродского имеют, по видимости, прямое отношение к вопросам, которые здесь поставлены. Вот какой ответ он дает Дэвиду Бетеа на вопрос, считает ли он себя «первым русским „метафизическим“ поэтом»: «<...> Я думаю, до меня все-таки были метафизики, и они были гораздо крупнее меня, например, Сковорода. Скажу больше, эти ребята, которых ошибочно называют классицистами – Третьяковский и Кантемир, – тоже были такими британцами, наследниками английской метафизики, не всерьез, а по стечению обстоятельств – у них было церковное образование и так далее. В этом смысле у русской поэзии вполне здоровая духовная наследственность. Они знали, кому принадлежит их ум и сердце». См.: *Бродский И.* Наглая проповедь идеализма. Интервью Дэвиду Бетеа // «Ex libris (Книжное обозрение) НГ», 27 января 2000 г.

²²⁶ См., например: *Шайтанов И.* Уравнение с двумя неизвестными (Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский) // «Вопросы литературы», ноябрь – декабрь 1998. - С. 3-39.

«Я ВАШ БРАТ». ОБЩИЙ ЗНАМЕНАТЕЛЬ

Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значат только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите.

Ф. М. Достоевский

У нас нет обычая осмысливать юбилеи великих пророчеств, пусть даже несбывшихся или пока не сбывшихся. Не то, нам непременно бросилось бы в глаза, что смерть Высоцкого припала на столетие Пушкинской речи Достоевского²²⁷. При всей непредсказуемости и ироничности, история духа складывает удивительно многозначительные и отнюдь не случайные коллизии.

Когда автор «Бесов» произносил свою бессмертную речь о «всемирной отзывчивости» русской души, так полно сказавшейся в Пушкине, – призрак социалистического «нигилизма» еще лишь угадывался за приближавшимся рубежом веков. А ясное зеркало народного духа виделось живым и целостным, так что, казалось, стоило только пригласить соседские народы увидеть в нем свое незамутненное и доброжелательное отражение, и будет открыт путь к «великой, общей гармонии», к «братскому согласию всех племен по Христову евангельскому закону»²²⁸. Границы, разделившие людей, могли и должны были быть преодолены «мирной работой» всечеловеческого сочувствия и любви. И именно русскому народу предвещалось «вместить» в свою душу «с братской любовью всех наших братьев»²²⁹. Пожалуй, нет больше в отечественной словесности столь откровенной и восторженной формулировки миссии, завещанной великому народу его великой литературой, открывшей

²²⁷ Произнесена 8 июня 1880 г. Помещена в «Дневнике писателя» за август 1880г.

²²⁸ Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч. В 30 т. - Т. 26. - С. 148.

²²⁹ Там же.

«главнейшую способность нашей национальности»²³⁰. Со слезами просветления и счастья внимали Достоевскому его слушатели, среди которых было немало его постоянных и непримиримых оппонентов. Но реальнейшим и ближайшим по времени исполнения оказалось пророчество «Бесов». Почти на целое столетие возобладала отнюдь не «главнейшая способность», – возобладали «принципы», которыми и сейчас еще не спешат поступиться многие «народные заступники», ведущие перманентную войну с народом.

Возобладала *идея*, отбросившая «главнейшую способность» как реакционный идиотизм, коловшая зеркало народного духа так, что осколки до сих пор летят по всему миру, обогащая и в этом даже качестве мировую культуру. Граница, отделявшая наш народ от других, не только не была преодолена, но, превратившись в железный занавес, сделала нас пугалом, перед которым в продолжение десятилетий содрогались соседи. Удивительно ли, что тот же принцип непримиримой конфронтации утвердился и внутри железного занавеса и по живому телу народа проходили все новые и новые границы?! Явные и тайные, узаконенные и незаконные, они всегда ставили человека перед выбором между страданиями жертвы и больной совестью соучастника преступлений, между безвинной смертью и виноватой жизнью. И все же, затаенная в глубине сознания, «главнейшая способность» оставалась жива. К ней обратился «отец народов» в гибельный миг, назвав соотечественников «братьями и сестрами». Значит, и он понимал, с кем имеет дело, и не обманулся. Обманутыми вновь оказались «братья и сестры». Преступный цинизм, с которым братская всечеловечность подменялась морально-политическим единством, а идея свободы покрывала кошмар всенародного концлагеря, извратил восприятие действительности и мышление, загнал внутрь и поставил под запрет подлинные чувства, взрастил особый род людей, которые не живут, а «ведут себя». И каждый – мнимо социален в «поведении», но по сути своей – одинок, отвержен, зашорен своим персональным железным занавесом.

Народ, поддавшийся искушению «творить историю» (да и самое себя!) по *идее*, платил за это душой, культурой, историей, языком. Люди, привыкшие сызмальства к режиму выживания, могли долгие годы считать все это вещами второстепенными, «надстроечными». Но оказалось, как мы теперь воочию убеждаемся, что за этим следуют: утрата трудовых навыков, изнасилование и убийство Матери-Природы, одичание, голод, братская резня и окончательное вымирание. «Приносили жертвы бесам, а не Богу», как сказано в

²³⁰ Там же, с. 145.

Писании (Втор. 32, 17), и теперь вынуждены всерьез увериться в неотвратимости предреченного воздаяния, «ибо близок день гибели их, скоро наступит уготованное для них» (Втор. 32, 35). Потому что суть человеческого – неделима, она есть всеобщность единая, целокупная, жизнетворящая и простирается далеко за пределы человечества, жившего и грядущего.

Кажется, нельзя было в большей степени воспротивиться пророчеству Достоевского и отыскать иной путь, столь же противоположный намеченной им перспективе. И, однако, кто взял бы на себя смелость утверждать, что пророк ошибся в определении «главнейшей способности нашей национальности» и ее предназначения? Откровение не связано временем и местом, его реальность – иного порядка. И если один народ в какую-то эпоху открыл в себе, но не употребил во всеобщее благо «всемирную отзывчивость», то ведь путь к совершенному уже открытию свободен и для других народов в другие времена, тем более, что это открытие неизбежно и единственно спасительно. Ибо свойство человека, названное Достоевским «всемирной отзывчивостью», – это не только сочувствие и взаимопонимание между людьми. Оно – и сопереживание природе, и единочувствие со всеобщим потоком космической жизни. И в этом качестве оно принципиально неистребимо. В том числе и в нашем народе и в нашей литературе.

Поразмыслив, мы можем назвать немало подлинно поэтических имен, чьи обладатели сохранили верность великой миссии и в самые мрачные годы и составляют теперь истинную – не казенную – историю отечественной литературы. Они возвращаются и, хочется верить, навсегда. Среди них Высоцкий, как было сказано, выделяется тем, что, как никто, сумел при жизни сделать свободным и всенародно слышимым русское поэтическое слово, с небывалым прежде усилием взламывавшее разделяющие нас перегородки. «Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» (Матф. 11, 12). Эту силу Слова он нес в себе как «удел», который «от бога дан», и прилагал ее к единственно достойной цели с героизмом и самоотвержением совестливого человека, понимавшего в своем уникальном положении, что никто кроме него не может выполнить «мирную работу», выпавшую ему на долю.

Когда раскол народного духа, казалось, достиг степени совершенной раздробленности, а смысл человеческой жизни готов был свестись к значению мертвой вещи или одномерной функции, – раздался хриплый, «отчаяньем сорванный» голос «всемирной отзывчивости» и заговорил о человеческом в человеке. Сколь ближе, теснее и глуше со времен Пушкина («поэта поэтов», по слову Вы-

соцкого), сколь многочисленнее и неприступнее стали границы на пути этого голоса! И все же «всемирная отзывчивость» проявляется тем же образом. «...Не в одной только отзывчивости тут дело», – потрясенно замечает автор Пушкинской речи, – «а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном, потому что нигде, ни в каком поэте целого мира такого явления не повторилось»²³¹. Пушкинская отзывчивость расширяла границы «духа русской народности», перевоплощая его в духе чужих народов, и они становились уже не чужими. Духовная ситуация в эпоху Высоцкого на место «чужого народа» поставила *чужого человека*. И ответом на эту подстановку стала теперь уже всепоглощающая жажда перевоплощения, породившая невиданный в русской поэзии массив ролевой лирики. И перевоплощение вновь было «почти совершенное, а потому и чудесное», как «нигде, ни в каком поэте». А это «почти» означало лишь, что за каждым частным перевоплощением оставалось в виду всеобщее – тот общий знаменатель, который составляет человеческую сущность любого человека, пока он еще им остается.

Становой нерв поэзии Высоцкого – жажда этой единой сути. Она и смысл существования, и предел стремлений, и основание для оценки и суда над действительностью. Редкий поэт, не опасаясь за свою репутацию у публики, мог столь трезво и неуклончиво (и ведь – «глаза в глаза», а не с книжной страницы!) сказать своим современникам, какими он их видит:

В дом заходишь как
Все равно в кабак,
А народишко –
Каждый третий – враг.
<...>
Свет лампад погас,
Воздух вылился...
Али жить у вас
Разучились? (1, 463)

И эта правда, и обидная, и горькая, была не оскорбительна, потому что исходила из уст «брата», который «ушел от беды», но ушел не от нас, а к нам, который знает «край, где светло от лампад», и зовет нас, но живет с нами в «доме», понимает нас и отвечает за нас: «Долго жить впотьмах привыкали мы». Он один из нас, и все мы в чем-то существенном подобны ему. Слушая или читая Высоцкого, мы не в состоянии быть чужими друг другу.

²³¹ Там же. С. 146.

Это радующее и обнадеживающее чувство родства присутствует в любом поэтическом образе, о чем бы ни пел Высоцкий. И персонажи сказок и «исторических» баллад оказываются не чужды нашему восприятию жизни и образу мыслей, а может быть – это их восприятие, их чувство жизни передается нам, и мы с их помощью выходим за рамки отмеренного нам кем-то жизненного пространства. А посредником и проводником на этом пути является язык, который неожиданно (для нас, привыкших к повседневному новоязу) обнаруживает глубину преемственности и смысловой первоисточности. Язык этот сладок, словно мы, сейчас явившись из небытия, с детской непосредственностью и смелостью сами дали названия предметам и стихиям, животным и людям и полюбили эти слова, потому что они породнили нас с миром.

«Открылся лик – я встал к нему лицом», «кони пляшут в такт, нехотя и плавно», или – «прядут ушами, назад подают», «повлекут по снегу», «ураган сметет с ладони», «разбой в чести», «весь зашелся от рыданий», «из подворотен ворами», «хлебнувши винца», «в правду впилаась», «тяжкой поступью», «бывший лучший, но опальный», «бороду завязал узлом», «плюнув в пьяное мурло», «бабы по найму рыдали сквозь зубы», «мне судьба», «хлещет по щекам недвижимая тень», – можно бесконечно перебирать и пробовать на вкус его слова, – они навсегда останутся емки, свежи и упоительны: человек, назвавший ими мир, «вовсю глядел, как смотрят дети», и поверил своему первому впечатлению как единственно достоверному. Освобожденный язык, словно родник, пробивший толщу косной глины, доносит до нас самый заветный, архаичный опыт духовной жизни целостного еще человека, не отторгнутого живой природой.

Поэзия Высоцкого – из ряда тех явлений, которые словно бы предназначены для того, чтобы наполнить реальным содержанием всё реже употребляемые у нас выражения «родной язык» и «родная литература». Вулканически набравшая силу в течение двух десятилетий, она видится сегодня как закономерная и естественная реакция самозащиты народного духа, осознавшего себя перед гранью безвозвратного уничтожения.

И значит – «еще не вечер».

ОГЛАВЛЕНИЕ

«ВЫ ХРИП МОЙ РАЗБИРАЛИ ПО СЛОГАМ...».

ЖИВОЕ СЛОВО, ИЛИ - ЧТО ОН СКАЗАЛ?

1. ПАРАДОКС ПРИСУТСТВИЯ	5
2. ВЕС СЛОВА	7
3. ОТ «СВОЕГО» – К «СОБСТВЕННО» ВЫСОЦКОМУ	9
4. ОБЪЕКТИВНОЕ ОСНОВАНИЕ.....	13
5. СВОБОДА И СОБОРНость	15
6. ТЕАТРАЛЬНОСТЬ СЛОВА	18

«Я ВЕСЬ В СВЕТУ».

ПОЭЗИЯ КАК ДЕЙСТВО, ДЕЙСТВИЕ И ИГРА

1. ПОЭТЫ И РОЛИ.....	23
2. «ТАГАНКА, Я ТВОЙ БЕССМЕННЫЙ АРЕСТАНТ»	28
3. ОДИН ЗА ВСЕХ	30
4. «ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА»	31
5. «РЯДОВОЙ БОРИСОВ»	34
6. ПОЛУДИАЛОГИ.....	37
7. «ТАТУИРОВКА».....	39
8. ИГРА	40
9. «О ФАТАЛЬНЫХ ДАТАХ И ЦИФРАХ»	44
10. «ВО МНЕ ДВА „Я“	47
11. THEATRUM MUNDI	49
12. СВОЙ ГАМЛЕТ	51
13. КАРАМАЗОВСКОЕ	54
14. Фридрих Шиллер и русский суд	55
15. КАК БЫТЬ ГАМЛЕТОМ?!	59
16. Жизнь как подлость.....	61
17. КОНЕЦ ИГРЫ	63

«Я ТОЛЬКО МАЛОСТЬ ОБЪЯСНЮ В СТИХЕ».

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА И МИРА

1. ПОЭТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА.....	65
2. ВАРИАТИВНОСТЬ.....	66
3. ЭТОС.....	68
4. ПРЕОДОЛЕНИЕ	71
5. ДВИЖЕНЬЕ, ГРАНИЦЫ, ПРЕПЯТСТВИЯ.....	76
6. «ЗДЕСЬ» И «ТАМ»	78
7. ВОЗВРАЩЕНИЕ (I).....	80
8. ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ.....	82
9. ВЕРХ И НИЗ	85
10. ВОЗВРАЩЕНИЕ (II)	87
11. ЕДИНСТВО И ОБЩНОСТЬ	91

«ДОНИМАЛ ИХ БЛАТНЫМИ АККОРДАМИ».

ПРОБЛЕМА СВОБОДЫ

1. «БЛАТНЫЕ ПЕСНИ». ИСТОКИ ЭВОЛЮЦИИ	93
2. «ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ ПОЕТ БЛАТНЫЕ ПЕСНИ...»	95
3. ЖАНРОВЫЕ ПРИЗНАКИ (В ПОМОЩЬ ФОЛЬКЛОРИСТУ)	99
4. НАЧАЛО. СТИЛИЗАЦИИ.....	101
5. ЛИРИЧЕСКОЕ ОСВОЕНИЕ ТЕМЫ	106
6. РУСЛА ЭВОЛЮЦИИ.....	110
7. «ВОЕННЫЕ» ПЕСНИ. РОЛЕВОЕ «МЫ».....	111

8. «БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ»	115
9. «ТАГАНКА»	118
10. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ	119
11. СВОБОДА	122
«НО ВСПОМНИЛ СКАЗКИ, СНЫ И МИФЫ...»	
ИСТОКИ НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ	
1. ФОЛЬКЛОР И МИФ	123
2. ЦИФРЫ И ЧИСЛА	125
3. «ЛЕВО» И «ПРАВО»	127
4. «ВНИЗ ПО ВОЛГЕ»	134
5. ЗАПАД И ВОСТОК	136
6. БАНЯ	139
7. КОНИ	144
8. ИНЫЕ СКАЗОЧНЫЕ МОТИВЫ	147
9. ОСОЗНАНИЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО?	149
«ТЕПЕРЬ Я – КАПЛЯ В МОРЕ».	
ВЫСОЦКОЕ БАРОККО	
1. ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ СХОЖДЕНИЕ	152
2. НА УРОВНЕ ЗВУКА	155
3. ОТ ЗВУКА К КОНЦЕПТУ	157
4. ВЫРАЗИТЬ НЕВЫРАЗИМОЕ	162
5. ЧЕЛОВЕК ЧЕЛОВЕКУ	165
6. ЭМБЛЕМА	171
7. НАПРИМЕР, КОРАБЛЬ	176
8. «А КАК БЫТЬ С ОБРАЗАМИ ПРЕДМЕТОВ?»	180
9. ПАРАДИГМАТИКА ЭМБЛЕМ	185
10. ЭМБЛЕМАТИЧЕСКАЯ МЕТАСЮЖЕТНОСТЬ	187
11. ЭМБЛЕМЫ, ЭМБЛЕМЫ	190
12. ВОПРОСЫ, ВОПРОСЫ	193
«Я ВАШ БРАТ».	
ОБЩИЙ ЗНАМЕНАТЕЛЬ	

Андрей Владиславович Скобелев
Сергей Михайлович Шаулов

Владимир Высоцкий:

МИР И СЛОВО

2-е издание, исправленное и дополненное

Редактор Т.В. Подкопаева

Художественный редактор И.Г. Шаяхметов

Лиц. на издг. деят. Б848421 от 03.11.2000 г. Подписано в печать 9.06.01.
Формат 60X84/16. Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman
Офсетная печать. Усл.-печ. л. – 13,0. Уч.-изд..л. – 12,8.
Тираж 1000 экз. Заказ №

Издательство БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а
Типография БГПУ
Лиц. на полигр. деят. Б848280 от 17.11.99