

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ПОЭЗИИ
ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО

Monice

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
WYDZIAŁ NEOFILOGII
INSTYTUT FILOGII ROSYJSKIEJ

BARTOSZ OSIEWICZ

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ПОЭЗИИ
ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО



POZNAŃ 2007

Przedmowa: Prof. dr hab. Czesław Andruszko

Projekt okładki:
Monika Łapińska-Osiewicz

© Bartosz Osiewicz 2007

Skład i łamanie komputerowe: Janina Mickiewicz-Turska

ISBN 978-83-89836-06-9

Wydanie I. Poprawione. Ark. wyd. 6,15. Ark. druk. 7,70. Papier druk. offset. kl. III, 80 g, 70 x 100.

Podpisano do druku i druk ukończono w sierpniu 2007 r.

ZAKŁAD WYDAWNICZO-POLIGRAFICZNY
EXPOL P. Rybiński, J. Dąbek „Spółka Jawna”
87-800 WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

PRZEDMOWA

Piosenka autorska w wykonaniu Włodzimierza Wysockiego znalazła w Polsce licznych naśladowców i interpretatorów, chociaż nie zyskała rangi wyjątkowego zjawiska literackiego. Na dotychczasowym obrazie recepcji Włodzimierza Wysockiego zaciążył – bardziej niż w przypadku innych poetów rosyjskich – brak systematycznego przeglądu jego twórczego dorobku oraz niedostrzeżenie różnicy między życiem osobistym tego najpopularniejszego z rosyjskich bardów a jego osobowością twórczą. Z jednej strony twierdzi się, że w jego wykreowaniu „swój znaczny udział miały władze”, co niejako z góry pozwala przypisać mu jak najgorsze cechy „cywilizacji komunizmu”¹, z drugiej zaś próbuje się uczynić z niego kultową „ikonę”, podkreślając przy tym „religijność” pozycji autora². Fenomenowi Wysockiego nie da się zrozumieć bez uwzględnienia tych sprzyjających okoliczności natury politycznej, które towarzyszyły jego powstawaniu. Początki twórczości Wysockiego przypadają na okres rosyjskiej „odwilży”, i zapewne z tego powodu, a także ze względu na specyficzną formę i treść wypowiedzi artystycznej, zostały potraktowane jako zjawisko „marginalne”. Jako jeden z pierwszych stworzył typ współczesnego mu bohatera, którego na margines życia skazał i wyrzucił stalinowski system. Lecz kiedy z owej „marginalności” zaczął wyrastać prawdziwy fenomen artystyczny i lawinowo narastać jego popularność, na radykalną interwencję władz było już za późno. Nie pomógł zakaz publikacji jego utworów obowiązujący właściwie przez całe życie poety. Młody bard zyskujący swą sławę na półlegalnie organizowanych koncertach wykazał się fenomenalnym wycuciem czasu, którym zresztą odznacza się cała jego bogata i różnorodna twórczość. W otaczającej go „kulturze nieswobody” odnalazł w miarę bezpieczną niszę, która gwarantowała przetrwanie i jednocześnie pozwalała mówić „pełnym głosem” o aktualnych problemach i zjawiskach. Tworzył „piosenki-role”, posługując się najczęściej skazem. Odwołuje się do tej specyficznie rosyjskiej i sprawdzonej już w warunkach porewolucyjnych formy monologu ustnego, aby, podobnie jak Zoszczenko czy Babel, wyrazić swój dystans do rzeczywistości. Wyrazić w spośród niekonwencjonalny i zawsze pośredni, łącząc komiczny patos z ironicznym podtekstem. Dzięki takiemu zabiegowi bohaterowie paradoksalnie zyskują jakiś rodzaj wolności w warunkach całkowitego jej braku. Skaz Wysockiego stanowi rodzaj „maski”, nakładanej przez autora, aby móc – niejako ponad głowami swoich komicznych bohaterów – nawiązać kontakt z czytelnikiem, z jego wrażliwością społeczną i wyznawanym systemem wartości.

¹ T. Klimowicz, *Pożar serca. 16 smutnych esejów o miłości, o pisarzach rosyjskich i ich muzach*, Wrocław 2005, s. 392, 401.

² В. Казак, *Лексикон русской литературы XX века*, Москва 1996, с. 93.

Swoje credo życiowe i artystyczne zawarł najpełniej w wierszu *Mój Hamlet* będącym zarazem kulminacyjną sceną spektaklu, w którym zagrał główną rolę. Wcielając się bez reszty w postać współczesnego Hamleta, balansując pomiędzy sacrum i profanum i nie pozostawiając miejsca na jakikolwiek kompromis, podmiot liryczny zderza się z niewysłowioną tajemnicą życia, wobec której słynne hamletowskie zapytanie „być albo nie być?” traci swoją fatalistyczną moc sprawczą. Szaleństwo tutaj – to tylko krótkotrwałe zmańcenie jedności bytu i nie musi prowadzić, jak u Szekspira, do destrukcji, do śmierci tego, kto staje wobec ostateczności. Hamletowskiej logice autorefleksji przeciwstawia Wysocki witalność, która niczego ostatecznie nie rozstrzyga (nie daje bowiem odpowiedzi na pytanie „co jest tam?”) lecz która powinna stanowić punkt wyjścia do poetyckiej samorealizacji. Jako osoba związana z tym typem kultury Wysocki zdaje się całym sobą wyrażać pełnię sił życiowych, dawać nieustanne świadectwo zachłanności życia, która wyniosła go na wyżyny poezji. Kocha „grzeszne” życie i wyznaje tę swoją miłość w żywym poetyckim słowie działającym pobudzająco i konstruktywnie.

Poezja Wysockiego – szczególnie w okresie posthamletowskim – wykazuje szerokie związki z ówczesną epoką i jest jednocześnie bogata w liczne odniesienia literackie – głównie do epoki rosyjskiego romantyzmu oraz poetów „srebrnego wieku”. Żeby podkreślić ten fakt, korzysta z uświęconej przez tradycję klasycznej formy wiersza stanowiącej w jego dorobku poetyckim główne, chociaż nie jedyne, źródło energii intelektualnej. W badaniach nad fenomenem Wysockiego nie czyni się należytego użytku z jego żydowskiego pochodzenia i pośrednich związków z żydowską tradycją. Ojciec Wysockiego był Żydem, który ze względu na swoją profesję – zawodowego oficera Armii Czerwonej – musiał ukrywać swój żydowski rodowód. Podobnie musiał czynić jego syn-poeta, chociaż, wydawałoby się, czasy bezwzględniego antysemityzmu minęły wraz ze śmiercią jego głównego konstruktora. Wysocki zdaje się wydobywać z takiego stanu rzeczy ironiczny i zarazem twórczy podtekst – żydostwo istnieje u niego albo w postaci „owocu zakazanego” (słynne perypetie bohatera piosenki *Moskwa–Odessa*), albo jako specyficzna intonacja, która stanowi o istocie przekazu poetyckiego. Jak podkreśla znawca tego problemu, „nadając zbyt duże znaczenie porównaniom leksykalnym, odrywając słowo od intonacji, narzucamy poecie nieistotne lub w ogóle nieistniejące analogie”³. Jawna gra nienormalną leksyką, emocjonalność doprowadzona do egzaltacji, uczucie graniczące z nieprzyzwoitością, ochrypy krzyk na obojętność świata – wszystko to nie służy odtworzeniu „karamazowskiego” żywiołu, jak czasami twierdzi krytyka⁴, lecz wyraża organiczny związek z żydowskim dziedzictwem. To z niego powstaje i dzięki niemu funkcjonuje pewien typ przestrzeni mentalnościowej, w której obok zewnę-

³ А. Кушнер, *Мандельштам и Ходасевич*, в: *Столетие Мандельштама: материалы симпозиума*, Тенафли (USA) 1994, с. 52 (tłumaczenie moje – Cz. A).

⁴ С. Шаулов, *Поэтические фигуры самосознания Высоцкого*, в: *Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Сборник статей*, под ред. В. Скобелева и И. Фишгойта, Самара 2001, с. 5–13.

trznego tekstu „rozgrywa się” ów żarliwy spór ze Stwórcą, jaki toczył przed wiekami biblijny Eklezjasta.

Niniejsza monografia jest skróconym wariantem pracy doktorskiej i przedstawia w syntetycznym ujęciu zjawisko intertekstualności w poetyckim, teatralnym i filmowym dorobku Włodzimierza Wysockiego. Związany z tym problem badawczy wynika z synkretycznego charakteru jego twórczości oraz obecności w niej „muzycznych” gatunków, jak piosenka, ballada czy romans. Autor umiejętnie wydobywa z tego konglomeratu form i treści ciągi gatunkowo-tematyczne, aby wskazać na problemy współczesnej Rosji i jednocześnie przedstawić je w kontekście literatury i kultury rosyjskiej. Kontekst ów szczególnie wyraziście wskazuje na to, że Włodzimierz Wysocki był dla swej epoki zjawiskiem znacznie bardziej głębokim i skomplikowanym, niż może to się wydawać na pierwszy rzut oka. Był poetą i kompozytorem, aktorem filmowym i teatralnym, wykonawcą własnych piosenek i reżyserem – i w każdej z tych dziedzin odegrał znaczącą, jeśli nie wybitną, rolę. Wysoko cenił Puszkina, Lermontowa, Majakowskiego, Jesienina, Błoka, Pasternaka i obficie korzystał z ich doświadczeń twórczych. Krąg jego przyjaciół stanowili tacy poeci, jak Okudźawa, Galicz, Wozniesiński, Brodski. Ten ostatni – laureat literackiej Nagrody Nobla – w swoich wywiadach niejednokrotnie wskazywał na fenomenalny dar poetycki Wysockiego i na jego wkład w rozwój współczesnej poezji rosyjskiej⁵.

Prof. zw. dr hab. Czesław Andruszko

⁵ Zob. В. Перевозчиков, *Высоцкий и Бродский*, „Exclusive Высоцкий: время, наследие, судьба”, Киев 1992, № 2, с. 6.

ВВЕДЕНИЕ

Духовная нищета и культурный „пустырь“, возникшие вследствие внедрения сталинской политики в области искусства, суть которой состояла в том, чтобы полностью уничтожить творческую независимость и данную сферу человеческой деятельности подчинить партийному контролю и строго регламентировать, оказались величайшей драмой в истории России XX века. Сталинский режим определил новую систему ценностей, согласно которой безвкусица превратилась в шедевр, а бесталантливые, но полностью подчиненные советской системе художники заняли место великих представителей различных видов искусства. Поэтому особо ценными считаются попытки, предпринятые выдающимися авторами того времени, прорвать искусственную оболочку, сковавшую истинную русскую культуру, заполнить лакуну в культурной традиции, воскрешая память о ее источниках и направляя свои художественные поиски в сторону самых глубоких пластов мирового культурного наследия. В этой связи нельзя обойти вниманием, зародившееся в период „оттепели“ поэтическое творчество Владимира Семеновича Высоцкого, богатое как в жанровом, так и идейно-тематическом планах и оставившее заметный след в русской литературе второй половины прошлого столетия.

Несмотря на то, что со дня преждевременного ухода Высоцкого на расцвете творческих сил прошло немного лет, то его стихи, песни и баллады, при жизни исполняемые художником под гитарный аккомпанемент, оказываются еще недостаточно исследованными. Данная ситуация объясняется, по крайней мере, несколькими факторами, где самыми главными являются: почти полное отсутствие творчества Высоцкого в официальных кругах, несмотря на его огромную популярность и общественное признание, замалчивание властью созданной им поэзии, а также лишение актера-певца возможности прижизненной публикации его произведений в Советском Союзе. Они в первую очередь заслуживают пристального внимания литературоведов и культурологов, поскольку представляют собой одно из интереснейших явлений на фоне тоталитарной культуры России.

Научный подход к поэтическому наследию Владимира Высоцкого, хотя сформировался совершенно недавно и в связи с этим не может еще претендовать на полноту охвата данной проблематики, то, несомненно, достиг значительных результатов в изучении жизни и творчества поэта-певца, неповторимого и многообразного по своему масштабу. Доказательством этому являются растущее число исследований, как зарубежных, так и отечественных ученых, а также увеличивающееся количество международных конференций, симпо-

зиумов и научных чтений, способствующих обмену мнениями по наследию поэта. В связи с этим следует также отметить факт зарождения высококоведения как науки, ориентированной на многогранное осмысление личности Владимира Высоцкого и феномена его творчества. В последние годы статус этого, сравнительно молодого, направления в науке все еще закрепляется, что свидетельствует об актуальности, разрабатываемых им проблем и повышенном интересе исследователей к малоизученной поэзии художника, еще недавно жившего среди нас. Исследовательский подход к этому автору только что начинается и, чтобы раскрыть его художественный мир, описать необычную природу дарования, „запоздавшему” литературоведению предстоит сделать еще многое.

Рассматривая творческий потенциал Владимира Высоцкого, следует отметить и подчеркнуть, что поэт занимает центральное место среди мастеров художественного слова, работавших в жанре авторской песни. Рядом с известными исполнителями собственных песен на музыку – писателем Булатом Окуджавой и драматургом-кинорежиссером Александром Галичем – Высоцкий является также одним из основоположников нового вида искусства, возникшего в России во второй половине 50-х годов прошлого столетия, и считается оригинальнейшим его представителем. Авторская песня, представляющая собой синкретический жанр, в котором создателем поэтического текста и музыки, а также исполнителем произведения под, чаще всего, гитарный аккомпанемент является одно лицо, сыграла огромную роль в литературной, культурной и общественной жизни России. В последнее время, как жанр, так и творческое наследие его выдающихся представителей становятся предметом пристального литературоведческого изучения и повышенного читательского интереса. Внимание, проявленное к авторской песне, отразилось в богатых по своему содержанию трудах таких авторов как: М.В. Каманкина, С.С. Бирюкова, И. Рубанова, А. Жебровская, С.П. Распутина, Б.Б. Жуков, В.С. Глинчиков, И.А. Соколова, Б.Д. Богоявленский, К.Г. Митрофанов, Л.А. Левина, М.Л. Рогацкина, О.А. Семенюк¹.

¹ См.: М.В. Каманкина, *Самодельная авторская песня 1950–1970-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра)*. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения, Москва. Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствоведения, Москва 1989; С.С. Бирюкова, *Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде*. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Москва. Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствоведения, Москва 1990; И. Рубанова, *Голос из хора. Историко-художественные аспекты феномена авторской песни*, в: *Искусство. Современные творческие процессы*, Москва 1993, с. 35–55; А. Жебровская, *Авторская песня в восприятии критики (60–80-е годы)*. Автореф. дис. ...д-ра филол. наук. Московский государственный университет, Москва 1994; С.П. Распутина, *Социально-ценностное и мотивационное своеобразие советского бардового движения 1960–1980-х годов*. Автореф. дис. ...канд. филос. наук. Московский педагогический государственный университет, Москва 1997; М.В. Каманкина, *Владимир Высоцкий и авторская песня: родство и различия*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998, с. 258–266; Б.Б. Жуков, *Современное состояние авторской песни как отражение изменений в национальном менталитете*, в: *Мир Высоц-*

Немаловажную роль в популяризации творчества классиков авторской песни сыграл Интернет, где рядом с огромным количеством баз данных, содержащих, общие сведения, коллекции фотографий, аудиозаписи выступлений, дискуссионные форумы и информации о культурных мероприятиях, посвященных художникам, имеются и высокоспециализированные исследования в виде научных статей, диссертаций и монографий².

Поэтическое наследие Владимира Высоцкого, которого начало непосредственно связано со стремлением к свободе и реализации творческой личности, что повлияло в дальнейшем на конструкцию и семантику художественного пространства его произведений – прочно связанных с литературной традицией, вплоть до интертекстуального уровня – представляет собой интересный объект для литературоведческого анализа.

Среди работ, примыкающих к теме нашего исследования, следует остановиться на трудах польских авторов. Именно в Польше творчество Высоцкого всегда пользовалось огромной популярностью, а цензурные ограничения, которым подвергались как сами песни, так и отзывы критики, не были такими жесткими, как в то же время в Советском Союзе. Вопросы, касающиеся песен Высоцкого, начали подниматься в начале 80-х годов польской публицистикой. Еще при жизни поэта в еженедельнике „Kultura” была опубликована статья Мариана Калиновского, в которой автор называет Владимира Высоцкого, в одном ряду с Булатом Окуджавой, самым популярным в Польше исполнителем собственных песен. Существенным, на наш взгляд, представляется определение Калиновским авторской песни как жанра гармоничного сосуществования поэзии и музыки, а также указание на важнейшую черту поэтики Высоцкого, которой является наличие „второго дна” на уровне художественного текста³. Оно допускает множество различных интерпретаций произведений

кого..., указ. соч., вып. III, т. 2, Москва 1999, с. 380–389; В.С. Глинчиков, *Феномен авторской песни в школе*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. IV, Москва 2000, с. 345–357; И.А. Соколова, *Авторская песня: определения и термины*, там же, с. 429–449; она же, *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Москва 2002; Б.Д. Богоявленский, К.Г. Митрофанов, *Авторская песня как исторический источник*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. V, Москва 2001, с. 515–524; Л.А. Левина, *Разрушение дидактики. Судьба басни и притчи в авторской песне*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. VI, Москва 2002, с. 316–334; М.Л. Рogaцкина, *Наблюдения над поэтической фоникой авторской песни: А. Вертинский – В. Высоцкий – Б. Окуджава – А. Галич*, в: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. Материалы третьей междунар. науч. конф. Москва. 17–20 марта 2003 года*, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003, с. 119–130; О.А. Семенюк, *Авторская песня и русский язык периода 60–80-х годов XX века*, там же, с. 196–202.

² Учитывая быстрое распространение информации электронным путем и связанные с этим частые обновления сайтов, а также возникновение новых баз данных, мы ограничимся названием лишь важнейших: www.visotsky.ru (05.01.2006), <http://v-vysotsky.narod.ru> (05.01.2006), <http://www.samarabard.ru> (05.01.2006), <http://wysotsky.com/koszalin> (07.02.2007).

³ См.: М. Kalinowski, *Radziecka poezja spiewana*, „Kultura” 1980, nr 16, с. 3–4.

барда, что акцентируется также в статье Ольги Бранецкой, обратившей внимание на сложную структуру песен Высоцкого, которая заключается во взаимодействии нескольких взаимосвязанных планов. Бранецка справедливо замечает, что стихотворения актера-певца заставляют реципиента глубоко вдуматься в их скрытый широкий смысл, требуя от него особой активности⁴.

Авторская песня как поэтический жанр является также предметом размышлений Веслава Андрыса. В его статье немало очень ценных замечаний о Высоцком-поэте. Андрыс называет его „учителем жизни”, глубоко проникающим в предмет своих песен, всегда находящимся в центре событий, среди людей и их проблем в поисках правды⁵.

Феномен поэзии Высоцкого пытается определить и Барбара Казьмерчак, которая напоминает, что художник, кроме авторской песни, занимался и другими видами искусства – играл в театре, снимался в кинофильмах. Это, по мнению автора, помогло поэту вживаться в роль персонажей своих песен, благодаря чему каждая из них становилась мини-спектаклем⁶.

Среди других публикаций, появившихся в польской прессе, следует назвать статью Барбары Дохналик, в которой подчеркивается особый интерес поэта к людям, находящимся в экстремальной, драматической или трагической ситуации. Это, как утверждает Дохналик, делает баллады Высоцкого похожими на произведения Быкова, Трифонова, Распутина и Тендрякова⁷.

Ряд наблюдений над поэзией Высоцкого содержится в статье Анны Бачевской. Автор напоминает, что творчество поэта-певца не могло существовать официально, поскольку в своих песнях Высоцкий говорил правду во весь голос, затрагивал сложные общественные проблемы, высмеивал абсурдную советскую действительность. Бачевска пишет о глубоком гуманизме поэзии Владимира Высоцкого и сравнивает автора *Охоты на волков* с другим выдающимся русским поэтом XX века – Сергеем Есениным – утверждая, что именно они лучше всех сумели показать радость и горе родиться и творить на русской земле⁸.

Интерес к поэзии мастера художественного слова отразился и в трудах крупного польского высококоведа – Марлены Зимны. Директор единственного в Польше частного музея Владимира Высоцкого, который находится в городе Кошалине, является автором книг, в которых изучается жизнь и творчество поэта⁹. Следует также подчеркнуть, что Зимна принадлежит к числу талантливых переводчиков стихотворений барда¹⁰.

⁴ См.: О. Braniecka, *Głos przyjaciela*, „Student” 1988, nr 4, s. 11.

⁵ См.: W. Andrys, *Włodzimierz Wysocki – wielki i nieznany*, „Argumenty” 1988, nr 12, s. 8.

⁶ См.: B. Kaźmierczak, *Włodzimierz Wysocki*, „Ekran” 1983, nr 7, s. 18–19.

⁷ См.: B. Dohnalik, *Ja żyję!!!*, „Tu i Teraz” 1984, nr 36, s. 4.

⁸ См.: A. Baczevska, *Pokaż się swemu ludowi...*, „Życie Warszawy” 1987, nr 62, s. 5.

⁹ См.: M. Zimna, *Kto zabił Wysockiego?*, Kraków 1999; она же, *Wysocki – dwie lub trzy rzeczy, które o nim wiem*, Koszalin 1998.

¹⁰ См.: W. Wysocki, *Polowanie na wilki. Wiersze i pieśni w przekładzie Marleny Zimnej*, Koszalin 1994; он же, *Kapryśne konie. Wiersze i pieśni w przekładzie Marleny Zimnej*, Koszalin 1995.

В работах польских исследователей важное место занимает проблема перевода произведений поэта-певца. Ряд наблюдений над этим вопросом мы можем найти в исследованиях Анны Беднарчик, где анализируются переводы стихотворений Высоцкого, сделанные польскими авторами, отмечаются различные аспекты подхода к тексту и оценивается степень мастерства переводчиков. Ученая, благодаря своей работе *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej* и ряду других статей, заняла прочное место в отечественном висоцковедении¹¹.

Анализ работ польских исследователей приводит к очевидному заключению, что, несмотря на интересные замечания, внесшие большой вклад в изучение поэзии Владимира Высоцкого и раскрытие художественного своеобразия поэта, их труды лишь в общих чертах намечают проблемы, часть которых нуждается в дальнейшем уточнении и корректировке, другая часть – в более глубоком научном исследовании.

Исключительное место, занятое Высоцким в истории русской литературы XX в., во многом обусловлено открытостью его поэзии на „чужое” слово и оригинальным творческим подходом к нему. Замечают это многочисленные исследователи стихотворений актера-певца, изучающие особенности его поэтического стиля, природу литературно-культурных влияний, а также межтекстовых переключений и ассоциаций, относившихся к произведениям других авторов.

Среди работ последних лет, внесших свой определенный вклад в развитие висоцковедения, следует остановиться на работах российских исследователей. Когда в конце 80-х годов прошлого столетия общественные перемены сняли табу с поэтического творчества Высоцкого, появилось очень много интересных публикаций, в которых более полно изучаются особенности художественного мира актера-певца.

Одним из первых трудов, посвященных вопросам стиля поэзии Высоцкого, наглядно отличающегося от общепринятой нормы насыщенностью „площадной речью низов” и „грубым просторечием”, переплетающимися с высоким книжно-поэтическим стилем, является диссертация А. Житенева *Лексико-фразеологическое своеобразие поэзии В. Высоцкого*, защищенная в 1990 году¹². Среди других работ начала 90-х годов, также заслуживающих внимания, нельзя обойти молчанием одну из первых монографий по поэтическому творчеству Высоцкого авторства Владимира Новикова. Ученый, рассматривая поэтическое наследие актера-певца как яркое явление литературы, обращается

¹¹ См.: А. Bednarczyk, *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej*, Łódź 1995; она же, *Popularność Włodzimierza Wysockiego w Polsce – postać, wiersz, tłumaczenie*, в: *Literatura rosyjska i jej związki międzynarodowe*, pod red. E. Kucharskiej, Szczecin 1988, с. 305–314; она же, *Włodzimierz Wysocki w przekładach Ziemowita Feddeckiego. Problem tłumaczenia piosenki autorskiej*, „Przegląd Rusycystyczny” 1988, nr 3–4, с. 152–167.

¹² См.: А.В. Житенева, *Лексический состав поэтического наследия Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. II, с. 149–151.

также к вопросам, касающимся художественного слова исполнителя собственных стихотворений. Высоцковед утверждает, что „творческая активность писателя выражается прежде всего в том, что он вырабатывает свой, индивидуальный язык, отличающийся от языка обыденного”. По глубокому убеждению Новикова „в самом способе этой трансформации, переделки уже содержится ядро художественной системы автора”¹³.

Жизненность поэтического творчества Высоцкого привлекает внимание Виктора Бахмача, который видит в художнике мастера, разрушившего раньше существовавший барьер между поэзией и жизнью, посредством „возведения простонародного языка в ранг ритмически организованной речи и наделение его поэтической весомостью”¹⁴. Страсть Высоцкого к разговорной речи подчеркивает Владислав Зайцев, называющий „существенным качеством стиля Высоцкого его погружение в народную (бытовую и фольклорную) речевую стихию, ее творческую обработку, свободное владение ею”¹⁵. Современное высоковедение не ограничивается лишь только констатацией факта активного использования Высоцким разговорной речи, но пытается осмыслить этот феномен. Заметный вклад в детальное изучение вопроса внес Владимир Изотов – автор первого словаря поэзии Высоцкого, где дается подробное описание языка актера-певца, являющегося, по словам лексикографа, „одним из самых ярких отражений и реализаций русского языка периода, называемого эпохой застоя”¹⁶. Изотов является также автором проекта многокомпонентного исследования, в котором, благодаря множеству аналитических направлений, поэтическое творчество Высоцкого, его языковые особенности получают полное осмысление¹⁷. Немало ценных замечаний насчет языка поэта содержится в статье Алены Евтюгиной, где рассматривается творческая репродукция живой разговорной речи в стихотворных текстах актера-певца, как прием, выполняющий культурологическую функцию¹⁸.

К значимым выводам на тему песен Владимира Высоцкого приходят М.В. Китайгородская и Н.Н. Розанова, которые называют поэзию барда творчеством „полифонического типа”, где скрещиваются и пересекаются разные голоса, характеризующиеся богатством мировоззренческих установок и ши-

¹³ В.И. Новиков, *В Союзе писателей не состоял. Писатель Владимир Высоцкий*, Москва 1991, с. 86.

¹⁴ В.И. Бахмач, „*Коля эта – только моя...*”. *Тема поэта и поэзии в творчестве В.С. Высоцкого*, в: *Язык. Литература. Методика. Сборник статей*, ред. коллегия И.В. Абрамец, С.А. Ильин, Ю.П. Фесенко, Т.Б. Недайнова, Луганск 1996, с. 142.

¹⁵ В.А. Зайцев, *В.С. Высоцкий*, в: он же, *Русская поэзия XX века: 1940–1990-е годы*, Москва 2001, с. 170.

¹⁶ В.П. Изотов, *Материалы к „Словарю поэзии Владимира Высоцкого”*. „Я”, „Филология. Вестник международного славянского университета”, Харьков 2000, т. 3, № 1, с. 34.

¹⁷ В.П. Изотов, *Филологический комментарий к творчеству В.С. Высоцкого. Проект*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. V, с. 179–198.

¹⁸ А.А. Евтюгина, *Разговорная речь в поэзии В.С. Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. VI, с. 40–53.

ротой представлений о жизни. Китайгородская и Розанова интересуются также проблемой интертекстуальности, указывая на „цитатное многоголосие” баллад поэта, суть которого состоит в сознательном наделении речи персонажей цитатами из национально-культурного наследия и клише языка советской пропаганды¹⁹.

Научные выводы о сущности „чужого” в балладах Владимира Высоцкого обогащаются статей А.А. Евтюгиной и Н.А. Купиной, в которой авторы сосредоточиваются на анализе проблем, связанных с функционированием прецедентных текстов, вплетенных в речевую ткань поэтических произведений певца²⁰. Данный круг вопросов изучается тоже в других работах Евтюгиной²¹.

Важной особенностью поэтического стиля Высоцкого, сочетавшего в себе народную и классическую традиции, является, по словам Барбары Немчик, использование сказа, восходящего к Гоголю и Зощенко²². Рядом с Немчик, на сказовые формы в поэзии Высоцкого обращает внимание Валерий Редькин, связывающий их применение с умелым перевоплощением автора в песенных персонажей, вплоть до языкового уровня²³. Однако наиболее полно, проблематика сказа разрабатывается в статье Ираиды Кирилловой, которая считает данный способ повествования элементом, связывающим произведения Владимира Высоцкого с рассказами Михаила Зощенко²⁴.

Создавая поэтическую картину мира, Высоцкий не изолировался от современной ему советской действительности и творчески использовал различные ее элементы. И так, на анализе тоталитарного языка, умело применяемого Высоцким в пародийных целях, заостряет внимание Светлана Бойко²⁵. Об языке песен Высоцкого, переполненном официальными штампами, несущими информации об историко-социальных особенностях эпохи – пишет также О. Семенюк. По ее утверждениям, ироничный контекст употребления фразеологических единиц, превращает их в элементы социальной сатиры, в которой

¹⁹ М.В. Китайгородская, Н.Н. Розанова, *Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи*, „Вопросы языкознания” 1993, № 1, с. 105–106.

²⁰ См.: А.А. Евтюгина, Н.А. Купина, *Прецедентные тексты в творчестве В. Шукшина и В. Высоцкого*, в: В.М. Шукшин. *Жизнь и творчество. Труды*, вып. 2, Барнаул 1992, с. 131–132.

²¹ См.: А.А. Евтюгина, „*Читайте простонародные сказки...*”, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. II, с. 244–245; она же, *Русская литература в творчестве В. Высоцкого*, „Актуальные проблемы лингвистики” 1998, № 11, с. 25–26; она же, *Идиостиль Высоцкого. Лингвокультурологический анализ*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 2, с. 155.

²² См.: Б. Немчик, *Народно-литературные традиции в творчестве Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 1, Москва 1999, с. 100–101.

²³ См.: В.А. Редькин, *Художественный язык поэта в оппозиции к официальной идеологии*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 2, с. 126.

²⁴ См.: И.В. Кириллова, *Традиция сказа в творчестве М. Зощенко и В. Высоцкого*, там же, с. 324–331.

²⁵ См.: С.С. Бойко, „*Новояз*” в поэзии Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 1, с. 272–274.

Высоцкий, предвосхищая литературу „перестройки”, пародировал недостатки и пороки современной ему эпохи²⁶.

Высоцкий предстает перед нами как мастер художественного слова, которого поэзия отсылает к искусству прошедших времен. Поэтому существенными представляются исследования природы литературно-культурных влияний на стихотворения актера-исполнителя. Об опоре поэта на опыт своих предшественников и глубинные литературные традиции писал А.В. Македонов, в своем докладе, зачитанном в 1990 году на второй Воронежской конференции, посвященной творчеству Высоцкого²⁷.

Многие литературоведы отмечают в своих трудах влияние фольклорных традиций на стихотворения Высоцкого. Итак, Ольга Шилина обращает внимание на использование Высоцким архетипов, имеющих в русских сказках, городском фольклоре, мифах, притчах и легендах, с целью „воздействовать на глубинные пласты исторической и духовой памяти читателя, пробуждая в его сознании давно забытые понятия и восстанавливая утраченные связи с миром, с космосом”²⁸. Особый акцент на фольклорность поэзии Высоцкого делается автором монографии о творческой эволюции поэта – Анатолием Кулагиным²⁹. Вместе с упомянутой работой, где кроме указания на фольклорные влияния дается многоаспектный анализ двадцатилетнего поэтического пути Владимира Высоцкого, нельзя упустить из виду другие исследования этого крупного высококоведа³⁰. Факт ориентации барда на фольклорные жанры упоминается и А.А. Евтюгиной, которая сравнивает стихотворения Высоцкого с народным театром, у которого поэт унаследовал многие средства художественного выражения и использовал характерный театру способ общения с аудиторией во время своих концертов³¹.

Рядом с фольклором, высококоведы выделяют значительное количество книжных источников, на которые ориентируется поэзия Владимира Высоцкого. Среди них центральное место занимает группа произведений, связанных с пушкинской поэзией, к которой Высоцкий обращался на разных этапах своего творческого пути. О своеобразном диалоге Высоцкого с классиком писал

²⁶ См.: О.А. Семенюк, *Языковые черты эпохи в песнях В. Высоцкого*, там же, с. 83, 89.

²⁷ См.: А.В. Македонов, *Владимир Высоцкий и его кони привередливые*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. II, с. 287–294.

²⁸ О.Ю. Шилина, *Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В. Высоцкого. Образная система*, там же, с. 65–66.

²⁹ См.: А.В. Кулагин, *Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция*, Москва 1997.

³⁰ См.: А.В. Кулагин, *К проблеме „Высоцкий и фольклор”*. *Заметки на полях*, в: он же, *Высоцкий и другие. Сборник статей*, Москва 2002, с. 65–74.

³¹ См.: А.А. Евтюгина, *Черты городского фольклора в творчестве В. Высоцкого*, в: *Научная лингвистическая конференция памяти доктора филологических наук профессора Э.В. Кузнецовой. Тезисы докладов и сообщений. 12 февраля 1993 г.*, под ред. Е.Г. Соболевой, Екатеринбург 1993, с. 12–13.

в своем исследовании Владимир Новиков³². Интересные наблюдения, замечания и соображения по этой теме, помещены также в ряде работ Кулагина. Ученый видит в „пушкинских” произведениях Высоцкого попытку продолжения традиции выдающегося предшественника, проявляющуюся в подобной трактовке отдельных устойчивых мотивов, в заимствовании тем и образов, разработанных Пушкиным в его поэзии. Кулагин обращает также внимание на бурлескную манеру, в которой Высоцкий представляет, узнаваемую читателями систему пушкинских образов, с целью выявления контраста, между идеальной художественной действительностью и советской реальностью³³.

К подобным выводам на тему „пушкинских” баллад Высоцкого, характеризующихся бурлескным и трагическим началом, пришел В.И. Бахмач, который видит в них осуществление поэтического замысла „показать современникам разницу между прекрасным и уродливым, возвышенным и низменным, истинным и ложным, чтобы возбудить стремление к утраченным ориентирам и подвергнуть осмеянию существующие пороки”³⁴.

Однако, влияния Пушкина на Высоцкого, как заявляет В.И. Бахмач, не ограничиваются лишь только наличием в его текстах пушкинских фраз, персонажей, мотивов, сюжетов и тем, но относятся к другим аспектам его художественной деятельности, а также заключаются в духовном и идейном следовании великому поэту³⁵.

Среди литературоведов, занимающихся сопоставлением личности и избранных аспектов творчества Высоцкого и других авторов, следует также назвать имена Е.К. Жуковой, Г.Г. Хазагерова, Д. Смита, Н.М. Рудник, Г.Л. Корольковой, Е.М. Четиной, О. Лолэр, С.В. Вдовина, Д.В. Соколовой, В.А. Зайцева, которые в своих работах указали на глубокий культурный контекст функционирования „высоцкой” поэзии³⁶.

³² В.И. Новиков, *Владимир Высоцкий*, в: он же, *Авторская песня*, Москва 1997, с. 91–96.

³³ См.: А.В. Кулагин, „Люблю тебя сейчас...”: диалог с классиком, в: он же, *Высоцкий и другие...*, указ. соч., с. 102–104, 109; он же, *Об одном пушкинском подтексте*, там же, с. 120–121, 126–127; он же, *Бесы и Моцарт. Пушкинские мотивы в поздней лирике поэта*, там же, с. 80–88; он же, „Лукоморья больше нет”. В жанре „антисказки”, там же, 89–91.

³⁴ В.И. Бахмач, *Пушкинские мотивы в ранних перепевах Высоцкого*, „Русская филология” 1997, № 1–2, с. 46.

³⁵ См.: В.И. Бахмач, *Единственный, или образ Пушкина в лирике Высоцкого*, в: А.С. Пушкин. *Творчество и традиции*, под ред. Ю.П. Фесенко, Луганск 1999, с. 76–81.

³⁶ См.: Е.И. Жукова, *Образы техники в поэзии Маяковского и Высоцкого*, в: *Традиции русской классики XX века и современность*, под ред. С.И. Кормилова, Москва 2002, с. 235–236; Г.Г. Хазагерова, *Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого*, *Окуджавы, Щербакова*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 2, с. 281–287; Д. Смит, *Полюса русской поэзии 1960–1970-х: Бродский и Высоцкий*, там же, с. 288–291; Н.М. Рудник, *Чай с сахаром: Высоцкий, Бродский и другие*, там же, с. 292–313; Г.Л. Королькова, *Поэтические традиции Н. Некрасова в творчестве В. Высоцкого*, там же, с. 314–318; Е.М. Четина, *Образ нацио-*

Ученые, констатируя факт влияния великих предшественников и их произведений на песни Высоцкого, не обошли вниманием многочисленные переключки на других уровнях текста – мотивном, тематическом, образном. Среди важнейших мотивов, отразившихся в мировой литературе и воплотившихся у Высоцкого, нельзя не упомянуть, восходящий к Горацию и Державину мотив памятника, которого эволюцию и обновление у Высоцкого прослеживают Владимир Новиков и Владислав Зайцев³⁷. Кроме того, сделан особый акцент на другие межтекстовые аллюзии. И. Захариева, рассматривая программную балладу *Охота на волков*, обнаруживает истоки центрального для баллады мотива „волчьей гибели” в стихотворениях Сергея Есенина и Осипа Мандельштама³⁸. К вышеизложенному необходимо добавить слова Михаила Грачева, свидетельствующие о художественном диалоге Высоцкого с поэтами-классиками – Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Есениным – и подчеркивающие продолжение и трансформирование философско-религиозной тематики, имеющей свое начало в произведениях упомянутых авторов³⁹.

Поэтическое творчество Высоцкого не остается лишь только в сфере узко понимаемых литературных влияний, свидетельствующих о наличии авторов и произведений, которые его вдохновляли и служили ему источником художественных установок, о чем писали в своих трудах многочисленные литературоведы. Поэзия барда представляет собой искусство интертекстуального характера, ибо, как замечает в своем исследовании Нина Рудник, она „буквально пестрит многочисленными цитатами и реминисценциями”⁴⁰. Слова, высказанные автором монографии под заглавием *Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого* подтверждаются соображениями Владимира Новикова, утверждающего, что в поэзии актера-певца „довольно много цитат, реминисценций, пародийных переделок – словом, всего того, что в современном литературоведении именуется «интертекстуальностью»”. При этом Новиков ак-

нальной культуры в поэзии В. Высоцкого и Н. Рубцова, там же, с. 319–323; О. Лолэр, „Кто кончил жизнь трагически, тот истинный поэт”. Гумилев и Высоцкий, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. V, с. 291–297; С.В. Вдовин, „Не надо подходить к чужим столам...”. „Случай” В. Высоцкого и „Желтый ангел” А. Вертинского, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. VI, с. 287–301; Д.В. Соколова, *Гумилев и Высоцкий: поэтика и тема мужества*, там же, с. 302–308; В.А. Зайцев, „Кто со мной? С кем идти?...”. *Высоцкий и современные русские поэты*, в: он же, *Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции*, Москва 2003, с. 209–219.

³⁷ См.: В.И. Новиков, *Владимир Высоцкий*, в: он же, *Авторская песня*, Москва 1997, с. 118; В.А. Зайцев, „Памятник” Высоцкого и традиции русской поэзии, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 2, с. 271–272.

³⁸ И. Захариева, *Хронотон в поэзии Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. V, с. 140–141.

³⁹ М.А. Грачев, *Некоторые лингво-литературные особенности философско-религиозной лирики В. Высоцкого*, там же, с. 221–225.

⁴⁰ Н.М. Рудник, *Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого*, Курск 1995, с. 34.

центрирует творческое использование поэтом „чужого слова”, а также столкновение внутри его поэтической системы контекстов литературы и обыденной жизни, вследствие чего, несмотря на кажущуюся простоту и „легкость” произведений, они „требуют от читателя хорошего знания литературы, умения сопоставлять тексты, угадывать «подтексты» в неожиданных местах”⁴¹. Более подробно обращается к проблеме межтекстовых связей Фарида Ибрапова, рассматривающая одно из вершинных стихотворений Высоцкого – *Мой Гамлет*, как интертекст, ориентированный на несколько смысловых источников и добывающийся целостного семантического эффекта лишь при столкновению с ними. Ибрапова, предлагающая прочтение *Моего Гамлета* в свете учений Ю. Кристевы и Р. Барта, считает его логическим продолжением шекспировской трагедии, которая, вместе со своей сценической реализацией, поставленной Юрием Любимовым, а также со стихотворением Бориса Пастернака „Гул затих. Я вышел на подмости”, появляется у Высоцкого в виде цитат, аллюзий и реминисценций⁴².

К интертекстуальному аспекту баллад Высоцкого косвенно прикасается Надежда Донцу, рассматривающая специфику художественного образа в произведениях поэта, который, по ее словам, неоднократно строится на реминисценциях. Доказательством этому является вышеупомянутое стихотворение – *Мой Гамлет*, где обнаруживаются аналогии как на уровне образов автора и персонажа, так и текстов Высоцкого и Шекспира⁴³.

Отдельным вопросом, затронутым исследователями и получившим освещение в научной литературе, является наличие у Высоцкого крылатых выражений, заимствованных из многих источников и подтверждающих интертекстуальный характер его поэзии. Пишет об этом в своей статье Хмелинская, указывающая на связь творчества Высоцкого с русской и мировой литературой, проявляющуюся в использовании, рядом с литературными цитатами и образами, именно таких выражений⁴⁴. Среди них, имеются и крылатые выражения из Ветхого и Нового Заветов, о чем заявляет С.Г. Шулежкова, отметившая, что „творчество В. Высоцкого пестрит библеизмами, различными и по структуре, и по семантике, и по степени «привязанности» к самому источнику”⁴⁵. Рядом с ними у поэта-певца выступают цитаты и реминисценции, являющиеся крылатыми выражениями, принадлежащими перу крупнейших

⁴¹ В.И. Новиков, *Владимир Высоцкий*, в: он же, *Авторская песня*, Москва 1997, с. 96.

⁴² См.: Ф.Х. Ибрапова, „*Мой Гамлет*” как интертекст, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. V, с. 420–427.

⁴³ Н. Донцу, *Художественный образ в стихотворениях В.С. Высоцкого*, в: *Annale stiintifice ale universitatii de stat din Moldova. Seria „Stiinte filologice”*, Chisinau 1999, с. 157.

⁴⁴ См.: Р.М. Хмелинская, *Поэтический мир Высоцкого: реалии, образы, символы*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 1, с. 66, 71.

⁴⁵ С.Г. Шулежкова, „*Мы крылья и стрелы попросим у Бога...*”. *Библейские крылатые единицы в поэзии В. Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. IV, с. 198.

авторов – от Маяковского и Блока до Есенина. Общие закономерности их функционирования рассматриваются А.В. Прокофьевой⁴⁶.

Анализируя поэтическое творчество Владимира Высоцкого нельзя не учесть и обратную связь, когда его тексты попадают в массовое сознание и обретают в нем прочное место. Говорит об этом в своей статье венгерский высококовед П. Вицаи, который считает художественную речь поэта элементом, совпадающим с языковым вкусом эпохи, что, по замечаниям автора, повлияло на усвоение обществом отдельных фраз его произведений и их массовое употребление в процессе коммуникации⁴⁷.

О широкой популярности Высоцкого и об узнаваемости его творчества, а затем, повышенной интертекстуализации, свидетельствуют, вошедшие в обиход и употребляемые как крылатые выражения цитаты из его произведений. Их анализ дается в работах С.Г. Шулежковой⁴⁸. Данную проблематику затрагивает также в своем исследовании Вдовин, обративший внимание на „афористичность” и „энциклопедичность” поэзии Высоцкого, проявившуюся наличием цитат из произведений барда в печатных изданиях, не связанных с поэтом⁴⁹. Доказательства такого проникновения языка Высоцкого в общественное сознание помещены и в статье А.Е. Крылова, где рассматриваются крылатые выражения художника, выступающие в печати, в виде искаженных или сознательно трансформированных цитат⁵⁰.

В литературоведении отмечается также факт влияния произведений Высоцкого на творчество других художников. Среди них важнейшую группу составляют, так называемые, рок-барды, черпавшие вдохновение от стихотворений поэтов-певцов, в том числе и от Владимира Высоцкого. Однако представителей авторской песни и ее младшей сестры – рок-поэзии роднит не только общее начало и эволюционная зависимость жанров, в которых они работали. К интересным выводам приходит О.А. Горбачев, который, анализируя *Триптих* рок-поэта А. Башлачева, обнаруживает в нем переклички чисто ин-

⁴⁶ А.В. Прокофьева, *Функции крылатых выражений из произведений русской и советской литературы в поэзии В. Высоцкого*, там же, с. 208–216.

⁴⁷ П. Вицаи, *Творчество Владимира Высоцкого как явление национальной культуры в контексте формирования языковой личности венгерского русиста*, в: *Лексика, грамматика, текст в свете антропологической лингвистики. Тезисы докладов и сообщений международной научной конференции 12–14 мая 1995 г. Екатеринбург, Россия*, Екатеринбург 1995, с. 28.

⁴⁸ С.Г. Шулежкова, *Крылатые выражения Владимира Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 2, с. 216–225.

⁴⁹ См.: С.В. Вдовин, „*Растащили меня, но я счастлив...*”, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. IV, с. 186–194.

⁵⁰ А.Е. Крылов, *Бытование и трансформация крылатых выражений Высоцкого в газетно-журнальных заголовках. На примере песен для кинофильма „Вертикаль”*, там же, с. 217–247.

тертекстуального характера с балладами Высоцкого, о чем свидетельствуют многочисленные цитаты из песен барда, сознательно приведенные с разной степенью точности, отдельные мотивы его творчества, а также посвящение *Триптиха* автору *Охоты на волков*⁵¹. Вместе с Горбачевым значительный вклад в разработку вопросов, связанных с влиянием актера-певца на рок-поэзию, внесли Н.В. Крылова и В.А. Михайлова⁵².

Для высококоведения, перспективен также круг проблем, связанных с анализом стихотворческого мастерства поэта. Одним из первых, к этому вопросу обратился Розенберг, который, исследуя рифмы, метрику и строфику, указывает на сочетание Высоцким традиции с творческим экспериментом⁵³. Особенности стихосложения автора *Охоты на волков* интересуют также С. Асадуллаева, В.С. Баевского, О.В. Попову, И.В. Терехову, Г.А. Шпилевую, Т.В. Ковалеву⁵⁴.

В исследовательской литературе, занимающейся творчеством Владимира Высоцкого и других выдающихся русских поэтов-певцов, особое место занимают работы компаративистического плана. Именно такой способ рассмотрения, избранный современным литературоведением, оказывается особо перспективным как для целостного охвата явления авторской песни, так и мастерства отдельных представителей жанра.

Несомненно, огромный вклад в развитие сопоставительного подхода к творчеству бардов внес Владимир Новиков, который, выделив из общего контекста авторской песни имена трех крупнейших ее представителей – Окуджаву, Высоцкого и Галича – объединил их в особый культурный и поэтический контекст (условно названный ученым ОВГ), нуждающийся в углубленном анализе в силу своей комплексности и многоаспектности. Автор научного проекта не упускает из виду интертекстуальности и жанровых особенностей их поэзии как важнейших вопросов, которые должны быть освещены исследователями в будущих трудах⁵⁵. Об объединении исследовательских усилий

⁵¹ О.А. Горбачев, *Механизм цитирования и автоцитирования в „Триптихе“ А. Башлачева*, в: *Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. Сборник научных трудов*, Тверь 1999, с. 73–75.

⁵² Н.В. Крылова, В.А. Михайлова, *Владимир Высоцкий – Юрий Шевчук: к проблеме творческого поведения*, в: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века...*, указ. соч., с. 249–264.

⁵³ См.: Г.А. Розенберг, *Он был чистого слога слуга... О стихотворческой технике Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. II, с. 304–320.

⁵⁴ См.: С. Асадуллаев, *Поэтика Владимира Высоцкого*, в: он же, *На рубеже веков и тысячелетий. О литературе и времени*, Баку 2004, с. 426–453; В.С. Баевский, О.В. Попова, И.В. Терехова, *Художественный мир Высоцкого: стихосложение*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 2, с. 181–186; Г.А. Шпилева, *О композиционных повторах*, там же, с. 187–192; Т.В. Ковалева, *Концепция рифмы в песенном цикле „Алиса в Стране Чудес“*, там же, с. 193–198.

⁵⁵ См.: В.И. Новиков, *Окуджава – Высоцкий – Галич. Проект исследования*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 1, с. 233–240; он же, *Треугольник будет... ОВГ в науке, критике и поэзии последних лет*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. V, с. 559–569.

с целью разработки данной проблематики свидетельствуют и другие статьи, являющиеся откликами на „призыв” Новикова. Среди них нельзя не упомянуть попытки компаративного анализа творчества Галича и Высоцкого, с особым учетом его жанровых особенностей, а также исследования проблемы влияний друг на друга этих двух выдающихся авторов⁵⁶.

Сопоставительному изучению подвергаются отдельные темы, мотивы и образы, присущие песням крупнейших поэтов-певцов, вследствие чего выявляется не только ряд индивидуальных особенностей проявления общих элементов в поэтике писателей, но и доказывается интертекстуальный характер их произведений, которые приобретают значение благодаря художественному диалогу⁵⁷.

Хотя указанные нами аспекты жизни и творчества Владимира Высоцкого в некоторой степени затрагивались уже в отдельных работах, то до сих пор недостает публикации, где данная проблематика нашла бы свое целостное отражение. Отсюда цели и задачи нашего исследования, непосредственно продиктованные состоянием современного высокоцковедения. Настоящая работа является впервые предпринятой попыткой анализа поэзии Высоцкого с учетом ее жанровых особенностей, под углом категории интертекстуальности, свидетельствующей о непрерывном диалоге его творчества с культурной традицией и представляющей собой прием воскрешения истинной, высокой литературы в условиях творческой несвободы.

⁵⁶ Д.Н. Курилов, „Карнавальные” баллады Галича и Высоцкого, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 1, с. 241–244; А.Л. Жовтис, *Разоблачение советского менталитета в ролевой сатире Галича и Высоцкого*, там же, с. 262–268; Л.А. Левина, „Страшно, аж жуть!”. Страшная баллада у А. Галича и В. Высоцкого, в: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, с. 23–31; А.В. Кулагин, *Галич и Высоцкий: поэтический диалог. К постановке проблемы*, там же, с. 9–22.

⁵⁷ С.В. Уварова, *Сопоставительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 1, с. 279–286; В.А. Зайцев, „Когда солдат уходит на войну...”. *Ив Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич*, в: он же, *Окуджава. Высоцкий. Галич...*, указ. соч., с. 49–60; С.В. Вдовин, *Польские мотивы в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича*, в: *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2002, с. 5–24; И.А. Соколова, „Цыганская” тема в творчестве трех бардов, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. IV, с. 398–416; Е.В. Купчик, *Птицы в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича*, в: там же, с. 379–397; она же, *Образ ворона в поэзии Б. Окуджавы, В. Высоцкого и А. Галича*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. V, с. 545–549; она же, *Ветер в песенном творчестве В. Высоцкого и А. Галича: слово и образ*, в: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века...*, указ. соч., с. 190–195.

ГЛАВА 1

Категория интертекстуальности в контексте авторской песни

Начавшееся только что XXI столетие, открывает перед личностью все новые перспективы, обеспечивая прогресс во всех областях жизни и человеческой деятельности. Техническое развитие, направленное, прежде всего, на скорейшую передачу информации, употребление новейших средств и методов коммуникации превращает мир, по определению канадского ученого Маршалла Маклюэна, в, так называемую, „глобальную деревню”, где границы уничтожаются, расстояния сокращаются, и каждый становится субъектом, принимающим участие в общении. Таким образом, благодаря радио, телевидению, Интернету, сотовым телефонам, спутникам, самолетам и компьютерам, любая информация распространяется мгновенно, а достижения культуры и цивилизации являются общедоступными. Мировые премьеры книжных бестселлеров, крупных кинопродукций, постигающие каждый уголок земного шара рекламные фильмы и плакаты, объединяют столь разнообразные и далекие по своей сути культурные пространства. Окружающая нас действительность подвергается семиотизации, мир, в котором мы живем, становится знаковым, ибо человек, в силу своей деятельности придает вещам новый смысл, превращая их в знаки. Актуальны в этом контексте слова Северыны Выслоух, совершенно точно и справедливо замечающей в своем исследовании, что преобразования современной культуры, которая, отдав предпочтение звуку и образу, превращается из вербальной в аудиовизуальную, а в последнее время в мультимедиаальную, способствуют тому, что границы видов искусства становятся подвижными, а такие знаки, как слово, образ, звук способны принадлежать как литературе, так и музыке или изобразительному искусству. Вследствие этого, по мнению ученой, все более ощутимой является тенденция интеграции искусства, а также исследовательских подходов к нему¹. В этом отношении художественная литература, осваивая новые пространства и приобретая другие формы бытования, становится более доступной, а литературоведение вырабатывает новейшие методы ее изучения и истолкования.

Вышеуказанное явление полностью относится к творческому наследию Владимира Высоцкого – актера-поэта-певца, являющегося одним из наиболее выдающихся русских мастеров художественного слова второй половины прош-

¹ См.: S. Wyśłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, с. 18, 60.

лого века, которые работали в жанре авторской песни и внесли значительный вклад в создание и развитие нового синкретического вида искусства. Он по сегодняшний день заслуживает пристального внимания специалистов в разных отраслях знаний – филологов, культурологов, философов, историков, музыковедов, социологов, ибо представляет собой масштабное явление русской литературы и культуры XX столетия.

Среди многочисленных толкований термина – авторская песня, наиболее удачным представляется на наш взгляд определение Инны Соколовой, которая считает жанр „типом песни, который сформировался в среде интеллигенции в годы так называемой оттепели и отчетливо противопоставил себя песням других типов. В этом виде творчества один человек сочетает в себе (как правило) автора мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора. Доминантой при этом является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения”².

На рубеже XX–XXI веков вместе с развитием познавательных стратегий меняются также цели и задачи современного высококоведения, которое, закончив, так называемый, „мемориальный период” в изучении жизни и творчества Владимира Высоцкого, обращается к самым разносторонним аспектам его поэтической системы, а также подвергает детальному анализу, как жанр авторской песни, так и творческое наследие его выдающихся представителей.

Наблюдения за синкретичным по своей природе жанром авторской песни и созданной в его рамках поэзией Высоцкого, подтверждают интертекстуальную сущность произведений барда, которые характеризует многоголосие, взаимопроникание различных текстов, их многоуровневый диалог. Интертекстуальные отсылки к другим источникам нуждаются в многогранном анализе, ибо их наличие только на первый взгляд может свидетельствовать о потере индивидуального начала в художественном творчестве и приближении исходного периода различных видов искусства, которые, якобы не срабатывая, пользуются тем, что до сих пор выработалось другими авторами.

Особо важным является определение категории интертекстуальности, столь характерной в контексте творчества Владимира Высоцкого. Однако раньше, чем приступить к анализу указанного термина существенным представляется осмысление понятия текста, так как, начиная с языкознания, в котором он укрепился, через другие научные дисциплины, в которых изучался, такие как литературоведение, семиотика, герменевтика, и др., его толкование вызывает споры и, неоднократно, приводит к различным заключениям. Это объясняется тем, что у любой научной дисциплины свое представление о сущности интересующей нас категории. По-другому текст воспринимается текстологами, изучающими рукописные, печатные или, в последнее время – как в случае песен поэтов-певцов, в том числе и Высоцкого – звуковые реализации ху-

² И.А. Соколова, *Авторская песня: определения и термины*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000, с. 449.

дожественных произведений, с целью их подготовки к изданию. Чем-то другим он является для представителей семиотики, которые постановки пьес, произведения кинематографа, памятники архитектуры, даже огород или дым из трубы, считают носителем информации, получившим название текста.

Итак, за долгие годы своего функционирования термин „текст” претерпел ряд изменений и, вследствие этого, особенно в последние десятилетия, значительно расширил свое значение. В самом узком понимании текстом считалась лишь только „письменная или печатная фиксация речевого высказывания или сообщения в противоположность устной реализации”³. Следуя этой дефиниции, текстами являются, напр. учредительный договор ООО, заявление об отставке, газетная статья, *Баллада о детстве* Владимира Высоцкого, а точнее говоря, их графическая сторона, запечатленная в письменной форме.

Неоспоримо, что исключительно такое понимание текста было бы далеко недостаточно и ограничивало бы его сущность, поэтому нельзя не учесть и другие значения, имеющиеся у этого термина. Он стал пониматься как „чувственно воспринимаемая сторона речевого, в том числе и литературного произведения [...] выраженная и закреплённая посредством языковых знаков”⁴. В данном случае устная и письменная формы его реализации равноправны и не могут дезавуировать друг друга. В этом смысле текстом обосновано считать и напечатанную на листе бумаги балладу Высоцкого, и ее исполнение, авторскую трактовку, ибо самым важным считается сам план содержания, а не план выражения. (Ведь с точки зрения передаваемой нами информации, все равно, какой канал связи и какие знаки мы используем, чтобы ее передать).

Следует подчеркнуть, что каждый текст содержит в себе определенную информацию и он построен, прежде всего, с целью передать ее адресату, который, если говорим о вербальном тексте, декодирует ее с помощью чувств зрения, слуха или осязания (в случае людей, пользующихся алфавитом Брайля). На эту функцию интересующей нас категории указывает и Вадим Руднев, определивший текст как „последовательность осмысленных высказываний, передающих информацию”⁵. Ученый добавляет еще, что они должны быть объединены общей темой, а также обладать свойствами связности и целостности⁶. Поэтому у каждого текста, несмотря на его объем, независимо, состоит ли он из одного слова или нескольких тысяч предложений, его неотъемлемой частью является тема, организующая его структуру. Итак, напр., Великая Отечественная война 1941–1945 годов до сих пор считается потенциальной темой текстов многочисленных русских художников⁷. Но не только исторические

³ *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А.Н. Николюкина, Москва 2003, с. 1063.

⁴ Там же.

⁵ В.П. Руднев, *Энциклопедический словарь культуры XX века*, Москва 2003, с. 457.

⁶ Там же.

⁷ Достаточно вспомнить военные баллады Высоцкого и Окуджавы, а также романы В.П. Астафьева, в которых автор возвращается к военной теме с перспективы полустолетия.

события составляют тематическую палитру для художественных высказываний. Она обладает богатой гаммой красок, способной запечатлеть самые различные грани человеческой жизни и деятельности, философские, эстетические, этические вопросы и проблемы, волнующие людей.

Рядом с указанным выше элементом, обеспечивающим функционирование категории текста, невозможно не упомянуть о его связности и цельности, которые являются важнейшими показателями интересующего нас термина. Вместе с Рудневым замечает это в своем исследовании Марья Майенова, считающая, что связностью характеризуются те высказывания, направленные на адресата (одного человека, или группу людей), у которых один автор (один отправитель сообщения)⁸ и одна и та же тема⁹.

Эти общие замечания близки языковедческим теориям, концентрирующим внимание на тексте как акте применения естественного языка, который, являясь минимальной коммуникативной единицей, характеризуется связностью и завершенностью, обладает ясно выраженным началом и концом¹⁰.

Лингвистическое представление о тексте отражается и в его литературоведческом понимании как строго организованной структуре, где каждый элемент занимает заранее определенное место, и его замена разрушает целую, обдуманную автором конструкцию. Поэтому совершенно точной и убедительной представляется идея о тексте, как „последовательности речевых единиц“¹¹. Немаловажно и то, что в литературоведческом понимании он состоит, как будто, из двух пластов, а именно из „основного“ и „побочного“ текстов художественного произведения, где последний вбирает в себя заглавия, авторские предисловия и примечания, эпиграфы, посвящения, обозначения дат и мест написания, а также – если говорим о драматических произведениях – перечень действующих лиц и ремарки¹². Данная трактовка особо важна в случае баллад Высоцкого, где эпиграфы и авторские посвящения, являясь материалом, вплетенным в художественную ткань произведений, составляют их неотъемлемую часть и считаются залогом глубинной интерпретации. Кроме того, текст расширяет свой объем, включая в свой состав не только изображенное писателем пространство, в котором действуют его герои, но и все идеи, смыслы и концепции, которыми жил автор, работая над ним¹³.

Важнейшей задачей текста в указанном нами литературоведческом аспекте является не столько передача информации, сколько воздействие на читате-

⁸ Здесь не имеется в виду один конкретный человек, а определенный субъект-отправитель информации, который может представлять собой группу людей (коллективный автор). Нельзя не упомянуть здесь напр. ранние произведения Галича, написанные в соавторстве со Шпаликовым, или роман *Двенадцать стульев*, И.А. Ильфа и Е.П. Петрова.

⁹ См.: М.Р. Мауенова, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 2000, с. 248–249.

¹⁰ В.Е. Хализев, *Теория литературы*, Москва 2002, с. 274.

¹¹ Там же.

¹² Там же, с. 274–275.

¹³ Там же, с. 274.

ля. Поэтому заметным свойством текста, обеспечивающим такое воздействие, является его личностное начало, эмоциональность, порожденные творческой энергией автора и прочно проявляющиеся в его художественном почерке.

В последние десятилетия, вследствие развития семиотики – науки о знаковых системах – начался качественно новый этап в подходе к тексту. Он, покидая рамки, очерченные филологическими науками, где выступал исключительно как вербальная структура, характеризующаяся линейностью, превратился в сложный комплекс знаков, отличающихся от тех, из которых состоит языковая система. Принимая во внимание вышесказанное, мы остановимся на узлом для семиотических исследований понятии знака, которого изобретение, по словам Юрия Лотмана, претендует на статус одного из величайших открытий в истории человечества¹⁴. Как полагает ученый, знаки отсылают нас к тем предметам, явлениям и понятиям, которыми сами не считаются, или, иначе говоря, заменяют их. Подобное мнение высказывает В.Е. Хализев, который рассматривает знак, как „материальный предмет, выступающий как представитель и заместитель другого, «преднаходимого» предмета (либо свойства и отношения)»¹⁵.

В свете дальнейших исследований категории интертекстуальности следует упомянуть о теории знака швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра, который, в цикле лекций, прочитанных в Женеве в 1907–1911 годах, а изданных его учениками после смерти ученого под заглавием *Курс общей лингвистики*, назвал знак двусторонней сущностью. В качестве примера, для изображения идеи де Соссюра, мы используем самый простой и употребляемый вид знака составляющего языковую систему, каким является слово. Вполне очевидно, что он состоит из двух частей, а именно из плана выражения (*signifiant*), называемого также означающим – составляющего материальную сторону знака, и плана содержания (*signifie*) – означаемого, который предстает носителем нематериального смысла. Короче говоря, знак имеет свою форму и содержание. Знаковая система (напр. естественный язык – польский или английский), которую он составляет, является автономной, вполне независимой от внешней действительности сущностью, поэтому значение слова возникает внутри ее, зависит от места знака в системе, от его соотношения с другими знаками, а не с реальностью. Итак, в свете теории де Соссюра, значение имеет характер не референтный, а реакционный. Отсюда особую роль уделяется оппозициям (морфологическим, лексическим), напр. большой – большая (оппозиция рода), потому что, каждое понятие получает смысл, благодаря его сопоставлению с другими понятиями¹⁶. Выводы швейцарского лингвиста не остались без влияния на, возникшую свыше полувека спустя на литературоведческой почве теорию интертекстуальности, в которой на первом плане оказались наблюдения

¹⁴ См.: Ю.М. Лотмана, *Люди и знаки*, в: он же, *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2001, с. 9.

¹⁵ В.Е. Хализев, указ. соч., с. 113.

¹⁶ См.: Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998, с. 214.

над внутренней конструкцией произведения, над соотношением его элементов с элементами, составляющими другие художественные тексты.

Знаки, являющиеся минимальными носителями языковой информации¹⁷, согласно Ч. Пирсу, объединяются по принципу соотношения двух, указанных нами за де Соссюром составляющих в три группы – иконы, индексы и символы¹⁸. Первый тип составляют знаки, чьи планы выражения и содержания сходны, как напр. рисунок собаки; к второму типу зачисляются те, чья форма и содержание смежны во времени и/или пространстве, напр. пятна крови на снегу; в последнем типе знаков означающее и означаемое не связаны между собой никакой естественной связью, они чисто условны. В качестве примера можно назвать любой языковой знак, напр. слово „собака”, не имеющее ничего общего с животным, которое обозначает.

Далеко ошибочным представляется мнение о том, что лишь только слова считаются знаками, что знаковой системой является исключительно естественный язык. Знаковость, в которой также отражены принципы организации и функционирования общества, присуща всей человеческой деятельности. Именно такой характер имеют сигналы уличного движения, обеспечивающие его безопасность, обряды и верования, деньги, указывающие стоимость товаров и услуг, государственный герб или звездочки на пагонах военных. То же самое, как полагает Ю.М. Лотман, можно сказать о системах, накапливающих духовный опыт людей. Произведения искусства, по мнению ученого, независимо, что является их строительным материалом, несмотря на то, являются ли они картиной, скульптурой из мрамора, романом, кинофильмом, или балетом – они способны создавать „образы реального мира, которые служат накоплению и передаче информации, – эти образы тоже знаки”¹⁹.

Вместе со знаком в центре внимания семиотических учений находится текст, который выступает как его последовательность или, по-другому говоря, как структура, сотканная из строго обдуманных и упорядоченных знаковых элементов, находящихся в определенных отношениях между собой. Среди них важнейшими являются синтагматические отношения как продукт процесса комбинирования знаков, обеспечивающие, по замечаниям составителей энциклопедии *Кругосвет*, функционирование текста – „результата действия знаковой системы в процессе коммуникации”²⁰. Как мы показали выше, рядом с языковыми знаками, создающими языковые тексты, существуют другие тексты (музыкальные, живописные), строительным материалом которых являются знаки другого типа. В данном контексте особо актуальным представляется

¹⁷ В.П. Руднев, указ. соч., с. 143.

¹⁸ См.: А. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, с. 237.

¹⁹ Ю.М. Лотмана, указ. соч., с. 9.

²⁰ *Знак*, в: *Энциклопедия „Кругосвет”*, глав. ред. А.В. Добровольский. Цит. по: <http://www.krugosvet.ru/articles/82/1008271/1008271a1.htm> (20.12.2005).

вопрос о возможности сопоставления таких текстов, как напр. симфонии и романа, скульптуры и спектакля, песни и кинокартины. Справедливыми в этой связи кажутся замечания С. Выслоух, уделившей важнейшую роль именно семиотике, гарантирующей истолкование культурных механизмов и расширение контекстов интерпретации, позволяющей заново прочитать художественное произведение²¹. Семиотические исследования однозначно доказывают, что основная знаковая система (т.е. естественный язык) является некой моделью, по образцу которой построены и функционируют другие системы. Благодаря этому возникает возможность сопоставить два разных текста, что оказывается немаловажным при изучении синкретического творчества Высоцкого, которое примыкает к музыкальным видам искусства и характеризуется открытостью на другие культурные явления, как театр или кинематограф.

Интерес к тексту проявляет также культурология, внесшая свою лепту в разработку этой проблемы. Ключом к пониманию знакового образования как текста в свете культурологии является, по словам Хализева, факт, что оно должно представлять собой „внеситуативную ценность”²², т.е. сохранять свое значение и высокую позицию независимо от таких факторов как время, место, обстоятельства. Культурологический текст не может быть звуком, который растворяется в воздухе после нескольких секунд, непродуманным законом, который вытесняется другим, не может быть ни зачитанным сочинением, которое, несмотря на вызванные отклики, исчезает, ни романом графомана, который не привлекает внимания читателей и исследователей. Текстом является исключительно то, что навсегда остается узнаваемым и одновременно признанным источником идей, мировоззренческих установок, которых не в состоянии стереть ни истекающее время, ни усилия людей. Именно по этой причине принято говорить, что Шекспир является, а не был, автором *Гамлета*, ибо его художественные достижения и вклад, внесенный в обогащение мировой культуры, обеспечили ему бессмертность, и отграничили от всех тех, чьи „заветные желанья – еда да сон”²³.

Знак, являющийся результатом отношений, в которые вступают его составляющие, а именно форма (образ, звук) и содержание (понятие), объединяясь в группы, образует знаковые системы, в рамках которых, в результате комбинирования их элементов – знаков – генерируются тексты. Независимо от того, из какого материала построены, они вступают друг с другом в сложные отношения, ссылаются на самих себя и друг на друга, цитируются, повторяются, переосмысливаются. Тексты тесно взаимосвязаны и ни один из них не может представлять собой „свободную” структуру, ибо все они включены в межтекстовое пространство, в котором подвергаются влиянию других тек-

²¹ См.: S. Wyślouch, указ. соч., с. 9–10.

²² В.Е. Хализев, указ. соч., с. 275.

²³ В. Шекспир, *Гамлет, принц датский*, пер. Б. Пастернак. Акт четвертый, сцена четвертая. Цит. по: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet1.txt> (20.12.2005).

стов. В конечном результате, как показывает Т. Хоукс в своей работе под заглавием *Структурализм и семиотика*, одними из важнейших выводов на тему художественной литературы, которые сделала наука, исследующая коммуникативные системы и знаки, стала идея о ее межтекстовом характере²⁴. Эти замечания оказались основополагающими для дальнейших исследований, касающихся функционирования знаковых объединений – текстов.

Во второй половине прошлого столетия особую карьеру в литературоведении сделало понятие интертекстуальности, введенное француженкой болгарского происхождения – Юлией Кристевой. За годы своего существования оно стало престижным и узнаваемым также другими научными дисциплинами, напр. лингвистикой, где также заняло прочное место, доказывая тем самым, что чисто литературоведческое изобретение способно покинуть его рамки и расширить сферу своего бытования. Не претендуя на исчерпывающую характеристику, мы ставим задачу наметить важнейшие аспекты интертекстуальных концепций и выяснить связанную с ними терминологию, которые послужат своеобразным ключом к пониманию и разбору авторских песен Высоцкого.

Уже с самого момента своего зарождения явление интертекстуальности начало вызывать научные споры и принудило ученых к многосторонней дискуссии, охватывающей разные способы толкования этого многогранного, затрагивающего широкий круг проблем вопроса.

Большинство исследователей, в том числе и крупный русский философ и культуролог И.П. Ильин, прочно связывают интертекстуальность с периодом кризиса авторитетов и всей системы ценностей, на почве которого она возникла, называя термин „одним из основных в анализе художественных произведений постмодернизма“²⁵. Ученый добавляет еще, что, несмотря на первоначальное употребление интертекстуальности, как средства „анализа литературного текста или описания специфики существования литературы“, указанного им периода, она расширила свой объем определением миро- и самоощущения современного человека, погруженного в хаосе действительности перелома тысячелетий²⁶.

К аналогичному выводу пришел В.П. Руднев, считающий интертекст „основным видом и способом построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящим в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам“²⁷. Неслучайно такая модель мышления о тексте, как о своеобразной мозаике, образованной из элементов, заимствованных от других структур, характерна названной Рудневым и Ильиным эпохе. Постмодернистская литература, возникшая в результате кризиса во всех видах искусства, со своей эстетикой, обладающей разрушительным началом

²⁴ См.: Т. Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1988, с. 187.

²⁵ *Литературная энциклопедия терминов...*, указ. соч., с. 307.

²⁶ Там же.

²⁷ В.П. Руднев, указ. соч., с. 155.

и рассчитанной вызывать шок, свободно оперирует интертекстуальностью, считая ее своеобразной „визитной карточкой”. И хотя, как покажут в дальнейшем наши замечания, идея текста погруженного в другие тексты не ограничивается лишь только данным типом творчества, то ее зарождение, именно в тот период, имеет глубинные обоснования. Искусство, подчиняющееся всем процессам, характерным действительности второй половины XX и начала XXI веков, таким как, широкопонимаемая глобализация и, связанные с ней, сокращение расстояний, уничтожение всякого рода границ, деградация личности, стали выражать менталитет и дух времени. В нем отразились массовость явлений, стремление к прогрессу, запрос на новизну и затруднения в его реализации, поиск новых форм и тупик, связанный с отсутствием возможности найти их. Таким образом, каждая художественная деятельность, более или менее сознательно, ориентируется на достижения прошлого с целью переосмыслить их, либо заново использовать. Результатом этого является объединение противоположных полюсов творчества, жанров, стилей и культурных традиций. Разыгрывающийся на наших глазах своеобразный диалог имеет, однако, своих „предшественников” и его идея уже рассматривалась литературоведением. Принимая во внимание вышеизложенное, мы остановимся на главных этапах становления концепции интертекстуальности.

Отправной точкой для исследований Ю. Кристевой оказались предпосылки Михаила Бахтина²⁸, касающиеся слова и заключающиеся в том, что оно по своей природе диалогично, так как внутри его сталкиваются разные сознания, разные голоса, разные контексты его использования. М.М. Бахтин утверждал, что слово не существует в „пустом” пространстве, только всегда ссылается на другое слово, как высказанное (отвечает на него или вступает с ним в дискуссию), так и невысказанное (предвосхищает его), являющееся цепью других высказываний. В свете вышеизложенного, даже монолог обладает чертами диалога, ибо произносящий его субъект выражает в нем свое отношение к действительности, к предшествующим и возможным будущим событиям, к мировоззрению, своему и других лиц. Это, парадоксальное на первый взгляд, суждение о диалогичном монологе последовательно вытекает из бахтинской теории и убедительно доказывает ее правоту.

Разработанные М.М. Бахтиным учения о „чужом” слове и диалогичности послужили Ю. Кристевой для создания, переживающей сейчас апогей популярности концепции, согласно которой „любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста”²⁹. Интертекстуальность, о ней идет речь, считается важ-

²⁸ См.: W. Rapak, *Bachtinowskie korzenie intertekstualności*, в: *Intertekstualność i wyobraźniość*, pod red. B. Sosień, Kraków 2003, с. 35–59.

²⁹ Цит. по: В.Е. Хализев, указ. соч., с. 293. См. также: Ю. Кристева, *Бахтин, слово, диалог, роман*, в: *Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму*, Москва 2000. Данная статья на польском языке см.: J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Gra-

нейшей чертой литературного произведения, являющегося, в понимании французской ученой, конгломератом различных значащих элементов, заимствованных у других структур, которые в новом контексте, вступая друг с другом в сложные отношения, меняют свою прежнюю семантику и приобретают новый смысл, рождающийся именно в диалоге, на месте, где скрещиваются разные тексты и традиции. Ученая акцентирует внимание на связях текста с другими дискурсами, высказываниями, культурным наследием прошлого, ибо, по ее мнению, новое литературное образование от природы заставлено откликаться на них, вступать с ними в диалог. Для Ю. Кристевой интертекстуальность – явление бесконечное и беспредельное, потому что художественный текст, способен впитывать в себя ничем не ограниченное количество других текстов, как сознательно, так и бессознательно. В конечном итоге, генерируемый новым текстом смысл, порожденный благодаря их взаимодействию, на месте пересечения различных текстов и традиций, имеет амбивалентный характер и никогда не может быть окончательным. Особая роль уделяется в этом контексте интерпретирующему субъекту, который не в состоянии докопаться до истины, неспособен выявить конечный, заложенный в тексте смысл³⁰.

Концепция беспредельной интертекстуальности близка Ролану Барту, утверждавшему, что „каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры”³¹. Радикальная концепция приводит, однако, к расплывчатости понятия и вытесняется другими, более сдержанными.

Подводя некоторые итоги, подчеркнем, что, несмотря на свою оригинальность, теории Ю. Кристевой и Р. Барта не лишены, по нашему мнению, спорных моментов и не могут претендовать на полноту охвата интересующей нас проблемы межтекстовых отношений, которые в контексте русской литературы „несвободного времени”³² приобрели другой характер, чем на Западе. Принимая во внимание утверждения ученых, из которых вытекают представления о литературе как о своеобразной библиотеке, закрытой на внешний мир и открытой лишь только на ничем не ограниченное количество словесных текстов, находящихся в фондах этой библиотеки, следует учесть, что концепция литературы, ориентированной на реализацию внутрисистемных связей и изолированной от внелитературной действительности, не лишена, однако, неко-

jewski, в: *M. Bachtin. Dialog, język, literatura*, pod red. E. Czapplewicz i E. Kasperskiego, Warszawa 1983, с. 394–418.

³⁰ См.: Z. Mitosek, указ. соч., с. 260–261.

³¹ Р. Барт, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, пер. с фр./ сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова, Москва 1989, с. 418. Цит. по: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm> (21.12.2005).

³² Здесь имеется в виду советский период, когда из-за цензурных ограничений условия для развития легальной литературы были крайне неблагоприятными.

торых недостатков. Думается, что указанная тенденция требует пересмотра, потому что она, акцентируя автономность литературы, проявляющуюся в реализации тезиса о том, что каждое новое произведение ссылается на более ранние периоды развития литературного процесса, на возникшие тогда произведения, жанры, стили, короче говоря, повторяет в новом контексте все то, что было уже давно сказано, забывает о самом главном, т.е. об авторе художественного высказывания. Нетрудно заметить, что в свете учений французских семиологов личность автора подавляется текстом, теряется в неограниченной гуще его связей и, в конечном счете, исчезает, растворяется согласно теории Р. Барта, провозгласившего „смерть автора”³³. В этом метафорическом определении заключается суть межтекстовых отношений, так называемого, глобального типа, игнорирующих писателя, его взгляды, намерения, художественную точку зрения, и превращающих автора из субъекта-отправителя художественного высказывания в своеобразную машину – генератор текстов, механически порождающую собственный текст, состоявший из фрагментов чужих текстовых образований, потерянных в бесконечном межтекстовом пространстве и затем неспособный выразить писательские идеи, намерения, смысл. Автор-творец превращается, пользуясь терминологией Барта, в „вечного переписчика”, который „вечно подражает тому, что написано прежде”³⁴. Обобщая вышеизложенное подчеркнем, что творческий процесс напоминает тогда стройку дома на развалинах прежнего здания с использованием в качестве строительного материала исключительно фрагментов разрушенных раньше сооружений.

Концепция глобальной интертекстуальности умышленно не замечает сознательной деятельности писателя, растворенного в безграничном тексте. Она превращает автора из центрального во второстепенный элемент литературной коммуникации, выдвигая на первый план собственно текст и реципиента, которого задачей является опознание межтекстовых включений, обнаружение интертекстов различных уровней. Р. Барт „убивая” автора, „возрождает” читателя, наделяя его такими качествами как безграничная свобода интерпретации прочитанного в силу интертекстуализации читательского сознания, а также переключает внимание на исключительно личные, а затем субъективные его черты, как определенный спектр реакций, культурный опыт, неограниченность ассоциаций. Однако „рождение читателя” имеет мгновенный характер и в конечном итоге приводит к его уничтожению. Как замечает Ильин, подавление категории автора и лишение текста зависимости от творческого субъекта, вследствие чего он порождается вне сознательной деятельности индивида, приводит к автодеструкции текста, перегруженного явными и неявными цитатами и, затем, исчезающего. Данная ситуация не может не повлиять и на читателя, который, запутавшись среди безличных текстов, неспособен обнаружить

³³ Р. Барт, указ. соч., с. 384–391. Цит по: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm> (21.12.2005).

³⁴ Там же.

все источники цитат (их опознание обеспечивает понимание текста) и терпит поражение в силу неспособности постичь смысл текста в целом³⁵.

Во всяком случае, совершенно не представляется убедительным утверждение, что текст способен существовать без категории автора. Исключительно такое отношение к интертекстуальности было бы глубоко ошибочным, поэтому, на наш взгляд, необходимо „вернуть” тексту автора, который в акте творчества сознательно, по разным причинам снабжает его отсылками к другим текстам и рассчитывает на их опознание. Проблема имеет кардинальное значение для многих авторов советского периода русской литературы, которые своим творчеством пытались восполнить пробел в культурной традиции и восстановить нарушенную связь времен. В их числе с полной уверенностью можно назвать имя Высоцкого. Творческое наследие поэта-певца оригинально как глубоко личностным авторским началом, так и наличием в художественных текстах цитат, реминисценций и аллюзий к другим произведениям, что свидетельствует об участии автора в культурном диалоге, которому препятствовала новая политическая обстановка. Она ориентировалась на монологическую по своей природе модель творчества, вынуждающего следование решениям правящей партии и реализацию единственной возможной партийной линии, не признающей ни свободы творчества, ни другого голоса – альтернативного по отношению к официальному искусству. Каждое художественное произведение, возникшее на русской почве и порожденное творческой энергией непризнаваемого официальной властью автора, имеет особый характер, является доказательством его силы, негибкости, бескомпромиссности и обеспечивает ему почетное место в истории литературы. В свете вышеизложенного вполне очевидно, что концепция Барта, называемая „смертью автора”, на наш взгляд, неприменима к русской литературе, где личность автора всегда была особо важной, и в любое время, несмотря на потенциальные препятствия и угрозы, связанные с политической обстановкой, занимала центральное место. „Смерть автора” приобретает в этом контексте другой смысл, более трагический и несравнимый с тем, что понимает под данным определением французский семиолог. Она сводится к физическому уничтожению писателя, его изгнанию или замалчиванию художественного голоса, что однозначно его творческой гибели. Ярким доказательством этому являются драматические судьбы многочисленных авторов, которые за свою творческую независимость заплатили жизнью или, как Высоцкий, официальной непризнаваемостью. Поэтому справедливыми в данной связи кажутся слова Андрея Вознесенского, утверждавшего, что „интертекст русских поэтов кровью сочится”³⁶.

В современном литературоведении существует альтернатива для „глобальной” интертекстуальности. Наряду с ней ученые выделяют еще „ограниченный” тип межтекстовых связей, который во многом отличается от ради-

³⁵ См.: *Литературная энциклопедия терминов...*, указ. соч., с. 307–308.

³⁶ А. Вознесенский, *Слово – это Бог*, „Известия” 1991, от 14.01, с. 3.

кальной концепции Р. Барта и Ю. Кристевой. Споря с их научными постулатами, а также принимая во внимание некоторые аспекты их утверждений, сторонники „узкого” понимания явления сосредоточиваются в первую очередь на сознательном характере интертекстуальных включений. При их типизации и анализе их функций исследователи особую роль уделяют как писателю, наделяющему собственный текст фрагментами других с целью добиться определенного семантического эффекта, так и читателю, который тем отличается от анонимного носителя языка, что, благодаря своему культурному потенциалу, способен прочесть именно то, что запечатлено в пределах текста.

Существенный вклад в разработку проблемы так называемой „ограниченной” интертекстуальности внес французский литературовед Жерар Женетт. Особое внимание следует уделить его работе под заглавием *Палимпсесты: литература во второй степени*, где ученый, исходя из понятия транстекстуальности, выделяет пять типов взаимодействия текстов. Первым является именно интертекстуальность, понимаемая как наличие текста в тексте, в виде аллюзий, цитат, а даже плагиатов; второй тип получил в терминологии Женетта название паратекстуальности, характеризующейся присутствием в тексте комментариев, относящихся к нему самому, таких как предисловия, послесловия, заглавия, эпитафии. Третий тип – это метатекстуальность, возникающая в случае появления в тексте комментариев или критических ссылок, касающихся другого текста. Четвертый тип, называемый гипертекстуальностью, появляется, когда новообразованный текст (именуемый гипертекстом) соединяется с текстом уже существовавшим (именуемым гипотекстом) и пародирует или осмеивает его. Последний тип получил название архитектурности, соединяющей два текста на основе жанровых связей³⁷.

Ничем не ограниченная свобода интерпретации текста, приводящая к множеству не всегда точных, а чаще всего, поражающих своей случайностью заключений, вышедших за пределы писательских интенций оспаривается М. Риффатерром, который, наряду с упомянутым в нашем исследовании Ж. Женеттом, составляет оппозицию Р. Барту и его постулатам беспредельной интертекстуальности. Риффатерр полагает, что исследовать можно лишь сознательную межтекстовую связь, даже если воспринимать ее в ключе учений Барта, т.е. как глобальное явление. Поэтому, по мнению ученого, конструктивная интерпретация текста, в который имплицитно включены элементы раньше созданного произведения, основана на их обнаружении, на попытке найти „следы интертекста”, которые препятствуют линейному чтению и вынуждают к поиску вертикальных отсылок. Однако, как полагает Риффатерр, опознание интертекстуальных элементов не гарантирует истолкования их функций, поэтому он сосредоточивается на углубленном исследовании целого контекста, вводя в научный обиход понятие интерпретанты, восходящее к теории знака

³⁷ См.: М. Głowiński, *O intertekstualności*, в: он же, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, с. 94–95.

Ч. Пирса, которой задача состоит в том, чтобы установить определенный тип отношений между заимствованным текстом и структурой³⁸.

Немало ценных замечаний относительно категории интертекстуальности содержится в работах российских авторов, которые акцентируют внимание на ее связях с диалогичностью. Итак, И.В. Арнольд считает интертекстуальность явлением, заключающимся в наличии в тексте художественного произведения именно следов авторского диалога как с читателем, являющимся не пассивным, а, наоборот, активным участником культурной коммуникации, так и со всей современной и предшествующей культурой, в виде аллюзий, цитат, реминисценций³⁹. Она дает возможность многократного прочтения и понимания текста. И хотя не может быть беспредельной, ибо ограничивается лишь тем, что „в тексте действительно есть”⁴⁰, то вклад, внесенный читателем в обогащение содержания произведения в процессе интерпретации, велик и не подлежит сомнению. Заметную роль играет также так называемая межтекстовая компетенция, которой обладает реципиент, и которая основана на том, что „в объеме памяти читателя хранятся следы ранее прочитанного, приемы литературных описаний, принципы различных жанров, [...] модели разных тропов, схемы возможных стратегий интерпретации”⁴¹. Поэтому, принимая во внимание выявленную семиотиками особенность, что каждый текст возникает как реакция на тексты, существующие до его создания, так как нет возможности вычеркнуть текст из общей системы культурных ценностей, мы ориентируемся на исследовательскую перспективу, стоящую в противовес радикальной концепции „глобальной” интертекстуальности, превращающей художественные тексты в сложный конгломерат бессознательных аллюзий и цитаций.

Особо важными, с точки зрения исследовательских постулатов, выдвигаемых с целью предотвратить кризис, к которому могут привести интертекстуальные концепции, заранее обреченные на неточность и обобщенность, являются ценные замечания польского литературоведа Михала Гловиньского. Ученый в своих трудах доказывает, что интертекстуальной можно считать лишь такую межтекстовую связь, которая является элементом формирующим значение данного текста. Гловиньски полагает, что ссылка на какой-либо другой текст всегда должна быть сознательной, а реципиенту надо знать, что автор в данный момент пользуется чужим словом, и угадать как механизмы интертекстуальных включений, так и заложенный в них смысл⁴². Данный под-

³⁸ См.: M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1; Об этом см. также: M. Głowiński, указ. соч., с. 104–105; Z. Mitosek, указ. соч., с. 328–329.

³⁹ И.В. Арнольд, *Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика*, в: *Интертекстуальные связи в художественном тексте. Межвузовский сборник научных трудов*, ред. И.В. Арнольд, Санкт-Петербург 1993, с. 8.

⁴⁰ Там же, с. 9.

⁴¹ Там же.

⁴² См.: M. Głowiński, указ. соч., с. 102.

ход к изучению художественных текстов интертекстуального характера, перспективен и заслуживает особого внимания. Он актуален и применим к анализу авторских песен Владимира Высоцкого, которые, находясь в поле влияния других текстов, цитируют их, продолжают, перестраивают, пародируют либо подражают им с той целью, чтобы восстановить их смысловое накопление.

Общепризнано, что проблема интертекстуальности, первоначально связанная с литературоведением и исследующая межтекстовые связи внутри художественной литературы, между отдельными ее текстами, вышла за его рамки, расширяя сферу своего бытования. Принимая во внимание наши наблюдения над категорией текста, а в основном выводы о его знаковом характере, представляется возможным констатировать следующее. Если литературный текст, возникший вследствие комбинирования знаков, составляющих языковую систему, может ссылаться на другие словесные (литературные) тексты, то знаковые образования в семиотическом понимании (такие как музыка, фильм, балет, картина), построенные благодаря так называемым вторичным языкам (т.е. языкам различных видов искусства), также могут вступать друг с другом в интертекстуальные связи. Они ошутимы в музыке, которая, развиваясь, не могла не учесть те свои достижения стилистического и жанрового планов, которые потом легли в основу новых музыкальных течений, жанров или отдельных произведений. Итак, популярный в последнее время фолк-рок, подчеркивает свои связи с фольклором, хэви-металл все чаще вступает в сложные отношения со столь далекой ему классической музыкой, доказательством чему является факт, что симфонические оркестры появляются в студиях грамзаписей и на концертах рок-групп. Нельзя не учесть и влияние авторской песни на русскую рок-поэзию, а также обойти молчанием их внутренний диалог. Существенной является и обратная связь. Перспективным представляется исследование авторской песни в контексте фольклорных влияний, ярко проявляющихся в различных аспектах: от ориентации на распев и передачу „из уст в уста”, по богатое использование отдельных мотивов, сюжетов, персонажей.

Рядом с музыкой, фильм является тем видом художественной деятельности, которая остается открытой на возникшие раньше жанры. Используемые им сюжетные, жанровые, изобразительные, музыкальные, звуковые цитаты и реминисценции, способы повествования, отдельные элементы картины мира, мотивы и образы героев однозначно утверждают интертекстуальную активность кинематографического искусства. Поэтому совершенно точными и убедительными кажутся наблюдения польского ученого Рышарда Ныча, считающего, что межтекстовые связи не ограничиваются лишь только внутрилитературными отношениями, но расширяются на другие жанры и стили речи, а также другие виды искусства⁴³. Мнение Р. Ныча разделяет С. Выслоух, под-

⁴³ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, c. 61.

черкивающая, что широкопонимаемый интертекстуальный диалог заставляет исследователей обнаруживать связи между текстами культуры: литературными и изобразительными, киноискусством и музыкой⁴⁴.

Интертекстуальные связи не ограничиваются лишь сферой художественной деятельности, а расширяются на все области человеческой жизни. Они заметны, прежде всего, в процессе коммуникации, где идея межтекстового диалога особо актуальна. Итак, огромное количество источников информации (достаточно вспомнить актуализации интернетсайтов после важнейших событий, зрительную и звуковую рекламу, агрессивно воздействующую на человека) имеют знаковый характер и способствуют тому, что, передаваемые ими сообщения легко попадают в сознание, мгновенно им запоминаются и занимают в нем прочное место, вследствие чего они без проблем опознаются в будущем, декодируя запечатленную в них информацию. Нельзя не упомянуть здесь быстропадающие в обиход цитаты (вербальная интертекстуальность), а также отдельные образы, напр. съемки ударающего в Мировой центр торговли в Нью-Йорке пассажирского самолета, воскрешающие память о трагических событиях 11 сентября 2001 года, либо само название мюзикла *Норд Ост*, вызывающее однозначные ассоциации.

В подходах к творческому наследию Владимира Высоцкого, нельзя также не учесть современную концепцию художественного произведения как интертекстуального образования, разработанную известным американским литературоведом Д. Каллером, которая характеризуется тем, что в новом тексте всегда звучат отголоски предыдущих текстов, и что он существует в силу отношений, в какие вступает с заимствованными элементами, а смысл нового образования генерируется при столкновении с другими дискурсами⁴⁵. Благодаря понятию интертекстуальности, значение текста не ограничивается лишь только его структурой, а расширяется на целое межтекстовое пространство, что, с одной стороны, активизирует читателя, который, используя свой культурный опыт, обнаруживает новые значения гипертекста, с другой дает возможность постичь новые смыслы, неуловимые вне интертекстуальных связей.

Интертекстуальность дает читателю возможность прочесть текст в двух направлениях: линейном, как последовательности знаков, и вертикальном, когда адресат, обнаружив фрагменты чужих текстов, останавливая чтение, обращается к их источникам. Такой подход к тексту напоминает модель чтения энциклопедических и словарных статей, содержащих в тексте отсылки к статьям, находящимся на других страницах данной книги. Этот способ прочтения мы считаем наиболее перспективным в отношении к авторским песням Владимира Высоцкого, которые в вертикальном плане занимают пространство от фольклора вплоть до современной поэты действительности.

⁴⁴ См.: S. Wysłouch, указ. соч., с. 19.

⁴⁵ J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, с. 44–45, 94.

ГЛАВА 2

Творчество Владимира Высоцкого первой половины 60-х годов

Среди многих представителей русской культуры советского периода Владимир Высоцкий занимает исключительное место и не без причин считается ярчайшим явлением того времени. Актерские, писательские, музыкальные, а даже сценаристские¹ и режиссерские² опыты, свидетельствующие о богатом спектре художественных интересов Высоцкого, принесли ему широчайшую известность и общественное признание, однако фантастическую популярность обеспечила артисту поэтическая деятельность, которой плоды – стихотворения интертекстуального характера, исполняемые автором при аккомпанементе гитары под собственную музыку, являются предметом нашего исследования.

Начало поэтического пути Высоцкого совпадает с периодом 60-х годов, которые принесли обновление в искусстве после мрачных лет сталинского террора. Ярким примером воплощения новых тенденций в поэзии было формирование синкретического жанра авторской песни, в контексте которого Высоцкий, наряду с другими выдающимися исполнителями собственных песен под гитару – Булатом Окуджавой, Александром Галичем, Михаилом Анчаровым, Юлием Кимом, Новеллой Матвеевой, Александром Городницким, Юрием Визбором, Юрием Кукиным воспринимались как неповторимое явление эпохи. Отмечают это в своей монографии Петр Вайль и Александр Генис, утверждая, что авторские песни, благодаря искренней интонации и свободолюбию формировали как обстановку 60-х годов, так и самих создателей жанра³. Появление поэта, державшего в руке семиструнную гитару, которая стала синонимом

¹ Владимир Высоцкий является автором сценария *Как-то так все вышло...* (1969–1970).

² Здесь мы ссылаемся на высказывания Станислава Говорухина – режиссера, в фильмах которого снимался Владимир Высоцкий, помещенные в документальной картине *Четыре встречи с Владимиром Высоцким. Встреча третья – Высоцкий в кино*, авт. и ведущий Э. Рязанов, Гостелерадио СССР 1987. Они подтверждают факт поручения Говорухиным режиссерских обязанностей поэту-певцу на съемках телесериала *Место встречи изменить нельзя*, во время отсутствия режиссера. Об этом см. также: В.И. Новиков, *Высоцкий*, Москва 2003, с. 299.

³ См.: П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского человека*, в: они же, *Собрание сочинений в 2 томах*, т. 1, Екатеринбург 2003, с. 640.

русской души и неотъемлемым атрибутом эпохи⁴, оказалось характерным знаком времени, свидетельствующим о попытках авторов вырваться на волю и заговорить правду во весь голос, а также подтверждающим силу их поэтического слова, которое вместе с музыкальным аккомпанементом, оказалось мощным оружием в борьбе с тоталитаризмом.

Исключительность поэзии Владимира Высоцкого, соединяющей литературную традицию и новизну, как в идейном, так и в формальном отношении и усиленно воздействующей на слушателя благодаря необычному авторскому способу прочтения, неоднократно подчеркивалась самим актером-певцом во время его публичных выступлений. В этой связи особого внимания заслуживают заветные слова артиста: „Если взять две чаши весов и на одну бросить всю мою другую работу: и выступления, и работу в кино, и работу в театре, и телевидение, и радио, а на другую – только работу над песнями, то вторая чаша перевесит”⁵. Страсть Высоцкого к такому типу творчества – неслучайна, ибо исключительно в нем могли отразиться и раскрыться полностью черты незаурядной личности поэта, а также его мировоззрение, пропитанное неудержимой жаждой свободы и любовью к идеалам красоты как высочайшим нравственным категориям.

Поэзия позволила барду ощутить полную независимость, которой, по его утверждениям, не гарантировали ему другие области художественной активности. Высоцкий говорил об этом в интервью, данном немецкому журналисту, где сопоставил особенности театрального искусства и поэтического мастерства, которое по его глубокому убеждению важнее, „потому что – как заявил Высоцкий – я сам это делаю, а актерская профессия это всегда исполнительская: над тобой еще есть люди, режиссер, автор, начальство и Господь Бог”⁶. Сочиняя песни, художник пользовался независимостью, которой ему не хватало в случае театра или кинематографа. Именно свобода, как высшая ценность в жизни автора, заявила о себе также на уровне его поэтической системы, составляя ее центральную часть. Она мотивировала поэта к углубленным художественным поискам, которые отразили не только неприятие советского режима и предлагаемой им модели тоталитарной культуры, ориентированных на рабское подчинение себе личности, но и любых проявлений насилия и несправедливости.

⁴ Наглядным примером, подтверждающим наши слова является использование организаторами фестиваля авторской песни под Самарой плота в виде гитары, выполнявшего функцию сцены на воде, на которой выступали участники культурного мероприятия. Об этом см.: *Два часа с бардами. Документальный фильм*, реж. А. Степанович, 1987.

⁵ *Владимир Высоцкий. Монологи со сцены*, лит. запись О.Л. Терентьева, худож.-оформитель Б.Ф. Бублик, Харьков–Москва 2000, с. 155.

⁶ Цит. по документальному фильму: 12 декабря 1975 года. Пределкино. Съёмки Ф. Пляцгена для телекомпании WDF (ФРГ), помещенные в фильме: *Всенародный Володя*, автор сценария и режиссер-постановщик В. Рошин, режиссер Е. Рошина, Киностудия „ХХI век” (Корпорация „Н.З.”) 2000.

Итак, художник, выбравший авторскую песню – синкретичный вид искусства, способствующий раскрытию многогранности артистического таланта и воплощению творческих замыслов в широком спектре песенных жанров, использовал ее как форму художественного выражения, руководствуясь при этом своеобразным принципом – „не терять жизни на длинные жанры”. В нем символически определился характер поэта, который всегда жил на пределе и стремился соединить в своей поэзии разнообразие и масштабность культурного наследия, накопленного своими предшественниками, с простотой и доступностью творческой манеры, свойственной лишь только ему, что заметно расширило круг его слушателей.

Поэзия Владимира Высоцкого, возникшая на протяжении 60-х и 70-х годов прошлого столетия, представляет собой искусство интертекстуального характера, так как вступает в сложные отношения с текстами, порожденными творческой волей других художников. Поэтому полное осмысление может получить лишь только в широком культурно-литературном контексте, который активизирует смысл, заложенный глубоко в структуре произведений автора.

Активный диалог Высоцкого с художественной традицией, открытость его стихотворений на „чужое” слово, наделение их интертекстуальными элементами, ощутимы как в первом, так и в последнем произведении поэта, что символически определяет некую закономерность, согласно которой поэтическое творчество в целом находится в сфере влияний других текстов и в определенной степени зависит от них. Факт опоры на тексты, возникшие раньше по времени, доказывает также мощь творческой энергии Высоцкого, которая, благодаря богатым и многообразным источникам, пробилась через тоталитарную культуру и породила произведения, альтернативные официальному искусству.

Интертекстуальность баллад актера-певца оказывается проблемой настолько еще не до конца раскрытой наукой, что заставляет заново обратиться к ней в широком контексте и с применением углубленного анализа. Данный подход к их пониманию не может ограничиваться рассмотрением стихотворений поэта как мозаики бессознательных и автоматических цитаций, генерированных „культурным потоком”. Он не может редуцировать также роль поэта и снижать его высочайшую позицию по отношению к созданному им тексту, превращая его в орудие, являющееся второстепенным элементом творческого процесса. В случае баллад Высоцкого глубоко личное авторское начало, организующее структуру его произведений, гарантирует неслучайность межтекстовых включений, указывает на их продуманность и четко определенную функцию. Каждый элемент поэтического произведения барда, заимствованный из других текстов или косвенно отсылающий к ним, наделен значением и его проявление никогда не представляет собой цели самой по себе, а является апелляцией к читателю-интерпретатору, умеющему декодировать художественную информацию, переданную автором с помощью „осколков текстов предшествующей культуры”. Итак, даже если понимать интертекстуальность

как глобальную категорию, то состав межтекстовых связей в балладах Высоцкого расширяют, выдвигающиеся на первый план „направленные, осмысленные и оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам”⁷, вытесняющие семантический эффект, образующийся на уровне бессознательного. Стихотворения актера-певца, находясь в поле влияния других текстов, цитируют их, продолжают, перестраивают, пародируют или подражают им, отнюдь не в силу неполноценности художественного слова Высоцкого, а, наоборот, вследствие его беспрецедентной прочности, проявившейся способностью оригинально соединить в нем многообразные начала русской и мировой культуры.

Интертекстуальность в поэзии Высоцкого, вызвана с одной стороны необычайной природой художественного дарования барда, играющего с текстами, оставившими неизгладимый отпечаток в его творческой памяти, с другой обусловлена влиянием исторического времени, официально отказавшегося от подлинной культуры, но неформально жаждущего постоянного контакта с потерянными ориентирами. Владимир Высоцкий создавал и исполнял свои стихотворения, песни и баллады в период неблагоприятный для существования легальной литературы. Исключением явилось лишь начало 60-х годов – время, в определенной степени, способствующее развитию культуры и углубленной работе ее создателей, пытающихся наверстать потерянные годы после десятилетий кровавого сталинского террора, который произвел гигантские, неотвратимые опустошения в области искусства. Однако короткий срок относительной творческой свободы не мог заменить последствий тоталитарной политики, нанесшей ему значительный урон, а также удовлетворить все запросы общества, нуждающегося в неподцензурной литературе. Поэтому Высоцкий, на протяжении всего творчества, был вынужден предпринимать соответствующие меры и пользоваться такими художественными приемами, чтобы не раствориться в толпе рядовых писателей, верно служивших своим именем советскому режиму, а следовать своему призванию негибачего артиста, вследствие чего мог всплыть на вершину и занять почетное место среди крупнейших русских авторов XX века. Высокая позиция поэта-певца, которой он добился благодаря широкой известности своих баллад, в огромной степени оправдана их постоянным контактом с наследием выдающихся предшественников, ибо Высоцкий, понимая вневременность художественных ценностей, их значение, функции и роль, которую они должны сыграть на советской почве, признал своим поэтическим долгом обращенность к лучшим культурным образцам прошлого.

Интертекстуальность Владимира Высоцкого – явление интересное и многоплановое, поражающее свежестью межтекстовых включений и многообразием интертекстуальных стратегий. Их применение на протяжении всего поэтического пути является главным показателем творческой эволюции Высоц-

⁷ В.Е. Хализев, *Теория литературы*, Москва 2002, с. 294.

кого. Проведение периодизации поэтического пути художника неоднократно ставилось целью высококоведения, однако наиболее перспективной работой, отмечающей в связи с этим целый ряд проблем, является монография Анатолия Кулагина⁸. Благодаря выводам автора первой, защищенной в России докторской диссертации по творчеству Высоцкого, были выявлены, обозначены и охарактеризованы основные этапы его развития. В связи с точностью и убедительностью научной теории Кулагина, анализ „высоцкой” интертекстуальности, проделанный нами в настоящем исследовании, получит диахроническое осмысление, и будет ориентироваться на хронологические рамки, обрисованные исследователем. Диапазон и глубина межтекстовых переключений произведений Высоцкого менялись вместе с их автором, совершенствовавшим свой творческий талант и осваивавшим новые жанровые и тематические пространства. Поэтому подход к интертекстуальности поэзии Высоцкого в эволюционном освещении поможет постичь суть проблематики, которая не всегда находила в критической и исследовательской литературе достаточно широкое осмысление.

2.1. „Блатные” песни

Каждый, не сформировавшийся еще поэт, обычно начинает поиски собственного стиля с подражания другим авторам, достигшим уже признания. Однако Высоцкий не до конца вписывается в эти рамки, поскольку, несмотря на явное наличие в его текстах так называемых авторов-учителей, перед которыми он преклонялся, одновременно уже в его первых поэтических опытах наблюдается творческое осваивание накопленного культурного материала, а не имитация или копирование поэтического почерка своих предшественников.

Первые поэтические опыты Владимира Высоцкого связаны с искусством пародии. Пишет об этом в своем исследовании Владислав Зайцев, указавший на роль данного типа творчества в сложном процессе поиска формы писателем, только что начинающим „подбирать аккорды” к собственным текстам⁹. Доказательством ориентации молодого художника на произведения других творцов являются также слова Владимира Новикова – автора биографии Высоцкого, утверждающего, что в поэзии актера-певца „все начинается с пародирования, шуточного копирования чужих стилей и языков”¹⁰. Ученый обращал внимание на пародийное начало поэтического творчества барда в своих более ранних трудах, где акцентировал его аналитичное отношение к сочинительству в пределах жанра пародии¹¹. Центральное место пародии в раннем творчестве Высоцкого подчеркивается и Ниной Рудник, заметившей, что „пародия

⁸ См.: А.В. Кулагин, *Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция*, Москва 1997.

⁹ См.: В.А. Зайцев, *В.С. Высоцкий*, в: он же, *Русская поэзия XX века: 1940–1990-е годы*, Москва 2001, с. 169.

¹⁰ В.И. Новиков, *Высоцкий*, Москва 2003, с. 31.

¹¹ В.И. Новиков, *Владимир Высоцкий*, в: он же, *Авторская песня*, Москва 1997, с. 69–70.

помогла обрести опору в литературной традиции и, отталкиваясь от нее, найти свою неповторимую интонацию, свое решение пародируемой темы”¹².

Интертекстуальный характер пародии бесспорен и вполне очевиден, ибо она немыслима вне присутствия других текстов, несмотря на вид знаков, которые являются их составляющими. В этой связи следует также учесть слова Хализева, утверждавшего, что „пародия в состоянии существовать лишь за счет «непародийной» литературы, питаясь ее соками”¹³. Поэтому, в свете высказываний ученого, пародийные произведения Высоцкого, от природы направленные на другие тексты и являющиеся своеобразной реакцией на них, зависят от этих образований и могут существовать лишь за их счет.

Показательна в этом отношении первая баллада художника – *Татуировка*, датированная 1961 годом, в которой реализуется особый вид интертекстуальности, заключающийся в пародийном воспроизведении гипотекста, роль которого выполняет в этом случае лермонтовское стихотворение „*Расстались мы, но твой портрет...*”¹⁴. Баллада Высоцкого (именуемая в дальнейшем текстом-пародией) является сатирическим переосмыслением лирического сюжета стиха русского романтика (именуемого в дальнейшем текстом-оригиналом). Оба произведения созданы по одинаковому принципу, оба они реализуют одну и ту же схему построения. Произведение Лермонтова становится в данном случае текстом-образцом для сатирического текста поэта-актера-певца. В центре художественного изображения стоит мужчина, который после расставания с любимой рассказывает о состоянии своих чувств. Факт разлуки акцентируется как словами лирического субъекта стихотворения Лермонтова („Расстались мы”)¹⁵, так и высказыванием ролевого героя Высоцкого, указавшего на день, когда влюбленные „прощались на вокзале”¹⁶. Именно это событие в обоих случаях несет определенные последствия. Итак, лирическое „я” текста-оригинала наслаждается образом женщины, запечатленным в душе, а персонаж текста-пародии всматривается в портрет любимой, находящийся на груди своего товарища в виде татуировки:

Я прошу, чтоб Леша расстегнул рубаху,
И гляжу, гляжу часами на тебя (1, 17).

В дальнейшем наступает резкое пародийное снижение лирического сюжета лермонтовского стихотворения, когда метафоричный образ любимой, хранимый на груди в переносном смысле, в тексте-пародии трансформируется в наглядный портрет – копию татуировки Леша. Вместе с тем в тексте-пародии материализуются другие элементы текста-оригинала. Портрет девушки при-

¹² Н.М. Рудник, *Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого*, Курск 1995, с. 146.

¹³ В.Е. Хализев, указ. соч., с. 284.

¹⁴ См.: Н.М. Рудник, указ. соч., с. 70.

¹⁵ М.Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, Москва 1986, с. 49.

¹⁶ В.С. Высоцкий, *Сочинения в двух томах*, т. 1, Екатеринбург 1997, с. 17. Все дальнейшие цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

чиняет боль обоим героям, но духовные страдания, тоска, грусть и сожаление у Высоцкого заменены физической болью, связанной с нанесением татуировки.

Интертекстуальность *Татуировки* не заключается лишь только в мастерском перестроении лермонтовского сюжета, элементам которого придается буквальный смысл, благодаря чему возникает сатирический эффект. Особого внимания заслуживает образ ролевого героя произведения Высоцкого, созданный по принципу контраста, полярно отличающийся от лирического субъекта текста-оригинала. Он является средоточием всех противоположных черт своего литературного предшественника, антигероем, который не может быть полноценным вне своего праобраза. Внутренние миры обоих остро не совпадают. С одной стороны романтическое настроение, духовное богатство, чувствительность лирического героя, с другой убожество, примитивизм персонажа баллады. Все его действия снижают пафос истинной любви и осмеивают героя в глазах читателя. В этом контексте он уподобляется необразованным и ограниченным героям Зоценко, характерным для обывательской советской действительности, которые займут существенное место в поэтическом сознании Владимира Высоцкого и повлияют на формирование персонажей многих его песен.

Открывая творческую биографию Высоцкого *Татуировка*, образует, наряду с другими произведениями начала 60-х годов, группу так называемых „блатных” песен. Время их создания совпадает со специфической атмосферой тех лет, когда, как утверждают Вайль и Генис, „стихия приклатненной культуры захлестнула страну”¹⁷ (имеется в виду Советский Союз – Б. О.). В связи с этим авторы монографии об особенностях общественной и культурной жизни эпохи 60-х годов не обошли вниманием ранних баллад-стихотворений Высоцкого, сосредоточиваясь на „высоцких” героях, которые служат напоминанием лиц, выступающих в собственно „блатных” песнях. Персонажи актера-певца, отличающиеся стойкостью характера, готовностью к риску во имя принципов, которыми руководствовалась блатная среда, а также проникающий их романтический дух, образуют исключительный характер и неповторимый колорит произведений Высоцкого. Они сочетают в себе литературную традицию с точностью историко-общественного пейзажа послевоенной Москвы, на фоне которой были изображены.

Определение ранней лирики Высоцкого как „блатной” чисто условно и, в принципе, не до конца удачно, ибо может повлиять на ошибочное уравнение этих произведений собственно „блатным” песням – возникшим в уличной или лагерной среде и являющимся разновидностью нетрадиционного фольклора, создаваемого безымянными авторами. Как замечается в предисловии к сборнику *Блатной песни* „блатной мир имеет вековую историю и свою субкультуру: язык, символику, фольклор, изобразительное искусство”, а его органичной частью является блатное песнопение, со своим романтизмом и сентиментальностью, максимализмом в попытках достичь невозможного, страстью

¹⁷ П. Вайль, А. Генис, указ. соч., т. 1, с. 588.

к переменам, с риском и его жадой, которое имеет свои истоки в русской национальной песне¹⁸.

Стоит отметить, что молодой Владимир Высоцкий, живший в послевоенной Москве, лишь прикасался к блатной среде и никогда не был настоящим членом блатной компании. Чуждыми были ему также ссылка, лагерь, тюрьма – места, где зародилась и развивалась подлинно „блатная” песня. Поэтому правомерность так называть первые баллады-стихотворения поэта было поставлено под сомнение как самим их автором, так исследователями его творчества, которые по сегодняшний день не единогласны в своих выводах насчет применимого к песням определения и степени влияния на них фольклорных образований. Актуальны в этом контексте слова И.А. Соколовой, утверждающей, что „от подлинно блатных фольклорных песен нужно отличать авторские произведения, наследующие их тематику и мотивы: песни-стилизации, пародии на этот жанр, которые, не являясь блатными, постоянно входят в современный репертуар блатных сообществ”¹⁹. Поэтому исследовательница, обращаясь к раннему творчеству Высоцкого, придерживается мнения о том, что „поэт не писал блатных песен, а лишь воспроизводил в них блатной мир”²⁰. На существенные различия, между выше упомянутым фольклорным жанром а произведениями барда указывают Скобелев и Шаулов, утверждая, что „о «блатных» же песнях Высоцкого можно и должно говорить лишь условно” учитывая сходство „тематической направленности” и воспринимая их стилизацией под фольклор²¹. Исследовательские замечания видных высокоцковедов не совпадают со мнением современников поэта, которые придерживались другой точки зрения на первые песни Высоцкого. Людмила Абрамова – вторая жена художника – отказывалась называть их стилизациями, утверждая, что „там никакой стилизации нет – это блатные песни”²², а Михаэль Бен-Цадок, в статье, изданной в 1971 году, без оговорки пишет, что Высоцкий, вместе с Галичем „начинались с блатных песен” и именно эти авторы „принесли лагерную культуру: блатные песни, жаргон, мат” к широчайшему кругу городских слушателей²³. Подобные затруднения указывают на некое влияние самодельных песен улицы на раннее творчество Высоцкого, которое оказалось настолько восприимчивым к нему, что многие, не ощущая различия, считали его частью фольклорной культуры города. Следует однако подчеркнуть, что тексты Высоцкого „помнят о своем прошлом”, что доказывается не только генетическим сходством с фольклорными песнями, но и смыслопорождающим диалогом между ними. У Высоцкого есть, как и в случае классической блатной песни, рассказы

¹⁸ *Блатная песня. Сборник*, под ред. И. Топорковой и А. Новикова, Москва 2001, с. 5.

¹⁹ И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Москва 2002, с. 115.

²⁰ Там же, с. 124.

²¹ А.В. Скобелев, С.М. Шаулов, *Владимир Высоцкий: Мир и слово*, Уфа 2001, с. 99.

²² Л.В. Абрамова, В.К. Перевозчиков, *Факты его биографии*, Москва 1991, с. 23.

²³ См.: М. Бен-Цадок, *Трубадуры против обскурантов. Заметки о современной советской песенной поэзии*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 1, Москва 1999, с. 313.

воров о своих подвигах, романтизм, страсть к свободе и блатной жаргон²⁴. Отсюда интертекстуальный характер произведений поэта, которые обладают теснейшими межтекстовыми связями, начиная с жанровых особенностей, по многочисленным переключкам на тематическом, мотивном и языковом уровнях.

Для уяснения интертекстуальной природы ранних произведений Владимира Высоцкого, ознаменовавших важный этап в развитии художественного мышления молодого поэта и свидетельствовавших об активном процессе формальных поисков, следует вспомнить об их примыкании к городскому фольклору, являющемуся неотъемлемой частью народной культуры, который, по утверждению И.А. Соколовой, заметно повлиял на становление сложного явления авторской песни в целом²⁵. Входящие в него уличные, тюремные, лагерные песни, по замечаниям Соколовой, представляли собой „альтернативную форму существования поэзии” и, вследствие полной независимости, считались проявлением „неофициальной культуры в официальной культуре”²⁶. На неподцензурность произведений городского фольклора, как аспект притягивающий внимание позднейших поэтов-певцов, в том числе и Высоцкого, указывают также Скобелев с Шауловым. Ничем не ограниченная возможность услышать блатные песни, художественный мир которых в корне отличался от „идеальной” советской действительности, создаваемой официальной пропагандой и рабски подчиненной ей литературой, способствовала расширению круга ее поклонников, создателей и подражателей.

Немаловажную роль в популяризации произведений городского фольклора, нашедших потом прочное место в общественном сознании, сыграла новая политическая обстановка в Советском Союзе, вызванная смертью Сталина. Прекращение массовых репрессий, наступившие вследствие того открытие лагерей и возвращение заключенных, которые щедро делились опытом тюремных лет, остается заметным фактом, повлиявшим на распространение песен, изначально бытующих в среде арестантов. О влиянии действительности того времени на творческий почерк формировавшегося только что поэта, писали в своем исследовании А.В. Скобелев и С.М. Шаулов²⁷.

Уголовная тематика, а также превратившийся в канонический спектр героев, мотивов и сюжетов, специфический язык песен, насыщенный жаргонными выражениями, вульгаризмами и просторечием, являются характерными чертами „блатных” произведений, отдельные элементы которых унаследовал в своем раннем творчестве Владимир Высоцкий. Песни, входившие в ранний репертуар актера-певца, существовали рядом с подлинно блатными фольклорными песнями, не были их копией, а оригинальной интеллектуальной трансформацией. С течением времени они, покинув пространство анонимности, стали достоянием литературы. Нельзя не вспомнить здесь слова А.В. Скобелева и С.М. Шаулова, что „художественные средства, почерпнутые из поэ-

²⁴ Ср.: *Блатная песня...*, указ. соч., с. 6–7.

²⁵ См.: И.А. Соколова, указ. соч., с. 104–126.

²⁶ Там же, с. 108.

²⁷ См.: А.В. Скобелев, С.М. Шаулов, указ. соч., с. 95.

тики блатной песни, переходили в сочинения вполне литературные, но придавали им подчеркнута неофициальный характер”²⁸.

Стихия городского фольклора, к которой Высоцкий не оказался равнодушным, прежде всего, благодаря близкому контакту со средой московской улицы и дворов во время своего пребывания на Большом каретном переулке, имеет также свой посреднический источник в художественной литературе. „Блатная” песня как особое проявление одной из разновидностей народной культуры, достаточно сильно влияла на предшественников Высоцкого, что помогло поэту ознакомиться с ней по произведениям других авторов. Следует учесть при этом, что уличные и тюремные песни не были исключительно порождением XX-векового советского тоталитаризма, а генетически связывались с самостоятельным творчеством предшествующих столетий. Поэтому их составляющие давно стали частью художественной литературы. В этой связи обоснованными представляются слова Скобелева и Шаулова, что „песенная «блатата» Высоцкого сродни «хулиганству» Есенина, ресторанной цыганщине Блока, порочной богемности Бодлера, гусарскому «буянству» Давыдова и кабацкой вольности И. Баркова”²⁹. Рассматривая феномен песен Высоцкого в контексте литературных влияний, следует особо подчеркнуть их теснейшую зависимость от поэзии Сергея Есенина, которая в 60-е годы достигла огромной популярности. Ярким доказательством этому являются слова Вайля и Генниса, что в указанный нами период стихотворения Есенина „читали с эстрады, печатали невиданными тиражами, пели – и в концертных залах, и под гитару в качестве безымянной блатной лирики”³⁰. Близость художественных миров актера-певца и автора поэмы *Черный человек*, огромный темперамент и сила поэтического слова определили факт, что „в массовом сознании Высоцкий воспринимался как реинкарнация Есенина”³¹.

С другой стороны, рассматривая необыкновенную природу дарования Сергея Есенина, на которое Владимир Высоцкий ориентировался многократно, следует обратить внимание на то, что и сам автор *Пугачева* проявлял глубокую любовь к старинным песням, которые „были главным родником его светлого таланта”³². Неоспоримо также влияние этого жанра на русскую культуру в целом – в том также на главных ее представителей как Ломоносов, Сумароков, Державин, любитель старинных мелодий – Пушкин, принимающий участие в уроках музыки у лучшего гитариста тогдашней России Михаила Высотского³³ – Лермонтов, энтузиасты крестьянских и народных песен – Лев Толстой

²⁸ Там же, с. 98.

²⁹ Там же, с. 94.

³⁰ П. Вайль, А. Геннис, указ. соч., т. 1, с. 780.

³¹ Там же, с. 780–781.

³² *Калина красная. Энциклопедия песен и романсов*, под ред. А.И. Денисенко, Новосибирск 2000, с. 10.

³³ О Михаиле Высотском см. также: Документальный фильм *Высоцкий и Высотский*, реж. Н. Спиридонова, 1988.

и Тургенев, а также Бунин, Шалапин, Куприн, Лесков³⁴. Их талант служит наиболее ярким доказательством взаимопроникновения элементов высокого творчества и народного песенного наследия различных времен.

В этом ключе следует рассматривать песни Владимира Высоцкого начала 60-х годов, в которых поэт пытался оригинально синтезировать отдельные элементы произведений городского фольклора, восходящие как к самодельным песням, так и к художественной литературе, с литературной традицией выдающихся авторов. Опираясь на свидетельства современников Высоцкого, касающиеся его огромной эрудиции и широкого диапазона читательских интересов, можно убедительно сказать, что, благодаря богатой духовной жизни и хорошей творческой памяти, где хранились прочитанные тексты и впечатления от них, поэт подключал свое творчество к общей системе культурных ценностей, превращая его в часть этой системы. Поэтому феномен и необычная сила воздействия ранних произведений Высоцкого заключается не только в их новизне, проявившейся повышенным интересом к ним и общим признанием в интеллигентской среде в 60-е годы, что, в свою очередь, подтверждают известные слова Евтушенко: „интеллигенция поет блатные песни”, – но и наличием интертекстуальных элементов. Несмотря на сниженную тематику данных произведений, которая, на первый взгляд, может указывать на отсутствие художественных ценностей у этих песен, многие из них находятся в прямой межтекстовой связи, прежде всего, с русским фольклором и литературой XIX и XX веков.

Многие блатные баллады Владимира Высоцкого являются местом пересечения романтической традиции с богатой в русской литературе и особо расцветшей в начале прошлого столетия традицией сказа. Показателен в этом отношении *Городской романс*, в котором автор, обращаясь к сущности добра и красоты, а, точнее говоря, разногласия между внутренней и внешней красотой, в качестве гипотекстов ссылается на крупнейшие произведения Гоголя и Зощенко. Исследуя песню Высоцкого, нетрудно заметить, что отсылки такого рода не ограничиваются лишь поверхностным сходством с отдельными элементами рассказов указанных писателей, а превращаются в сложнейшую систему интертекстуальных переключек. Об интертекстуальности произведения Высоцкого свидетельствует уже его заглавие, которое, с одной стороны, связывается с традицией городского фольклора и блатной песни, к которой относились ранние стихотворения-песни Высоцкого, именуемые самим автором именно как городской романс, с другой, ассоциируется с названием песенного жанра, столь популярного в первой половине XX века и заметно повлиявшего на становление авторской песни, которого признаки отразились в творчестве Высоцкого начала 60-х годов. На самом деле *Городской романс* Высоцкого обладает отдельными чертами текста-донора, которым является жанр городского романса. Соколова выделяет в своем исследовании его ос-

³⁴ *Калина красная...*, указ. соч., с. 9.

новные черты³⁵, совпадающие на наш взгляд с песней поэта-певца. На словесном уровне смыслообразующий стержень составляет рассказ о любви, насыщенный „устойчивой банальной лексикой”, характеризующийся „эмоциональностью и непосредственностью в выражении чувств”. Таким образом, выстраивается жанровая связь двух текстов, которая в трудах Жерара Женетта получила название архитектуральности.

Для понимания песни Высоцкого необходимо опознать и глубину компонентов других претекстов, которые автор в некой степени соединяет в одно целое. Гоголевский пласт произведения ограничивается воспроизведением схемы, по которой построена одна из историй, изложенных в *Невском проспекте*, однако приобретает она комический эффект, благодаря травестированию отдельных элементов произведения поэтом XX века. Итак, общие для обоих: сюжет, которого основой является любовь с первого взгляда (у Высоцкого, испытанная мужчиной в комиссариате милиции, куда он попал из-за уличной драки, вызванной им, что не совпадает с тщательно описанным Гоголем сердцем Северной столицы, как местом порождения высокого чувства), центральный женский персонаж, являющийся таинственной дамой необыкновенной красоты (совпадающий элемент) и кульминационный пункт, связанный с приемом сбрасывания маски (у Гоголя его определяет неожиданный визит в доме, оказавшимся домом-развратом, у Высоцкого – встреча героев в железнодорожном ресторане, где мужчина заказывает дорогие блюда и песни, объясняется в любви, и в конце узнает горькую правду):

А она мне сказала: „Я верю вам –
И отдамся по сходной цене” (1, 69).

В этом произведении, как и в *Татуировке*, Высоцкий, ссылаясь на узнаваемый читателями текст, связанный с романтической традицией, играет им, снижая пафос отдельных его элементов.

Вчитываясь в не поверхностный смысл баллады актера-певца нетрудно заметить, что она прямо ассоциируется с *Невским проспектом* Гоголя также на идейном уровне, выражая поиск истинной красоты в блатном мире и указывая на ее внешнее и внутреннее несоответствие. Красота и нежность женщины являются лишь маской, скрывающей пошлость и разврат. Однако, сатирическая трактовка гоголевского рассказа перекликается с унаследованием Высоцким зощенковского сюжета, а также типов героев, их речевой манеры и способа повествования о событиях, которых участниками они оказались. Знакомство героя *Городского романа* с проституткой не оканчивается для него столь трагически, как в случае гоголевского Пискарева, ибо он наделен другими чертами, чем его литературный двойник. Персонаж Высоцкого, скорее всего, напоминает героя зощенковской *Аристократки* неспособного в силу своей ограниченности правильно оценить ситуацию. Мужчина, у которого очень широкий кругозор – „от ларька до нашей бакалеи” (1, 76) – наивно думал, что не-

³⁵ См.: И.А. Соколова, указ. соч., с. 91.

знакомая красавица пришла в милицию за паспортом и даже не был в состоянии понять, как его идеал мог оказаться публичной женщиной. Подобный процесс мышления характерен герою-рассказчику произведения Зощенко, который на основании внешнего вида героини делает не до конца точные выводы: „Я, братцы мои, не люблю баб, которые в шляпках. Ежели баба в шляпке, ежели чулочки на ней фильдекосовые, или мопсик у нее на руках, или зуб золотой, то такая аристократка мне не баба вовсе, а гладкое место”³⁶.

2.2. Сказ в ранних произведениях

Интертекстуальность художественного произведения может проявляться наличием в нем элементов, декодированных как авторское подражание чужим стилям и формам высказываний. Анализ поэзии Владимира Высоцкого показывает, что с ранних лет творческого пути автор богато использовал в художественных целях устную речь, жаргонную, блатную или диалектную лексику, наделяя ими поток речи своих героев. Сугубо упорядоченный характер этого явления, его неслучайность и многоплановость, составляют уникальную сказовую форму, которая, имея свои аналоги в прозе, заметно повлиявшие на творческий почерк поэта, преодолела жанровые границы и оказалась существенной частью многих баллад-стихотворений Высоцкого. Поэтому, с полной убедительностью можно сказать, что среди элементов, объединяющих тексты Высоцкого и Зощенко, а вслед за ним других крупнейших русских писателей, и подтверждающих их проникание, является сказовый тип повествования, упрочившийся в литературной традиции за почти два столетия своего существования. Ориентация высказываний персонажей многих баллад актера-певца на устную разговорную речь, излагающую события, участниками или свидетелями которых они были и, попутно, по ходу повествования раскрывали свою личность, характер, свой внутренний мир, систему ценностей и взглядов, имеет свое начало в русской литературе первой половины XIX века и связывается с именем Пушкина. У этого писателя элементы сказа появляются в поэме *Руслан и Людмила*, исходящей из принципа „народности”, *Станционном смотрителе*, – одном из произведений цикла под заглавием *Повести покойного Ивана Петровича Белкина* и Гоголя, считающегося изобретателем данной повествовательной формы. Таким образом, Высоцкий, следуя приемам сказа, развитым последователями Гоголя – Лесковым, а также писателями 20-х годов XX века – Пильняком, Бабелем, Леоновым и Зощенко, проявившим особый интерес к внелитературной речи, привнес свою лепту в его совершенствование в рамках поэтического произведения.

Несмотря на почти двухвековое существование сказа его литературоведческое исследование нашло свое начало лишь в прошлом столетии. Проводя анализ сказовых произведений Владимира Высоцкого, мы будем ориентироваться на дефиницию сказа, предложенную в монографии Е.Г. Мушченко, В.П. Ско-

³⁶ М.М. Зощенко, *Рассказы, фельетоны, повести*, Минск 1979, с. 43.

белева, Л.Е. Кройчика. Итак, „сказ – это двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию, непосредственно связанную с демократической средой или ориентированного на эту среду”³⁷.

Существенной чертой сказа как принципа повествования является его несовпадение с авторской литературной речью, что отделяет писателя от его героев на языковом уровне, а, неоднократно, и на мировоззренческом, как в случае двунаправленного сказа. Отношение автора и рассказчика к окружающей действительности коренным образом отличает их друг от друга. Авторы, употребляющие сказовую форму повествования, создают особый тип персонажа, зачастую принадлежащего к низким, необразованным слоям общества, к народу, но тот факт не дезавуирует его и не отнимает возможности привносить свою точку зрения, свой взгляд, давать свою оценку происходившего. Значительной заслугой сказовых произведений является данная в их рамках возможность высказаться всем тем, кто еще недавно не мог найти себе место на страницах официальной литературы. Поэтому подавляющее большинство ранних героев Высоцкого – деклассированный элемент, подонки, воры, уголовники, хулиганы, бичи и бомжи. Особое внимание следует уделить в этом контексте утверждениям Михаила Бахтина, что „сказ есть прежде всего установка на чужую речь”³⁸, на чужое сознание, которое может раскрыться полностью в такой форме. В песнях Высоцкого начала 60-х годов сказовое повествование обретает именно такой характер, ибо все они открыты как на чужое слово, так и на чужой взгляд.

Среди писателей следующих традиции сказа, чьих творчество в некоторой степени образует контекст для прочтения песен-стихотворений Владимира Высоцкого, следует назвать имена Зощенко и его предшественника – Лескова. Сказ, использованный Высоцким, особенно близок этим писателям по ряду показателей, где самыми важными считаются подобные принципы создания персонажей, организующих центр художественного мира. Именно Лесков впервые выделил в структуре произведения сказового героя-рассказчика, обладающего незаурядным характером, который, заодно, является субъектом, принимающим участие в событиях, излагаемых им. Благодаря такой повествовательной форме произведения, оно погружается в поток живого языка и, как утверждает Хализев, лишается „привычных литературных условностей”³⁹. В этом контексте особое внимание следует уделить существенному свойству песен-стихотворений Высоцкого, проявившемуся также в другие периоды его творчества и оказавшемуся знаковым для поэта, каким было их построение от пер-

³⁷ Е.Г. Муценко, В.П. Скобелев, Л.Е. Кройчик, *Поэтика сказа*, Воронеж 1978, с. 34.

³⁸ М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, с. 327. Цит. по: www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/05.html (10.06.2004).

³⁹ В.Е. Хализев, указ. соч., с. 286.

вого лица единственного числа: „А ты мне – только водку, ну и реже – коньяка” (1, 18), „Я был душой дурного общества” (1, 18), „Я давно уже гвоздик к замочку притер” (1, 22), „У меня гитара есть – расступитесь, стены!” (1, 24), „В тот вечер я не пил, не пел” (1, 25), „Я недавно головой быка убил” (1, 27), „Я в деле, и со мною нож” (1, 28), „За меня невеста отрыдает честно” (1, 41), „Я женщин не бил до семнадцати лет” (1, 44), „Я рос как вся дворовая шпана” (1, 46), реже множественного числа: „На нас двоих нагрнула ЧК, // И вот теперь мы оба с ним зэка” (1, 38), „Свое отпили мы еще в гражданку” (1, 48), „Мы пишем вам с тамбовского завода” (1,48). В случае песен на блатные темы избранный Высоцким способ повествования и изображения героев выполняет, по крайней мере, две функции. Во-первых, натуральным его последствием является стремление сосредоточить фокус внимания на герое, которого действиям подчиняется ход событий, что превращает его в первостепенный элемент текста, во-вторых, как следствие, вызвать интерес к его речи – нетрадиционной, внелитературной, насыщенной ненормативной лексикой, жаргоном, матом, окрашенной интонацией, свойственной лишь только ему.

Персонажи ранней лирики Высоцкого, непосредственно связанные с блатной средой городских дворов и переулков, милицейских комиссариатов, тюрем и лагерей, образуют „тесный круг”, своеобразное замкнутое пространство, куда нет входа „чужим”, где нет места представителям других общественных слоев. Социальный статус героев, являющихся обитателями уличного или лагерного миров, их система ценностей отражается в их речевой манере, которая, благодаря насыщенности лексическими средствами свойственного им словаря, имеет устный характер: „Свой человек я был у *скокарей*, // Свой человек – у *щипачей* [...] Но кто-то там однажды скурвился, *ссучился* – // Шепнул, навел – и я сгорел” (1, 18–19), „И спокойно уснуть, чтобы не увидеть // Во сне кошмары, *мусоров* и нары” (1, 22), „Это был воскресный день, но *мусора* не отдыхают” (1, 42), „И кровь в висках так ломится-стучится, – // Как *мусора*, когда приходят брать” (1, 51), „А на вторые сутки // На след напали *суки*” (1, 30), „Я ему тогда двух *сук* из зоны проиграл” (1, 62), „Говорю, что не поднял бы Мишка руку на ту *суку*” (1, 66), „Кругом *майданички*, кругом *домушники*” (1, 38), „И если б ты ждала меня в тот год, // Когда меня отправили *на дачу*”(1, 54), „Покуришь *план*, // Идешь на *бан*” (1, 58), „Мне ребята сказали про такую *наколку*” (1, 85).

Во многих произведениях наблюдаем как герои самораскрываются, превращаясь в объект насмешек. Возникший комический эффект сродни рассказам 20-х годов Михаила Зощенко, которых персонажи, подобно героям более поздних шуточных сказовых баллад Высоцкого, своим поведением изнутри показывают специфику советского периода. На наш взгляд важнее, однако, то, что через „чужое” сказовое слово восстанавливается связь с литературной традицией и герои становятся „знакомыми” осведомленному читателю.

Сказ в произведениях Высоцкого тесно связан с ролевой лирикой, суть которой заключается, как справедливо замечает А.Е. Махов, в повествовании

„от первого лица, воспринимаемого читателем как нетождественное автору”⁴⁰, столь характерной для раннего, а также более зрелого „протеистического”⁴¹ периода его творчества, когда автор, используя актерский опыт, перевоплощается в своих песнях в разных персонажей, берет на себя их недостатки, пороки, а вместе с ними и положительные черты их характера, души. Поэтому ее особенности получают подробное осмысление в следующей части нашего исследования.

Песни-стихотворения Владимира Высоцкого, подвергнутые резкой критике официальными органами и недоброжелательно или ошибочно зачисленные ими в ряд самодельного творчества блатных кругов, все-таки считаются достоянием литературы, обнаружившим свое начало в жестоко осужденных уличных песнях, которые были одним из многочисленных источников его ранней поэзии. Язык баллад Высоцкого, отдаленный от авторского, оказался заметным элементом поэтики автора *Татуировки*, свидетельствующим об ее новизне, а повышенный интерес к произведениям барда в „оттепельный” период убедительно доказал исчерпанность официальной литературы, не удовлетворившей запросы общества, стремление к новым художественным формам и одобрение поэтического почерка актера-певца. Исследуя язык его произведений с точки зрения частотности применения жаргонной лексики в речи ролевых героев, стоит отметить, что она насыщена, но не переполнена ею. Справедливыми в этой связи кажутся слова Михаила Грачева, что „при употреблении блатных слов Высоцкий соблюдает чувство меры и такта, что не характерно для большинства произведений, описывающих преступный мир и созданных в наши дни”⁴². Подтверждением этому являются замечания итальянского исследователя Стефано Алоэ, который, сопоставив песни Высоцкого с творчеством убитого в 2002 году заметного представителя русского шансона – Михаила Круга, отметил, что „Высоцкий употребляет жаргонные слова и фразеологизмы крайне скупно, обычно не больше одного-двух на песню”⁴³, а с течением времени жаргонная насыщенность текстов еще уменьшится. Бесспорно, что в связи с демократизацией различных областей жизни в современной России современное искусство развивается в совсем других условиях и все то, что в советскую эпоху шокировало и сталкивалось с цензурными ограничениями, в настоящее время не вызывает подобных реакций и, может быть, отсюда повышенная степень насыщенности фенией современных песен на блатные темы. Следует однако подчеркнуть, что Высоцкий отличается на фоне других авторов умением использовать блатные слова – а это в тогдаш-

⁴⁰ *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А.Н. Николюкина, Москва 2003, с. 887.

⁴¹ Определение А.В. Кулагина.

⁴² М.А. Грачев, *Функционирование арготизмов у Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 2, Москва 1999, с. 146.

⁴³ С. Алоэ, *От Высоцкого до Круга. Блатное слово в изменяющейся картине мира русского общества*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 2003, z. XXXI, с. 51.

ней поэзии не наблюдалось часто – таким образом, чтобы они приобрели художественную ценность, способствовали незатрудненному прочтению текста, а затем, помогли ему отложиться в сознании читателя.

К этому следует добавить еще, что песни Высоцкого не были адресованы, как казалось некоторым современным автору наблюдателям из официальных кругов, исключительно блатной среде, деклассированному элементу а, прежде всего, дружеской компании поэта-певца, состоявшей из молодых интеллигентов, будущих заметных представителей искусства, как Андрей Тарковский, Василий Шукшин. К ним, вследствие быстрого распространения произведений, присоединился более широкий круг слушателей – людей различных судеб и возрастов, профессий и общественных слоев. Большую роль сыграла в этом случае именно доступность произведений, которые, несмотря на присутствие лексических элементов, функционирующих в блатной среде и поэтому наиболее ей известных, оказались понятными для всех. Принцип доступности, которым руководствовался Высоцкий, присущ, как покажет наше исследование, и в случае литературных аллюзий и реминисценций, особо распространенных на более поздних этапах творчества, подтверждающих интертекстуальный характер песен-стихотворений поэта.

Особым свойством поэтической системы Владимира Высоцкого является ее полифонический характер, сложившийся в ранний период творчества и получивший в дальнейшем свое развитие и укрепление. Многоголосие баллад актера-певца отражается многочисленностью разных по своему складу героев, которые получили возможность „высказать свое”, благодаря ориентации их речи на „чужое” не авторское слово. Голос персонажей был настолько крепким и заметным, что вынуждал реакцию собеседника, обусловив, как утверждают М.В. Китайгородская и Н.Н. Розанова, „социально-речевую полифонию”⁴⁴. В балладах актера-певца сталкиваются разные сознания, разные персонажи, каждый из которых индивидуален в своем мировосприятии и речевой манере. В поэтической системе Высоцкого наблюдаются два основных способа выражения такого многоголосия. Первый вариант имеет свое начало в актерской профессии поэта, связан с его ранними театральными и кинематографическими опытами, с увлечением игрой и перевоплощением в своих персонажей. Неоднократно Высоцкий, ориентируясь на драматические произведения, строит свои баллады в форме диалогов, напоминающих сценическое действие:

– Эй шофер, вези – Бутырский хутор,
Где тюрьма, – да поскорее мчи!
– Ты, товарищ, опоздал,
ты на два года перепутал –
Разбирают уж тюрьму на кирпичи (1, 41).

⁴⁴ М.В. Китайгородская, Н.Н. Розанова, *Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи*, „Вопросы языкознания” 1993, № 1, с. 105.

В произведении реально присутствуют два собеседника. У каждого среди них свои знания о реальной действительности, каждый свободен высказать их, у каждого индивидуальная реакция на услышанное. В этом случае никакой голос не привилегирован, оба они равноправны. Итак, баллада целиком состоит из реплик персонажей, графически выделенных знаком тире.

Многоголосие, выраженное впрямую, наблюдается также в балладе *Наводчица*, написанной в 1964 году:

– Сегодня я с большой охотою
Распоряжусь своей субботой,
И если Нинка не капризная,
Распоряжусь своею жизнью я!

– Постой, чужак, она ж – наводчица, –
Зачем?

– Да так, уж очень хочется!

– Постой, чужак, у нас – компания, –
Пойдем в кабак – зальем желание! (1, 52).

Герои спорят, каждый защищая свою точку зрения. Заметно также, что в тексте сталкиваются несколько сознаний, ибо в речи персонажей отражаются высказывания других лиц. Любитель женской красоты ссылается на слова любовницы Нинки: „Сказала: любит,– все, заметно!” (1, 52), которые сразу встречаются с реакцией настроившегося на пьянку собеседника: „– Отвечу рупь за сто, что врет она! // Она ж того – ко всем просится...” (1, 52) и отрицает оценку героини, данную неопределенными членами блатной компании: „Все говорят, что – не красавица,– // А мне такие больше нравятся” (1, 52). Таким образом, голоса балладных героев превращаются в полифонический хор.

Другой вариант выражения многоголосия песен-стихотворений Высоцкого реализуется путем воспроизведения чужих реплик, включая их в структуру речи ролевого персонажа, повествующего о событиях. В рамках текста они маркированы при помощи кавычек:

Ко мне подходит человек
И говорит: „В наш трудный век
Таких, как ты, хочу уничтожить!” (1, 28).

Подобный способ создания полифоничности встречается во множестве других произведений (*Весна еще в начале; Рецидивист; Счетчик щелкает; Я любил женщин и проказы; Бал-маскарад* и др.) и преобладает над прямым вариантом. Подобная закономерность соблюдается и в другие периоды творчества.

Интертекстуальность ранних песен Высоцкого проявляется соприсутствием в его текстах элементов, восходящих к другим литературным произведениям, которых осознание углубляет и расширяет их смысл. Одним из них является цитата, „представляющая собой – как пишет Л.Г. Федорова – «свернутый» чужой текст, или круг текстов, включающихся в смысловое поле нового

произведения”⁴⁵. Как правило, цитата, несмотря на то, что является частью текста, созданного раньше другим автором, считается также полноценным фрагментом нового текстового образования. Поэтому ее опознание не может одновременно лишать авторский текст компонента, обнаруженного как чужой, и создавать ложное ощущение его неполноценности. Каждая цитата влечет за собой определенный семантический эффект, обогащает смысл нового произведения. Показательна в этом плане песня *Красное, зеленое*, где пристального внимания заслуживает последняя строка третьей строфы: „Все прошло, исчезло, словно с яблонь белый дым” (1, 18). Нетрудно заметить, что она восходит к стихотворению Сергея Есенина „*Не жалею, не зову, не плачу*” („Все пройдет, как с белых яблонь дым”⁴⁶). Получается впечатление, что герой для того, чтобы приблизить ситуацию не без ошибок цитирует строки стихотворения Есенина, что вызывает комический эффект и при авторском исполнении песни во время концерта встречается со смеховой реакцией слушателей, запечатленной на звуковых носителях с неофициальных выступлений Высоцкого. Таким образом новый контекст приведения фрагмента старого текста придает ему пародическую окраску. Хотя цитата в тексте не маркирована графически и приводится не до конца верно, то она так и узнаваема в силу общей известности текста-источника, принадлежащего поэту, которого творчество занимает исключительное место в сознании носителя русской культуры. Сергей Есенин особо близок самому Владимиру Высоцкому⁴⁷, что не раз отражается в его поэзии. Актер-певец неоднократно в своих песнях-стихотворениях преклонялся перед гением и необычайной природой поэтического дарования своего предшественника. Его имя не раз появляется в виде реминисценций и в других произведениях, включая ранние песни, сравнительно мало насыщенные интертекстуальными элементами, чем возникшие в более поздний период. Показательна в этом отношении баллада *День рождения лейтенанта милиции в ресторане „Берлин”*, где налицо отсылка к творчеству Сергея Есенина:

А за соседним столом – компания,
А за соседним столом – веселие, –
А она на меня – ноль внимания:
Ей сосед ее шпарит Есенина (1, 87).

Творчество Владимира Высоцкого является местом пересечения художественных текстов, созданных предшествующей литературой и шире – искусством, однако оно оказывается открытым на внехудожественную действительность и часто соприкасается с ней. Отсюда в рамках его текстов выступают

⁴⁵ Литературная энциклопедия терминов..., указ. соч., с. 1190.

⁴⁶ С. Есенин, *Я, Есенин Сергей. Поэзия и проза*, Москва 2001, с. 130.

⁴⁷ См.: С. Вдовин, *Золотоволосый „хулиган” и „златоустый блатарь” (Есенин и Высоцкий)*. Публикуется по: http://www.samarabard.ru/files/kkserg_vdovin.htm (12.04.2002).

названия реальных мест: „Таганка” (1, 41), Петровские ворота (1, 31), Большой театр (1, 54), Склифосовский (1, 27), городов: Магадан, Воркута (1, 35), Хиросима (1, 54), событий: ленинградская блокада (1, 20) гражданка (1, 48), имена настоящих лиц: Марина Влади (*Бал-маскарад*); Мао и Хрущев (*Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям*).

В заключение следует подчеркнуть, что указанные нами особенности раннего творчества Владимира Высоцкого активно проявляются в более зрелый период его художественной биографии. Показательны в этом отношении произведения второй половины 60-х и начала 70-х годов. В возникших тогда многочисленных песенных циклах: спортивных, военных, альпинистских, шуточных, бытовых поэт-актер-певец, развивая интертекстуальные приемы, продолжает диалог со слушателем и литературной традицией, а также с другими видами художественной выразительности – с театром и киноискусством.

ГЛАВА 3

Творчество Владимира Высоцкого второй половины 60-х и начала 70-х годов

На фоне двадцатилетнего поэтического пути Владимира Высоцкого период творчества второй половины 60-х и начала 70-х годов занимает исключительное место, ибо изобилует богатым количеством произведений, проникновение в суть которых убедительно доказывает необыкновенную силу его поэтического слова. Оно питается духовной энергией, имеющей начало в культурной традиции, стоявшей в противовес тоталитарной модели искусства, целью которой было вытеснить „оттепельные” тенденции, уничтожить только что зародившихся в духе свободы авторов и подчинить их творческую деятельность государству. В балладах тех лет полностью раскрывается многогранность природы художественного дарования поэта, пытающегося включить в свои стихотворения интертекстуальные отсылки к другим авторам, а также соединить особенности различных видов искусства: собственно поэзии, театра и кинематографа, что в свою очередь подтверждает тезис об их интерсемиотической сущности.

Необычайный творческий рост Владимира Высоцкого как поэта, осуществившийся за этот срок, обусловлен рядом факторов, нуждающихся в более подробном комментарии. Немаловажно, что Высоцкий совершенствовал свой поэтический талант, одновременно развиваясь как актер театра и кино. Сценические постановки и кинематографические съемки, в которых участвовал артист, не препятствовали его поэтической работе, а наоборот, оставили на ней заметный след, обогащая поэтическое наследие опытом актерской профессии. Основы поэзии Владимира Высоцкого, проявившиеся в песнях блатного цикла, перестали реализоваться в довольно узком жанрово-тематическом кругу, который в определенной степени можно считать каноническим и поэтому не допускающим более широкого, выходящего за пределы „блатного пространства”, набора героев, сюжетов и тем. Ранние стихотворения Высоцкого, положившие основы для дальнейшего творческого процесса, представляли собой своеобразное зерно, которого плоды оказались заметными и встретились с огромным количеством откликов, как литературной критики после ухода из жизни поэта, так и рядовых слушателей, однако с другой стороны, ограничивали творческий потенциал автора, который не мог полностью раскрыться в рамках „блатного” жанра. Постепенно они стали вытесняться более зрелыми, а затем усложненными в планах содержания и выражения произведениями. Роль раннего творчества Высоцкого, заметно повлиявшего на его дальнейшее развитие

как поэта, подчеркивалась и самим автором: „Блатные песни, от которых я никогда не отказывался, хотя, в общем многие люди за это сетовали всячески, я считаю, что они колоссальную принесли мне пользу в смысле работы над формой, очистки и простоты, чтобы это сразу входило не только в уши, но и в душу. Поэтому я эти песни очень люблю”¹. И так, хотя отзвуки ранних баллад будут неоднократно появляться в позднейших текстах, то поэт, освоивший новые тематические пространства, не вернется в чистом виде к своим ранним увлечениям фольклором улицы. Несмотря на этот факт, магистральные направления в его поэзии остаются неизменными, а интертекстуальный характер стихотворений, песен и баллад становится еще более заметным, в силу активизации огромного количества текстуальных источников, фрагменты которых все чаще пополняют его тексты, расширяя их семантическое поле.

Особым образом представляются связи поэзии Владимира Высоцкого с кинематографом.

3.1. Цикл альпинистских песен как поэтический аккомпанемент кинокартине Станислава Говорухина и Бориса Дурова *Вертикаль*

Художественное слово Владимира Высоцкого необычайно открыто на другие виды искусства и культурные явления, среди которых следует упомянуть кинематограф, зародившийся в конце XIX столетия и расцветший в XX веке благодаря техническому прогрессу и целому ряду научных изобретений в различных областях знаний. На протяжении своей жизни Высоцкий неоднократно снимался в кинофильмах, однако в этом контексте особого внимания заслуживают не столько особенности его актерской игры на большом экране, сколько созданная им поэзия, которая, пользуясь звуковыми возможностями кинематографа, не раз становилась в его рамках новым, добавочным средством художественной выразительности. Синтетическое по своей природе киноискусство, сочетавшее в себе изобразительные и условные типы знаков, дало возможность услышать песни Владимира Высоцкого в авторском исполнении, где на первый план выдвигался глубоко обдуманый аккомпанемент зрительному тексту.

Взаимосвязь поэзии Высоцкого со зрительным образом кинематографа – явление яркое и интересное, ибо в данном случае творческий процесс осложняется влиянием целого ряда внешних факторов, не до конца зависящих от мастера слова. Поэт, считающийся художником вполне свободным, самостоятельным и самобытным, не раз предстает как автор, работающий „по заказу”, сочиняющий свои песни-стихотворения с целью служить в дальнейшем художественным компонентом для целостного осуществления чужих творческих идей и намерений в рамках выше указанного вида искусства. Однако следует подчеркнуть, что стихотворения, написанные Высоцким к кинофильмам как

¹ Цит. по фонограмме концерта в городе Торонто.

будто в „соавторстве”, хотя и представляют собой эффект сотрудничества режиссера и поэта, то в целом характеризуются глубоко личным авторским началом и таким же подходом к теме, разработанной поэтом. Среди многих примеров таких реализаций мы сосредоточимся на наиболее показательном в этом плане художественном фильме молодых выпускников ВГИК-а Станислава Говорухина и Бориса Дурова под названием *Вертикаль*, пополненным серией альпинистских песен Владимиром Высоцким. Именно этот фильм, выпущенный Одесской киностудией в 1966 году, не только открыл актеру-певцу путь к широчайшему кругу слушателей, знакомых раньше с его творчеством, но и заодно подтвердил высокую степень художественного мастерства Высоцкого как поэта. Стоит отметить, что песни написанные для фильма, а затем заранее призванные к тому, чтобы выполнять лишь служебную роль, во многом преуспели над картиной и могли свободно реализоваться вне фильма, о чем свидетельствуют отклики рецензентов, заключающиеся в формулировке Е.И. Кузнецовой „фильм слабый, песни хорошие”².

Искусство кино – своеобразно по своей природе, так как пластически вбирает и соединяет в себе изобразительный текст, состоящий из огромного количества фотографий, быстрая смена которых создает впечатление подвижности, с неизобразительными – музыкальными, словесными, которые, находясь в сложном взаимодействии, передают информацию, декодированную рецепиентом в коре головного мозга с помощью чувств зрения и слуха и воздействующую на него. Песни Владимира Высоцкого не только созвучны замыслу фильма, но и мастерски в него включены, что полностью подтверждает тезис о том, что „сочетание зрительного и звукового образов должно быть не автоматическим а художественно мотивированным, а техника обеспечила возможность строгой синхронизации звука и изображения, сделала их носителем информации”³.

Вертикаль, в которой Высоцкий перевоплотился в радиста Володю, органически сочетается с образностью и идейной проблематикой его баллад. Они в содействии с фильмом заставляют задуматься над рядом вопросов, касающихся философии риска, героизма, гордости, межчеловеческих отношений во время испытаний, сущности сложной профессии альпиниста, а также раскрыть истинный смысл таких понятий как красота, подлинная свобода, ответственность, дружба, долг, честь, самопожертвование, готовность к риску, которые в экстремальной ситуации обретают свой первоначальный смысл. Особо актуальными на фоне попыток Высоцкого уловить суть „горной тайны”, являются слова известного культуролога, поэта, философа и богослова Папы Римского Иоанна Павла II, высказанные им в 1986 году накануне двухсотой годовщины покорения вершины Монблан: „С самого начала горы являются для

² Е.И. Кузнецова, *Владимир Высоцкий в „зеркале” критики: роли в театре и кино*, Москва 2003, с. 59. Высказывания критиков насчет кинофильма *Вертикаль*, см. там же, с. 59–65.

³ См.: Ю.М. Лотман, *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллин 1973, с. 21–22. Цит. по: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (14.09.2005).

человечества привилегированным местом встречи с Богом и Его бесконечным величием. [...] В горах молкнет беспорядочный шум городов, царит тишина беспредельного пространства, которая дает человеку возможность более четко услышать внутреннее эхо Божьего голоса. Если присмотреться Вершинам, то создается впечатление, что земля поднимается ввысь, как будто хотела бы прикоснуться к небу. Человек в некоторой степени усматривает в этом выяснение собственного стремления к трансцендентности и бесконечности”⁴.

Заглавная *Вертикаль* представляет собой линию, метафорически определившую судьбу героев фильма – альпинистов, стремящихся покорить вершину Кавказа Ор-Тау. Путь наверх, несмотря на ряд препятствий в виде неблагоприятных условий в горах и ответственности одного из участников горвосхождения, оканчивается достижением цели, а натуральным последствием этого является возвращение вниз, к обычной жизни, к своим повседневным проблемам и заботам. Следует заметить, что песни, написанные Высоцким не только феноменально созвучны фильму на тематическом уровне. Конструкция художественного мира *Вертикали* совпадает с поэтическим представлением Высоцкого о мировом пространстве, которое, как покажет в дальнейшем наше исследование, характерно не только горному циклу, но и другим произведениям, вплоть до последнего стихотворения (*„И снизу лед и сверху – маюсь между...“*). Оно разделяется, как совершенно справедливо и последовательно замечают А.В. Скобелев и С.М. Шаулов, „на три плоскости по вертикали: верх – середина – низ, что вполне соответствует древнейшим мифологическим представлениям и художественным традициям, согласно которым, средний мир есть область земной жизни, а верхний и нижний (со- и за- предельные области) ассоциируются с раем и адом”⁵. Указанные бинарные оппозиции, в рамках которых знак раскрывает свой смысл лишь через знак, находящийся в оппозиции к нему, приобретают, как замечает Л.Л. Мельникова, „статус организующего центра, обеспечивающего упорядоченность и устойчивость структуры” и в теории структурализма превращаются „в фундаментальную категорию и сущностный принцип природы и культуры”⁶. Подобные закономерности свойственны поэтической системе Владимира Высоцкого и составляют важнейшую ее особенность.

В песнях об альпинизме ярко противопоставлены друг другу два противоположных полюса, где последовательно „верх” соотносим с абсолютом, совершенством, божественностью, красотой, духовностью, подлинной свободой и „низ” с посредственностью, хаосом. У Высоцкого полноценны лишь те герои, которые ощущают „горную” энергию и способны к риску, чтобы ее приобрести. Особо показательны в этом отношении, задуманная к кинокартине

⁴ М. Rogozińska, *Daj Mu, Panie, pokój z widokiem na Tatry*, „Rzeczpospolita”, z dn. 7–8.04.2005, с. 5. (Перевод мой – Б. О.).

⁵ А.В. Скобелев, С.М. Шаулов, *Владимир Высоцкий: Мир и слово*, Уфа 2001, с. 85.

⁶ *Постмодернизм. Энциклопедия*, под ред. А.А. Грицанова и М.А. Можейко, Минск 2001. Цит. по: http://yanko.lib.ru/books/encycl/post_mod_encycl_all.html (12.01.2005).

и, к сожалению, не вошедшая в нее *Скалолазка*, где героиня превышает ролевого персонажа страстью к горам, а также *Песня о друге* и *Военная песня*.

Горные баллады Владимира Высоцкого включены в кинофильм в строгой последовательности, согласно развивающемуся действию, и совпадают с системой зрительных образов. Они не только усиливают впечатление от картины, но выполняют также не менее значимую функцию поэтического комментария к отдельным ее фрагментам. Итак, неслучайно *Песня о друге* появляется в первой половине фильма, до момента горвосхождения, сразу после размышлений о сути альпинизма, о природе невидимой силы, заставляющей к риску, к стремлению ввысь. Снятые крупным планом непокоренные горные вершины, к которым медленно приближаются идущие на штурм альпинисты, напоминают затронутую в песне правду о проверке характеров, которая осуществляется экстремальной ситуацией. Затем наступают баллады *Здесь вам не равнина* и *Военная песня*.

Последнее из указанных произведений не только подтверждает повышенный интерес русского искусства тех лет к военной проблематике, попутно поднимаемой в литературе и фильме, но прежде всего указывает на близость военной и альпинистской тем в творчестве Высоцкого, о чем писал в своем исследовании А.В. Кулагин⁷. Они отражают в себе особый интерес поэта к экстремальной ситуации, столь характерной для его поэтики. Следует также отметить и подчеркнуть, что военная тема упоминается и в *Вертикали* по крайней мере два раза: когда отряд скалолазов в начале похода навещает горца, сын которого погиб на фронте, а также в виде реминисценции кавказского эпизода войны – тяжелых боев 1943 года, которые возникают в памяти главного героя фильма, оставшегося без сил и спускающегося вниз в сопровождении аккордов *Военной песни*⁸.

Альпинистский цикл, как и *Вертикаль*, завершается балладой *Прощание с горами*, заслуживающей пристального внимания вследствие реализации в ней, отмеченного Скобелевым и Шауловым, мотива возвращения, обусловленного „верхом“, который покидает герой, чтобы вернуться к середине⁹. Такое возвращение оказывается необходимым, несмотря на сожаление персонажей, питающих надежду на очередной контакт с верхом-абсолютом.

Поэтика песен Высоцкого, появившегося в *Вертикали* в двух ипостасях – поэта и актера-исполнителя собственных баллад, сочетается со съемками фильма. Снятые крупным планом горные пейзажи, перекликаются с образностью песен Высоцкого, где: „Идут лавины одна за одной” (1, 111), и „Как Вечным огнем, сверкает днем // Вершина изумрудным льдом” (1, 112). С точки зрения насыщенности образностью особо важно появление в конце фильма песни *Прощание с горами*, где звучащая как заэкранная речь баллада усили-

⁷ См.: А.В. Кулагин, *Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция*, Москва 1997, с. 72.

⁸ Ср. с комментарием Высоцкого к *Военной песне* по фонограмме: Концерт в ДК „Мир” 1967 г.

⁹ См.: А.В. Скобелев, С.М. Шаулов, *Владимир Высоцкий...*, указ. соч., с. 87.

вает драматичность мотива возвращения героя. Камера фокусирует запутавшегося радиста Володю, который одинок, несмотря на то, что он окружен как толпой людей, приветствующих других альпинистов, так и техникой (поезда, машины, здания вокзала и метрополитена). Все это ставится в противовес горным пейзажам, о которых не может забыть герой кинокартины. Фильм завершается съемками взлетающей в небо стаи голубей, которая символизирует стремление к свободе, отдаленной от „суеты городов и потоков машин”.

Подытоживая сказанное, следует заметить, что неизобразительные элементы фильма – прежде всего альпинистские песни и музыка к ним, играют подчиненную роль, однако картина лишенная их теряет многое. Сочетаемость двух типов текстов на различных уровнях: тематическом, образном, мотивном, подтверждает интертекстуальный характер песен и высокую степень мастерства Высоцкого как поэта.

В свете сказанного необходимо подчеркнуть, что тема гор и альпинизма, к которой актер-певец впервые обратился в середине 60-х годов, не была новой для жанра авторской песни. В этом контексте следует назвать имя Юрия Визбора, а также акцентировать факт влияния „горной” поэзии барда на альпинистский цикл Высоцкого, что в свою очередь доказывает творческий диалог обоих художников. Нельзя обойти вниманием и увлечение автора альпинистской песни *Цейская* поэтическим наследием Высоцкого, светлой памяти которого бард посвятил стихотворение *Письмо*.

Визбор вошел в историю русской литературы как один из классиков авторской песни и, по утверждениям Соколовой, в сознании многочисленных слушателей ассоциируется с такими понятиями как „романтика, студенчество, братство, мужская дружба, альпинизм, путешествия, походы, дороги”¹⁰. Существенной в поэтическом творчестве Визбора оказалась туристско-альпинистская тематика. Поэтому особо актуальны в этом контексте слова Новикова, которые подтверждают, что Визбор „не понаслышке, а по собственному многолетнему опыту знал романтику альпинизма” и что именно ему „суждено было создать самую знаменитую из альпинистских песен – *Домбайский вальс*”¹¹.

Музыкальное и литературное творчество Визбора получило распространение в начале 50-х годов. Уже тогда его песни исполнялись в альплагерях и турпоходах. Они были известны тоже Высоцкому, который, сочиняя цикл баллад к *Вертикали*, оставался под скрытым влиянием старшего барда. Достаточно вспомнить отдельные строки песни *Мадагаскар*, написанной Визбором в 1951 году, где образы горной природы: „Чутко горы спят // [...] Спустились вниз, в долины облака”, „[...] вскоре солнце встанет из-за скал”¹², сочетаются со стремлением покорить новые места: „Осторожней, друг, // Ведь никто из

¹⁰ И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Москва 2002, с. 178.

¹¹ В.И. Новиков, *Юрий Визбор*, в: он же, *Авторская песня*, Москва 1997, с. 261.

¹² Ю. Визбор, *Мадагаскар*. Цит. по: <http://www.africana.ru/Madagascar/zov/authors/vizbor.htm> (04.01.2006).

нас здесь не был”¹³. В этой связи нельзя обойти молчанием и созданный в апреле 1961 года в альплагере „Алибек” *Домбайский вальс*, который переключается с балладой Высоцкого *Прощание с горами*:

Лыжи у печки стоят,
Гаснет закат за горой,
Месяц кончается март,
Скоро нам ехать домой.
Здравствуйте, хмурые дни,
Горное солнце, прощай!
Мы навсегда сохраним
В сердце своем этот край.

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

Так оставьте ненужные споры
Я себе уже все доказал:
Лучше гор могут быть только горы,
На которых еще не бывал (1, 115).

[...] Снизу кричат поезда,
Правда, кончается март.
Ранняя всходит звезда,
Где-то лавины шумят...¹⁴

Мотив прощания с горами, присущий обоим произведениям, появляется и в стихотворении Визбора *Фанские горы*, датированном 1976 годом, что подтверждает продолжение диалога писателей на уровне художественного текста:

Я сердце оставил в Фанских горах,
Теперь бессердечный хожу по равнинам,
И в тихих беседах, и в шумных пирах
Я молча мечтаю о синих вершинах.

Когда мы уедем, уйдем, улетим,
Когда оседлаем мы наши машины,
Какими здесь станут пустыми пути,
Как будут без нас одиноки вершины¹⁵.

Влияние Визбора на песенное творчество Высоцкого ярко отражается также в случае *Веревочки* и не вошедшей в кинокартину Говорухина и Дурова *Скалолазки*, о чем справедливо упоминал в своем исследовании Кулагин. Особого внимания заслуживают в этом контексте, общие для обоих песен, мотивы „веревочки”, а также дружбы и любви между парой альпинистов, которая укрепляется в условиях экстремальной ситуации¹⁶.

¹³ Там же.

¹⁴ Ю. Визбор, *Домбайский вальс*. Цит. по: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=15797> (04.01.2006).

¹⁵ Ю. Визбор, *Фанские горы*. Цит. по: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=15764> (04.01.2006).

¹⁶ А.В. Кулагин, *Из истории одного спецкурса*, в: он же, *Высоцкий и другие. Сборник статей*, Москва 2002, с. 186.

Возвращаясь к *Вертикали* следует сказать, что как фильм, так и сочиненные к нему песни окажутся в дальнейшем контекстом для прочтения, написанного Высоцким три года спустя, стихотворения *К вершине*, посвященного памяти легендарного грузинского альпиниста Михаила Хергиани. Поводом для очередного обращения к горной теме была трагическая смерть „Тигра скал” летом 1969 на одном из рекордных стенных маршрутов в Доломитовых Альпах. Высоцкий активизирует в своем произведении целый комплекс проблем, сфокусированных в *Вертикали* и связывает их с реальным событием путем включения интертекстуальной отсылки в виде цитаты из фильма. Реплика врача экспедиции Ларисы „Умный в горы не пойдет, умный горы обойдет”, прозвучавшая в сцене разговора с радистом, сыгранным Высоцким, и явившаяся элементом своеобразной полемики двух сознаний, двух разных представлений о сути профессии альпиниста, о философии гор, о причине, призывающей людей создавать препятствия искусственно и преодолевать их, частично появляется в первой строке предпоследней строфы стихотворения: „Ложь, что умный в горы не пойдет!” (1, 205). Лирический субъект, подвергая сомнению точку зрения героини кинокартины, максимально приближается к сознанию ее собеседника и стихотворного скалолаза. Оба они – носители идеи максимализма, которого истоки находятся в вертикальном понимании действительности, которое активизирует положительные черты характера, помогающие преодолевать трудности и самосовершенствоваться в стремлении к идеалу, отождествляемому с вершиной. Само заглавие, а также характер стихотворения, пропитанного образами горной природы, вписываются в „высоцкую” поэтику, где лирический герой балансирует между двумя полюсами – „верхом” и „низом”:

Ты идешь по кромке ледника,
Взгляд не отрывая от вершины (1, 204).

[...] Если в вечный снег навеки ты
Ляжешь – над тобою, как над близким,
Наклонятся горные хребты
Самым прочным в мире обелиском (1, 205).

3.2. Двухнаправленный сказ в шуточных песнях

В случае Владимира Высоцкого взаимосвязь и взаимообусловленность актерской и поэтической профессий не ограничивались лишь только написанием песен-стихотворений к отдельным фильмам или спектаклям и их авторским исполнением. Сущность этого своеобразного синтеза глубоко проникла вовнутрь поэтической системы художника, которой свойственны игровое начало, стремление создавать неограниченное количество героев – колоритных, всегда неповторимых, отличающихся друг от друга. Автор погружает их в широкий спектр жизненных ситуаций, заставляющих персонажей проявить положительные качества, преодолевать собственные слабости и недостатки, и че-

рез действие раскрывать их сущность. Ранний этап творчества, в котором выработались основы поэтики Высоцкого был заменен, по определению А. Кулагина, „протеистическим” периодом, где художник, используя в поэтическом творчестве театральные приемы, перевоплощался в своих персонажей. Исследовательская литература по этой теме подтверждает повышенный интерес высококоведения к данному кругу вопросов, среди которых центральное место занимают проблемы, связанные с особенностями ролевой лирики поэта-певца, с выражением авторской позиции в балладах, а также трудностями проведения четкой границы между ролевым и лирическим героем стихотворений¹⁷. В этом контексте специального рассмотрения требует интереснейшая разновидность проявившейся уже у Высоцкого сказовой формы повествования и способа использования им комического сказа, присущего целому ряду ролевых шуточных произведений. Принцип несовпадения автора и его героев, различие их точек зрения ярче всего соответствует двунаправленности комического сказа, суть которого заключается в изолированности автора и повествователя, в выстраивании барьера между ними. Таким образом Высоцкий дает речь персонажам отличным от него, начиная со специфики профессии, манеры поведения, отношения к себе и другим, включая мировоззрение и систему ценностей. Возможности сказа, использованные вместе со стихией игры, связанной с поэтическим освоением актерских приемов и мастерством перевоплощения, исполнением ролей, надеванием масок, дали возможность создать новый тип героя, показать его близость героям сатирических рассказов Михаила Зощенко. У запутавшихся в обстоятельствах новой социалистической действительности персонажей ярчайшего представителя русской сатиры 20-х годов прошлого столетия, много общих черт с ролевыми героями Высоцкого, которых наличие оправдывает суждения об их родстве. Герой защищает свои взгляды, считая их исключительно правильными, и не допускает другой точки

¹⁷ См.: А.В. Бибина, *Автор и „ролевые” персонажи в лирике В. Высоцкого*, в: *Проблема автора в художественной литературе. Тезисы докладов региональной межвузовской научной конференции, посвященной памяти проф. Б.О. Кормана*, Ижевск 1990, с. 63–64; Н.В. Федина, *О соотношении ролевого и лирического героев в поэзии В.С. Высоцкого*, в: *Высоцкий В.С.: исследования и материалы*, под ред. Ю.А. Андреева, Воронеж 1990, с. 105–117; М.В. Воронова, *Стилистические средства маркировки лирического и ролевых героев В.С. Высоцкого*, там же, с. 117–128; Н.В. Фисун, *Речевые средства выражения авторского сознания в лирике В.С. Высоцкого*, там же, с. 129–135; О.Л. Карандина, *Авторская позиция в лирике Высоцкого и ее особенности в стихотворениях, организованных образом повествователя и субъекта с родовым сознанием*, „Вестник Удмуртского университета”, Ижевск 1997, № 2, с. 97–102; А.А. Рощина, *Автор и его персонажи. Проблема соотношения ролевого и лирического героев в поэзии В. Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998, с. 122–135; В.Н. Бабенко, *Своеобразие ролевой лирики Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. I, Москва 1999, с. 201–206; М.Л. Рогацкина, *Образ лирического я в поэзии Высоцкого*, там же, с. 207–211; Т.П. Тилипина, *О соотношении ролевого и лирического героев*, там же, с. 212–217; А.А. Арустамова, *Игра и маска в поэтической системе Высоцкого*, там же, с. 218–226; С.Н. Руссова, *Автор и текст у Владимира Высоцкого*, там же, с. 227–232.

зрения¹⁸. Невысокий уровень духовности „высоцких” персонажей пропорционален размерам их мира, который они воспринимают через призму собственных опытов и представлений о нем. Следовательно, поэт сохраняет и запечатляет в своих балладах образ, предстоящий перед глазами ролевого героя¹⁹. Владимир Высоцкий, продолжая зощенковскую традицию двунаправленного сказа, заключающегося в полярном противостоянии героя и автора, избегает оценки своих персонажей, вследствие чего единственным субъектом, способным оценить происходящее и героя-рассказчика является читатель/слушатель, которого представление о герое лишено авторского субъективизма.

Особого внимания заслуживают отношения, выстраивающиеся между ролевым героем и реципиентом. Первый ищет в аудитории единомышленника, одобряющего его решения, подтверждающего его правоту и справедливость оценок, сочувствующего ему, несущего его горести. Однако, в конечном итоге не находит его. Герой Высоцкого подобно персонажам Зощенко, оказавшимся в оппозиции к автору, читателю и окружающей его среде – одинок, его отношения с другими людьми осложняются, а положительные обстоятельства превращаются в неблагоприятные, получают отрицательный оттенок. Характерна в этом плане более поздняя баллада – *Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме*, где радость от будущей заграникомандировки отнимает запутанная речь партийного агитатора, который длинным списком идеологических повелений и запретов, а также ожидаемых опасностей и проблем, пугает героя: „Там у них другие мерки, – // Не поймешь – съедят живьем, – // И все снились мне венгерки // С бородами и с ружьем” (1, 393), вследствие чего он готов отказаться от выезда: „Я к полякам в Улан-Батор // Не поеду наконец!” (1, 392). Его решение встречается с нервной реакцией жены, ожидающей подарков из заграничного путешествия, и смехом слушателя – вместо ожидаемого героем сочувствия, – что в свою очередь подтверждает не осознанный им комизм своего положения.

Столкновение ролевого героя с внешним миром, стоявшим в противовес ограниченному по своим размерам миру обывателя, обычно оканчивается поражением. Показательна в этом отношении сказовая песня *Поездка в город*, где герой-мужик оказывается неспособным взять на себя ответственность за покупку подарков в столице. Высоцкий запечатлел своих персонажей в важнейший для них момент пересечения границы, перехода в чужой и непонятный им мир совсем других связей и отношений. Интересный пример тому представляет собой также цикл *Два письма* – один из ярчайших проявлений сказовых песен-стихотворений Высоцкого, где временная разлука супругов-деревенщиков, вызванная поездкой главы семьи на сельскую выставку на ВДНХ, является поводом для приобретения новых впечатлений и дает возможность поделиться опытом. Герои поэта делают шаг в большой мир, душой

¹⁸ См.: Е.Г. Муценко, В.П. Скобелев, Л.Е. Кройчик, *Поэтика сказа*, Воронеж 1978, с. 224.

¹⁹ Там же, с. 227.

оставаясь в своей среде, в своем мире, который для них представляет собой довольно большое пространство, а для автора и читателя он узок и тесен.

Владимир Высоцкий мастерски использовал возможности сказовой формы для характеристики героев, которая, избегая подробных описаний, ограничивается несколькими точными определениями и дается исключительно через речь персонажей, изнутри. Таким образом слушатель делает выводы, вслушиваясь в слово, произнесенное героем, а на окружающую последнего действительность, смотрит его глазами, сквозь призму его обывательского сознания (*Поездка в город, Два письма II*):

Я – самый непьющий из всех мужуков:
Во мне есть моральная сила, – (1, 195).

Был в балете, – мужики девок лапают.
Девки – все как на подбор – в белых тапочках (1, 137).

До свидания, я – в ГУМ, за покупками:
Это вроде наш лабаз, но – со стеклами...

[...] ...Тут стоит культурный парк по-над речкою,
В ём гуляю – и плюю только в урны я.
Но ты, конечно, не поймешь – там, за печкою, –
Потому – ты темнота некультурная (1, 138).

Сказ, представляющий собой специфическую форму речи, где сосуществуют разговорная интонация, жаргонизмы, косноязычие, не всегда правильно употребленные грамматические формы, вбирает в себя лексические средства, связанные с советской эпохой, позволяющие ощутить своеобразие того времени. Особо заметна сатирическая направленность этих произведений, ибо, как полагают С.С. Бойко и О.А. Семенюк, несмотря на наличие в них идеологизированной лексики, они не вписываются в общий контекст официальной литературы, имеющей свое начало в тоталитарной идеологии, а, наоборот, характеризуются антитоталитарной риторикой и выполняют пародирующую функцию по отношению к широко понимаемой власти, советскому государству и порокам социалистического строя²⁰. В „новоязе” Высоцкого на первый план выдвигается его интертекстуальная природа, ибо сознательное применение в рамках текста цитат в виде газетных и журнальных штампов официальной пропаганды характерно уже само по себе. Исследование источников подобных выражений имеет второстепенное значение и уступает место наблюдениям над природой межтекстовых отношений, в которые вступают эти словесные образования, и вызванным за их счет семантическим эффектом. Поэтому правы в этом плане М.В. Китайгородская и Н.Н. Розанова, обратившие внимание на значение вышеуказанных текстовых включений и полагающие,

²⁰ См.: С.С. Бойко, „Новояз” в поэзии Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 1, с. 278; О.А. Семенюк, *Языковые черты эпохи в песнях В. Высоцкого*, там же, с. 89.

что они „служат характерологическим задачам, представляя социокультурное ментальное пространство героя”²¹.

Употребление Высоцким в структуре сказового повествования официальной лексики показывает погруженность героев в поток исторического времени, которое оказывает на них давление и детерминирует их поведение. В сознании героев преобладают элементы тоталитарного мышления, которому они подчиняются, вызывая тем самым комический эффект. Тоталитарное мышление персонажей как продукт советской эпохи встречается во многих сказовых балладах вплоть до произведений 70-х годов. Оно отражается в специфическом поведении героев, их поступках, навеянных и мотивированных советской действительностью, и сопровождается употреблением специальных лексических средств. Итак, герой *Песни-сказки про джинна*, вылетевшего из бутылки спиртного, сказочного персонажа подозревает в шпионаже: „Прямо, значит отвечай: кто тебя послал, // Кто загнал тебя сюда, в винную посудину, // От кого скрывался ты и чего скрывал?” (1, 132) и в случае проблем сразу знает к кому обратиться: „Я, конечно, побежал – позвонил в милицию” (1, 133). Уехавший со „списком на восемь листов” в столицу мужик из *Поездки в город* не забыл застраховаться: „деньги зашил за подкладку” и „чтоб список вещей не достался врагам, // Его проглотил я без страха” (1, 196), а в более позднем *Диалоге у телевизора* (1973) даже семейные отношения разрушаются из-за доносчика-супруги: „Кто мне писал на службу жалобы? // Не ты?! Да я же их читал!” (1, 351). Рядом с ними выступают произведения, отражающие в системе образов элементы социалистического пейзажа – упомянутые нами: цикл *Два письма* и *Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме*.

Повышенный интерес Высоцкого к сказовой форме, проявившийся как на раннем этапе творчества, так и расцветший и совершенствовавшийся в шуточных песнях-стихотворениях более зрелого периода, свидетельствует о неисчерпаемости ее художественных возможностей. Творческое использование сказа для раскрытия внутреннего мира героев и отражения специфики современной писателю эпохи, ставит Владимира Высоцкого в один ряд с выдающимися представителями сказовой традиции – Гоголем, Бабелем, и прежде всего Зощенко, гарантируя ему звание наследника и продолжателя этих мастеров художественного слова.

Игровое начало песен-стихотворений актера-певца, благодаря которому они воспринимаются реципиентом как „мини-спектакли”, а также особенно роликовой лирики, весьма удачно использованные поэтом, что, в свою очередь, послужило источником новых тем и целого ряда колоритных, неповторимых персонажей, не ограничивались лишь только сказовыми песнями, а оказались основой и других баллад, составляя уникальную черту его поэтической системы в целом. Придуманый Высоцким прием надевания различных масок, который представляет собой неисчерпаемый творческий метод

²¹ М.В. Китайгородская, Н.Н. Розанова, *Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи*, „Вопросы языкознания” 1993, № 1, с. 106.

художественной трансформации авторских идей и выражения волнующих поэта проблем, обеспечил возникновение балладных серий, которых новизна заключается в выстраивании сложной системы подтекстов, стоящих в противовес поверхностному слою поэтического текста. Указанная выше закономерность касается прежде всего творчества Высоцкого второй половины 60-х и начала 70-х годов и определяет характер произведений того времени.

3.3. Спортивная тема

Среди многочисленных ролевых серий, созданных поэтом, пристального внимания и глубокого исследования заслуживают спортивные песни. Факт, что этот тематический пласт особо интересовал Высоцкого, подтверждают его публичные высказывания. „Я собрался написать сорок девять спортивных песен по количеству видов спорта в спортлото”²² – заявил поэт-певец во время концерта в Нью-Йорке в 1979 году, шутливо характеризуя один из своих крупнейших творческих замыслов, который не осуществился, однако, из-за преждевременной смерти художника. Тем не менее, созданная Высоцким серия спортивных песен, состоящая из около двадцати произведений (*Песня о сентиментальном боксере; Песня о конькобежце на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную; Профессионалы; Песня про правого инсайда; Утренняя гимнастика; Песенка про метателя молота; „Комментатор из своей кабины...”; Песенка про прыгуна в высоту; Песенка про прыгуна в длину; Марафон; Вратарь; Песня о штангисте; „Не заманишь меня на эстрадный концерт...”; Честь шахматной короны – I. Подготовка; Честь шахматной короны – II. Игра; Кто за чем бежит; Мари футбольной команды „медведей”* и др.), представляет собой существенную часть его поэтического наследия и благодаря неповторимости и оригинальности является интересным объектом для литературоведческого анализа.

Отметим, что поэт-певец не был первым, кто в своих текстах обратился к спортивной проблематике. В русской литературе второй половины прошлого столетия спорт, как тема художественных размышлений, появился еще до Высоцкого. Среди авторов того времени следует упомянуть дебютировавшего в 1949 году в *Советском спорте* Евгения Евтушенко, который сочинял стихотворения о спортивных состязаниях и продолжил разработку интересующей нас тематики в своем дальнейшем творчестве²³. Однако как справедливо отмечают Петр Вайль и Александр Генис, поэт не выдержал давления своей эпохи и в конечном итоге отдал ей в жертву свой талант²⁴, что существенно отличает его поэтическую судьбу от творческого пути Владимира Высоцкого, бескомпромиссного по отношению к советской системе и стремившегося к пере-

²² Цит. по фонограмме концерта в Нью-Йорке – 1979 г.: *Владимир Высоцкий #17 Погоня*, SoLyd Records, 2000. slr 0219.

²³ См.: П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского человека*, в: они же, *Собрание сочинений в 2-х томах*, т. 1, Екатеринбург 2003, с. 536, 744.

²⁴ Там же, с. 539–541, 544.

даче волнующих его проблем, несмотря на существующую атмосферу творческой несвободы.

Выбор спортивной темы, которая в дальнейшем оказалась прочной основой для философских размышлений поэта, не является случайным, а глубоко мотивированным спецификой этой формы человеческой активности. Спорт является феноменом, несущим в себе эстетические, моральные, жизненные ценности, передающим некие идеи, а также выполняющим ряд заранее определенных функций. В этом контексте следует обратиться также к интересным наблюдениям, замечаниям и соображениям, высказанным ксендзом Станиславом Ковальчиком, который усматривает в спорте один из динамических аспектов реализации идеи создания человека по образу божьему²⁵. Высоцкий, для которого характерно образное мышление, рассматривает спорт многопланово, поэтому не ограничивается лишь только прямой передачей смыслов, закодированных в сюжетном слое своих произведений, но расширяет рамки изображенных ситуаций, придавая им вневременное, общечеловеческое значение, а также акцентирует положительные качества, ассоциирующиеся со спортивной деятельностью. В этой связи можно с уверенностью сказать, что в стихотворениях Высоцкого спорт выполняет, по крайней мере, три функции: воспроизводит реальную действительность, запечатляет ее в аллегорических образах, передает идеи, заложенные в истоках спортивной активности.

Рассматривая поэзию Высоцкого с учетом общественно-культурной обстановки 60-х годов в СССР, которая, несомненно, питала творчество актера-певца, считается обоснованным уделить внимание месту спорта и его роли в жизни тогдашнего советского общества, ибо они ярко отразились в песнях спортивной серии. Во время холодной войны спорт потерял свой первоначальный характер и приобрел новый оттенок, так как превратился в очередную сферу столкновения Советского Союза с Западом. Превосходство в спорте оказалось одним из важнейших интересов советского государства, которое в области спортивной деятельности стало применять военную риторику. Итак, по утверждениям Вайля и Гениса, „спортсмен” стал эвфемизмом „защитника родины” от врагов, а собственно спорт – продолжением войны мирными средствами²⁶.

Наблюдения над советской действительностью оправдают тезис ксендза Станислава Ковальчика, что существенной угрозой для красоты спорта были и по сегодняшний день являются тоталитарные режимы, подчинившие идеологии эту форму деятельности, заменив спонтанную игру послушным орудием в руках государственной власти, пользующейся им для достижения собственных целей²⁷. В песнях спортивной серии Владимир Высоцкий клеймит явления, которые были одобрены властью, а на самом деле разрушали красоту спорта, его этику и эстетику. Среди них уместно назвать пропагандирование

²⁵ См.: S. Kowalczyk, *Elementy filozofii i teologii sportu*, Lublin 2002, с. 123.

²⁶ См.: П. Вайль, А. Генис, указ. соч., т. 1, с. 739.

²⁷ См.: S. Kowalczyk, указ. соч., с. 111–112.

обязательной – и поэтому преследуемой законом – зарядки как пути к гармонии тела и души (*Утренняя гимнастика*), вынужденную массовость спортивной активности и идеологическую окрашенность соревнований (*Марафон*), идеи ответственности перед коллективом (*Песенка про прыгуна в высоту*) и профессионализации спорта (*Профессионалы*).

Если учитывать тематический показатель, спортивная серия близка горному циклу, рассмотренному нами в рамках настоящего исследования. В обеих группах произведений на первый план выдвигается испытательная ситуация, столь важная для поэтики актера-певца, в условиях которой формируется поведение ролевых персонажей. Она заставляет героев преодолевать трудности и препятствия, показать все лучшее, что в них есть. Герои горного и спортивного циклов изображены в интереснейший момент пересечения граничной линии, проведенной как внутри их, так и в окружающем их пространстве. Они переходят от невозможного к возможному, от недоступного к доступному, а все это сопровождается огромной эмоциональностью на различных уровнях текста – сюжетном, музыкальном, исполнительском. Песни о спорте и об альпинизме объединяются и по формальному показателю. Следует указать здесь и на роль повествовательной структуры, основанной на рассказе от лица персонажа, участвующего в событиях, а также на умение перевоплотиться в героя балладного цикла. Разница заключается лишь в том, что в условиях тоталитарной системы спорт становится синонимом рабства.

Спортивные песни Владимира Высоцкого лишь на первый взгляд представляют собой несложный, забавный сюжетный рассказ о соревнованиях, рекордах, победах и поражениях. Следует уяснить, что их сила и особый характер заложены глубоко в разветвленной системе подтекстов, скрытых от читателя/слушателя. Настоящая тема произведений, их подлинный смысл находится на более глубоком уровне художественного текста. Владимир Высоцкий неслучайно усложнял свои произведения подобными элементами, выстраивая „второе дно”, неоднократно состоявшее из нескольких планов. Эта существенная черта поэтики актера-певца связывается с беспредельной силой его поэтического слова, которое, как отметил Владимир Новиков, составляет его собственный художественный язык, трансформирующий отвлеченные идеи в „сложный и многогранный художественный смысл”²⁸. Замечает это также Олег Заславский, анализирующий отдельные произведения Высоцкого с особым учетом таких имплицитных составляющих, как анаграммы или двуязычная словесная игра²⁹. Обнаружение многозначности составных элементов текста требует от реципиента особой проницательности. Благодаря межтекстовой компетенции, заключающейся в способности глубинного чтения текста, пред-

²⁸ В.И. Новиков, *В Союзе писателей не состоял. Писатель Владимир Высоцкий*, Москва 1991, с. 86.

²⁹ См.: О.Б. Заславский, „Второе дно”. *О семиотических аспектах смысловой многозначности в поэтическом мире В.С. Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. VI, Москва 2002, с. 160–186.

ставляющего собой, как правило, место пересечения неопределенного количества других текстов, хранивших особенности культурных ценностей, он способен, проникая способ мышления поэта, угадать авторский замысел, а также декодировать смысл, возникший вне интенций художника, на уровне бессознательного. Такой тип читателя-интерпретатора Владимир Высоцкий ценил больше всего. Отвечая на вопрос, о чем его песни, что действительно скрывается в них, поэт говорил: „что я имел в виду, то я и написал. А как люди это поняли – это в меру образованности. Некоторые попадают в точку. Иногда – рядом. Я больше люблю, когда рядом. Значит, в моих песнях было нечто, на что даже я не обратил внимания. Если бы мы имели в виду все, когда пишем, это было бы ужасно. Тогда бы мы ничего не написали”³⁰. Таким образом, поэт-актер с некоторой шуточной интонацией сближается с точкой зрения Ролана Барта, сомневающегося в возможности целостно уловить текстовые смыслы, полностью угадать авторские интенции и придумать лишь одну окончательную интерпретацию. Как утверждает французский семиолог, „текст бесконечно открыт в бесконечность”³¹, что в свою очередь указывает на его неограниченность, а затем подтверждает высокую степень его культурной энергетика. Поэтому цели и задачи, стоящие перед исследователем, не могут сводиться к рецепции художественного текста как закрытого образования, выключенного из общего культурного контекста, а вынуждают его к углубленным поискам истины, возникающей на стыке различных текстов.

Углубляясь в тайну художественного мира спортивных песен Высоцкого и постигая их скрытый смысл, можно констатировать, что данные произведения представляют собой горькую рефлексии на тему современной автору действительности и, глубже, являются не лишенными драматизма раздумьями над состоянием русской культуры, подвергнутой жестокой травле в советскую эпоху. Они составляют рассказ о сложной судьбе творца, в том числе и личной судьбе поэта, заставленного функционировать в условиях тоталитарного режима, но все-таки пытающегося взять на себя огромную нагрузку, связанную с проведением утерянных связей между предыдущей и настоящей культурой. Показательны в этом плане юмористически-аллегорические песни, принадлежащие спортивной серии.

В контексте утверждения Р. Барта, что любой текст „образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек”³² интересно смотрится *Песня о сентиментальном боксере*. Интертекстуальный характер произведения определяет наличие цитат, не маркированных в преде-

³⁰ Владимир Высоцкий. *Монологи со сцены*, лит. запись О.Л. Терентьева, худож.-оформитель Б.Ф. Бублик, Харьков-Москва 2000, с. 168.

³¹ Р. Барт, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова, Москва 1989, с. 425. Цит. по: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm> (21.12.2005).

³² Цит. по: *История философии. Энциклопедия*, под ред. А.А. Грицанова, Минск 2002. Цит. по: <http://www.velikanov.ru/philosophy/intertekstual'nost'.asp> (20.12.2005).

лах текста Высоцкого, которые благодаря „внетекстовому знанию”³³ реципиента опознаются и затем декодируются на новом уровне. Итак, особого внимания заслуживает последнее слово второй строфы – „нехорошо”, характеризующее состояние ролевого героя, сражающегося на ринге и получающего тяжелые удары от своего соперника. Нетрудно заметить, что оно является антонимом заглавия поэмы Владимира Маяковского, написанной в честь десятилетия Октябрьской революции. В дальнейшем, после определяющего состояния героя Высоцкого наречия, представляющего собой трансформированное название произведения Маяковского, наступает повторяющийся четыре раза припев, вбирающий в себя фрагмент девятнадцатой главы поэмы *Хорошо*:

И думал Буткеев, мне челюсть кроша:
И жить хорошо, и жизнь хороша! (1, 97).

Я
 земной шар
чуть не весь
 обошел, –
и жизнь
 хороша,
и жить
 хорошо³⁴.

Процесс становления советского государства, воспетый Владимиром Маяковским, как и резкое противопоставление двух лагерей, пародируется Высоцким. Действия краснодарского боксера Буткеева, совершаемые в защиту революции и в честь ее идеалов, подвергаются резкой критике и приравниваются к жестокости и насилию.

Тексты Высоцкого феноменально передают атмосферу гонений и преследований, которым подвергалась русская культура в XX столетии. Его герои, подобно творческим деятелям и, шире, обществу заставлены жить в системе запретов и повелений, ограничивающих их свободу. Мотивы принудительности, насилия и взаимосвязанный с ними мотив преодоления, являются общим элементом спортивных произведений. Конькобежца заставляют бегать на длинные дистанции: „Побегу, быть может, только первый круг – // и сдохну! // Но сурово эдак тренер мне: мол, на- // до, Федя, – // Главное дело – чтобы воля, говорит, была // к победе” (1, 98); боксер, несмотря на свой жизненный принцип, презирающий агрессивность: „Бить человека по лицу // Я с детства не могу” (1, 97), неспособен отказаться от борьбы, однако на ринге остается верным своим идеалам, пассивно участвуя в сражении и принимая удары; метатель молота механически подчиняется приказам: „Приказано метать – и я мечу” (1, 193); прыгун в высоту хочет отталкиваться с другой ноги, чем офици-

³³ Определение У. Эко.

³⁴ В.В. Маяковский, *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*, т. 8, Москва 1958, с. 322.

ально принято, вопреки реальным угрозам: „И тренер мне сказал напрямую, // Что – начальство в десятом ряду, // И что мне прополощут мозги, // Если враз, в сей же час не сойду // Я с неправильной правой ноги” (1, 247–248); вратарь ощущает давление фоторепортера, который умоляет его пропустить мяч, чтобы мог снять „красивый гол”. Однако все они пытаются жить по своему призванию, согласно своим законам, не считаясь с навязанной им нормой, поэтому в конечном итоге одерживают победу: „Вот он ударил – раз, два, три – // И... сам лишился сил,– // Мне руку поднял рефери, // Которой я не бил” (1, 98), „Пусть у них толчковая – левая, // Но моя толчковая – правая!” (1, 248), „Сколько ж мной испорчено прекрасных фотографий!” (1, 266).

Вертикальное представление о мировом пространстве, присущее альпинистскому циклу, отражается также в спортивных песнях, что подтверждает факт частого использования Высоцким метафор, вписывающихся в подобный способ перцепции действительности, где верх представляет собой положительные качества: совершенство, божество, высокие идеалы, мораль, а низ противостоит ему как средоточие отрицательных элементов: поражение, аморальность, грешность. Следует подчеркнуть, что два противоположных полюса – верх и низ, вместе со своим метафорическим значением, в котором сосредоточиваются этические и религиозные смыслы, прочно вошли в человеческое сознание. Установление этого факта убеждает о связях указанных оппозиций со многими областями жизни и деятельности, в том числе со спортом, который является не только активной формой отдыха, но в основном одухотворяет, дает возможность развивать черты характера, влияющие на более цельное использование потенциала личности и способствующие приспособлению к сложным обстоятельствам. Пространственными метафорами верха и низа выражены как философия спорта, состоящая в стремлении к самосовершенствованию на пути честного соперничества, так и сопровождающие его конвенциональные знаки. И так, призер любого спортивного состязания, награжденный золотой медалью, на подиуме всегда стоит выше всех. Выделение из толпы, ассоциирующейся с посредственностью и заурядностью, символически приближает к абсолюту. Указанные оппозиции особо ощутимы в сюжетном слое стихотворного текста, но все-таки они пробиваются глубоко вовнутрь, выполняя семантическую функцию в пределах подтекста. В *Песне о сентиментальном боксере* верность и безграничная подчиненность высоким моральным идеалам, выражающим библейский принцип презрения мести, как страшнейшего источника зла и ненависти: „Вы слышали, что сказано: «око за око и зуб за зуб». А Я говорю вам: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую” (Мф 5, 38–40), появляется в пределах произведения в виде интертекстуальных отзвуков и обеспечивает ролевому герою полную победу. Материальным ее выражением является поднятая судьей рука спортсмена, как знак превосходства в соревновании. Погружаясь в текст Владимира Высоцкого и постигая вытекающие отсюда культурные тайны, запечатленные в поэтическом слове актера-певца, нельзя не

указать на роль их евангельского первоисточника, который в пределах стихотворения многократно просачивается через его ткань и проецируется в виде библейского интертекста. Высоцкий, для которого поводом для раздумий о моральном выборе, духовной красоте и человеческом достоинстве оказывается боксерская борьба, акцентирует вневременный характер идеалов, отраженных в бытовых образах.

Наблюдения над *Песней о сентиментальном боксере* подтверждают факт полярного противостояния героев, функционирующих в пространстве ринга, и позволяют уловить подлинный смысл обрисованной Высоцким ситуации. Симптоматично, что системы ценностей обоих спортсменов обнаруживают свои истоки в тоталитарном и антитоталитарном мировосприятии, что в дальнейшем детерминирует их поведение и определяет их приоритеты. С одной стороны наблюдаем действия Бориса Буткеева, ориентированные на полное уничтожение соперника, с другой стороны христианскую смиренность его противника. Имя Буткеева, ассоциирующееся с формой повелительного наклонения глагола бороться, а также название города за который выступает – Краснодар, вызывающее связи с советским строем и его идеологией³⁵, зачисляют героя в ряд защитников достижений революции, которых характеризует примитивизм, ненависть к старому миру и его культурному наследию, а также фанатичная подчиненность власти, что в свою очередь гарантирует существование режима, поощряющего посредственность и заурядность, уничтожающего каждого, кто своим поведением отличается от общепринятой схемы. Буткееву противопоставлен „сентиментальный боксер”, которого характеризует интертекстуальное по своей природе заглавие, отсылающее не столько к целому диапазону определений, связанных с чувствительностью и легкостью, сколько к художественному направлению в искусстве, характеризующемуся особым вниманием к душевному миру человека и его идеализации. Такой прием выстраивает граничную черту между персонажами и окончательно причисляет их к совсем другим эпохам. Нетрудно заметить, что суть неравного поединка боксеров, на самом деле, сводится к столкновению зависимой от советского режима антикультуры и существующей в условиях несвободы истинной высокой культуры. Ее представители в сталинские времена неоднократно поплатились жизнью за нежелание подчиниться злу и тиранству, а в эпоху брежневского „застоя” сталкивались с не менее жестокими для авторов ударами в творческую независимость, какими были замалчивание их художественного слова, продолжение цензурных ограничений и запретов, принуждение к эмиграции. Порожденные творческой волей художника строки, где перекликаются апофеоз агрессивности, ожесточения, желание уничтожить соперника, с противостоящими им ценностями человеческого братства, уважения к противнику и его достоинству метафорически подтверждают факт жестокой борьбы официальных органов против возможных проявлений независимости и индиви-

³⁵ Ср.: Т. Крафт, *Сентиментальный боксер Высоцкого. Анализ синкретического произведения*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 1, с. 165–166.

дуальности. Особо ощутимым представляется в этом контексте мотив страдания, который в данном случае, благодаря интертекстуальным отсылкам к словам Христа, приобретает христианский оттенок. Изуродованное тело сентиментального боксера, сохранившее красоту благодаря внутренней силе и верности высоким идеалам, превращается в символ русской культуры, выдержавшей в конечном итоге самые тяжелые удары исторического времени, которое в данном случае олицетворяет краснодарский боксер-палач.

Учитывая мифопоэтические представления о „верхе” и „ниже”, как бинарных оппозициях, являющихся, как правило, типом отношений в семиотических системах, где знак приобретает свое значение и смысл только через отношение со знаком противоположным ему³⁶, нельзя обойти вниманием *Песенку про прыгуна в высоту*, заглавие которой символически определяет стремление человека к преодолению собственных ограничений и его, хотя бы мгновенное, приближение к абсолюту. Временный характер этой близости осознается героем Высоцкого: „Лишь мгновение ты наверху – // И стремительно падаешь вниз” (1, 247). Персонаж наглядно балансирует между двумя полюсами и почти физически страдает в случае поражения: „Разбег, толчок... Свидетели падения // Свистят и тянут за ноги ко дну” (1, 247), притягательные по своей природе идеалы, несмотря на то, что они трудны для осуществления в условиях принудительности, все-таки могут реализоваться, благодаря внутренней свободе и независимости: „Но я все-таки был наверху – // И меня не спихнуть с высоты!” (1, 248). Стадион, где на глазах публики разыгрываются прыжки, соответствует поэтической модели мира, в которой, как справедливо замечают Скобелев и Шаулов, сочетаются „две неравные и неравноценные части: сфера непосредственного обитания человека, ограничивающая и сковывающая его стремления” и противостоящая ей область „обычно неограниченная, с которой связаны надежды на полное и безусловное воплощение духовных возможностей человека”³⁷. Как показал опыт спортивных произведений, где герои направляют свои усилия на пересечение некоей граничной линии, их специфика соответствует положениям выдвинутого учеными тезиса о сознательном преодолении „пределов дозволенного, разрешенного и даже возможного”³⁸. Особо ощутима в этом контексте, вписанная в текст Высоцкого, метафора судьбы поэта, ограниченного официальными повелениями и запретами, которая отсылает также к другим песням-стихотворениям художника, в том числе к более позднему произведению спортивной серии – *Песенке про прыгуна в длину*. Подтекст баллады, сводившийся к указанию подавляющего влияния искусственных барьеров, объединенных в целый ряд правил, согласно

³⁶ См.: *Постмодернизм...*, указ. соч. Цит. по: http://yanko.lib.ru/books/encycl/post_mod_encyclor_all.html (12.01.2005).

³⁷ А.В. Скобелев, С.М. Шаулов, *Концепция человека и мира. Этика и эстетика Владимира Высоцкого*, в: *В.С. Высоцкий: исследования и материалы*, под ред. Ю.А. Андреева, Воронеж 1990, с. 36.

³⁸ Там же, с. 36–37.

которым функционировало советское общество, воплощает мысль автора об отсутствии условий для целостного раскрытия духовного потенциала личности и осуществления ее творческих возможностей. Рекордный прыжок, не зачисленный, однако из-за нарушения спортивных правил, метафорически соответствует непризнанному наследию русских художников советского периода, которые, „переступая черту“ назначенную искусству, были лишены места в официальной литературе и вынуждены существовать полулегально или подпольно.

Идейная проблематика, затронутая в *Песенке про прыгуна в высоту* и в близкой связанной с ней *Песенке про прыгуна в длину*, продолжается в *Песне о штангисте*. В произведении наблюдаем характерное для поэтики Высоцкого движение вверх и вниз, которого специфика, как в случае *Песенки про прыгуна в высоту*, заключается в некоей цикличности, а также во взаимосвязанности и взаимообусловленности, наступающих друг за другом элементов. Согласно спортивным правилам победа героя несомненна, что наглядно выражено поднятой поверх головы штангой, однако выигрыш оказывается для персонажа лишь частичным, ибо в высокой райской области пространства находится только спортивный снаряд, являющийся постоянным и амбивалентным спутником персонажа: „Штанга, перегруженная штанга – // Вечный мой соперник и партнер” (1, 294), а он сам остается в средней части, что вызывает его негодование: „«Вес взят!» – прекрасно, но несправедливо: // Ведь я внизу, а штанга наверху” (1, 294). Тема судьбы поэта, вписанная в образность спортивных песен и выраженная с помощью мифопоэтических представлений, оказывается одним из более интересных вариантов реализации данной проблематики в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого.

В спортивном цикле, рядом с вертикальным членением мира, наблюдаем его горизонтальный эквивалент, где противостоят друг другу правая и левая стороны пространства. Следует отметить и подчеркнуть, что их место в поэтической системе Высоцкого также важно, как и в случае указанных Скобелевым и Шауловым других оппозиций³⁹. Семантика горизонтальных противопоставлений связывается с упрочившимися в человеческом сознании представлениями о них. Упоминания о правой и левой сторонах пространства, содержащих в себе определенный ценностный оттенок содержатся в фольклоре, а также в Библии. Самым ярким примером этому может послужить описание Страшного Суда, где особо ощутимы оппозиции лево – право: „И соберутся перед Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; И поставит овец по правую Свою сторону, а козлов – по левую. Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: «приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира» [...]. Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: «идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его»” (Мф 25, 32–42). Положительное свойство правой стороны акцентируется еще в библейской

³⁹ См.: А.В. Скобелев, С.М. Шаулов, *Владимир Высоцкий...*, указ. соч., с. 127–129.

сцене явления воскресшего Христа семи ученикам у Тивериадского моря, когда Господь указал им место поимки рыбы: „Закиньте сеть по правую сторону лодки, и поймаете. Они закинули, и уже не могли вытащить сети от множества рыбы” (Ин 21, 6). Значение обрисованных текстом Священного Писания горизонтальных элементов пространства существует также в языковом сознании. Отрицательный смысл левой стороны отражается в устойчивых словосочетаниях типа: „встать с левой ноги” – быть в плохом настроении, в раздражении⁴⁰, „левые деньги” (левый выступает здесь в значении незаконный и побочный)⁴¹. Правая сторона ассоциируется с положительными качествами. „Правый” – всегда честный, имеющий официальное разрешение, правильно говорящий, думающий или поступающий, не совершивший ошибки, а также заключающий в себе правду, чувство справедливости⁴².

Функции и значение противопоставлений правой и левой стороны отразились в поэтической системе Владимира Высоцкого, что убедительно подтверждают отдельные произведения спортивной серии. В песне *Вратарь* левый связывается с проигрышем, так как именно с этой стороны заглавный персонаж пропускает мяч, а правый, как правило, помогает одержать победу, ибо противник забивает гол в эту сторону ворот:

В правый угол мяч, звеня, –
Значит, в левый от меня, –
Залетает и нахально лежит (1, 266).

Подобная ситуация наблюдается в *Песне про правого инсайда*:

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, 142).

Немаловажна и поэтическая сочетаемость оппозиций право – лево с верхом – низом, что наблюдается в *Песенке про прыгуна в высоту*. Правая нога оказывается благополучной, ибо с ее помощью, вопреки повелениям тренера, спортсмен поднимается и не сбивает планку. Кроме того, в балладе особый акцент сделан на политическую окраску существительных правый – левый. У Высоцкого правый обозначает враждебный политике коммунистической партии, левый – связывается с коммунистической властью. Поэтому, учитывая разные точки отсчета – официальную, которую в пределах текста олицетворяет начальство, и оппозиционную, выраженную прыгуном, наблюдаем попытку переоценить значение обоих полюсов и перенести положительные качества на левую сторону. Отсюда возникает интересный пример словесной игры, не имеющей эквивалента в переводе на польский язык:

⁴⁰ *Большой толковый словарь русского языка*, под ред. С.А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2000, с. 654.

⁴¹ Там же, с. 489.

⁴² Там же, с. 954.

Но свою неправую правую
Я не сменю на правую левую! (1, 248).

Интертекстуальный характер стихотворных текстов Владимира Высоцкого, принадлежащих спортивной серии, подтверждают не только присущие им литературные аллюзии и реминисценции, но и впитанные в их состав языковые клише официальной пропаганды, а также, несущие идеологический оттенок выражения, употребляемые советским обществом, которые выполняют функцию межтекстовых включений: „Мне помогли,– им отвечаю я,– // Подняться по крутой спортивной лестнице // Мой коллектив, мой тренер и – семья” (1, 194), „Если б ту черту да к черту отменить – // Я б Америку догнал и перегнал!” (1, 262), „А гвинеец Сэм Брук // Обошел меня на круг,– // А вчера все вокруг // Говорили: «Сэм – друг! Сэм – наш гвинейский друг!»” (1, 263), „Прочь влияние извне – // Привыкайте к новизне” (2, 184), „На страшны дурные вести – // Мы в ответ бежим на месте,– // В выигрыше даже начинающий. // Красота – среди бегущих // Первых нет и отстающих,– // Бег на месте общеприми- // ряющий!” (2, 185). К похвале „винтиков социалистической машины”, не отличающихся своеобразием, следует добавить завуалированное шахматной образностью другие законы советской действительности: „В мире шахмат пешка может выйти – // Если тренируется – в ферзи!” (1, 307). Отдельное внимание необходимо уделить также случаям глубоко обдуманной словесной игры, примером которой могут послужить строки песни *Утренняя гимнастика*, где, благодаря выделению отдельных слогов в слове на произносительном уровне произнесения, Высоцкий осложняет стихотворение новым смысловым элементом:

Сохранить здоровье чтоб –
Применяйте, люди, об-
тирание⁴³! [...] (2, 184).

Водными займитесь проце-
дурами! (2, 185).

Злободневная проблематика спортивной серии Владимира Высоцкого генерально дополняется формой ее изложения. Входящие в ее состав произведения можно условно назвать „театром в театре”, ибо художник совместил в них отдельные аспекты игрового начала, присущего как жанру авторской песни, так и спортивным состязаниям. Зрелищный характер спортивных соревнований, а также их знаковость и символика уподобляют их театру. Все участники спектакля – спортсмены, тренеры, судьи, играют определенные роли, что, как утверждает Станислав Ковальчик, превращает спорт в символический образ общества, где каждый выполняет обязанности, связанные со своей профессией и позицией, имеет свои права. Спортивные игры символизируют также превратности человеческих судеб, возможность победы и поражения, изменчивость радости и горя⁴⁴. Их неотъемлемой частью являются зрители, для

⁴³ Курсив мой (Б. О.).

⁴⁴ См.: S. Kowalczyk, указ. соч., с. 166.

которых спортивный театр является богатым источником эстетического наслаждения, вызывает целый диапазон различных реакций. Особо ощутима в этом контексте своеобразная связь, выстраивающаяся между спортсменами-актерами и публикой, которая, наблюдая за игрой, эмоционально реагирует на происходящее. Указанный аспект сильно акцентирован в балладах Высоцкого, что доказывают запечатленные во многих из них образы толпы зрителей, пристально наблюдающих за действием:

При счете семь я все лежу –
Рыдают землячки. [...]

В трибунах свист, в трибунах вой:
„Ату его, он трус!“ (1, 97).

Я раззудил плечо – трибуны замерли,
Молчанье в ожидании храня (1, 193).

Трибуны дружно начали смеяться –
Но пыл мой от насмешек не ослаб:
Разбег, толчок, полет... И два двенадцать –
Теперь уже мой пройденный этап! (1, 248).

Что случилось, почему кричат?
Стадион в единстве завопил...
Восемь девяносто, говорят, –
Правда, за черту переступил (1, 262).

Вот судья противнику пенальти назначает –
Репортеры тучею кишат у тех ворот [...].

Мяч в моих руках – с ума трибуны сходят, – (1, 264).

Как шею жертвы, круглый гриф сжимаю –
Чего мне ждать: оваций или – свист? (1, 294).

И мгновенно в зале стало тише,
Он заметил, что я привстаю... (1, 307).

Существенным является факт использования художником возможностей нематериального поэтического слова для создания театрального эффекта не только в рамках сюжетного пласта песен, что подтверждают перечисленные выше цитаты, но и на более высоком – исполнительском уровне, когда поэт, перевоплощаясь в своих героев, в этом случае – спортсменов, разыгрывал свои песни-спектакли перед залом. Последняя указанная нами особенность касается не только отдельной тематической серии, напр. спортивной, а представляет собой общую черту произведений, принадлежащих синкретичному по своей природе жанру авторской песни. Следует отметить и подчеркнуть, что вопрос о театральности жанра, а также об особом способе его реализации поэтом-актером, затрагивался исследователями и получил освещение в научной литературе в широком диапазоне мнений. Мария Каманкина – автор, защищенной в 1989 году диссертации на тему *Самодетельная авторская песня*

50–70-х годов (*К проблеме типологии и эволюции жанра*) указывает на неповторимый характер исполнительской манеры Высоцкого, вобравшей в себя опыт актерской профессии художника, вследствие чего его произведения в авторском исполнении способны воздействовать не только на слух, но и на зрение, благодаря сценическому жесту поэта⁴⁵. Каманкина считает Высоцкого, рядом с другим представителем жанра авторской песни – Юлием Кимом, автором „остро воспринимающим театральность самой жизни”, что превращает его песни в роли или „целые драмы, выстроенные по законам сценической композиции”⁴⁶. Как театр рассматривает выступления Высоцкого в своих работах Том Крафт, внесший существенный вклад в разработку этой проблемы. Исследователь, разделяя авторское выступление на взаимообусловленные и подчиненные друг другу подсистемы: музыкальную, паралингвистическую подгруппы, а также текст, подчеркивает их существенный характер в процессе порождения и передачи смысла⁴⁷. К этому следует добавить слова Светланы Руссовой, усматривающей „истоки феномена поэта – сплава музыки, поэзии, голоса, актерского искусства, то есть синкретизма, известного дописьменным культурам и проявившегося в нашем времени [...] в скоморошестве, народном театре, смеховой культуре”⁴⁸. Итак, в случае спортивных произведений, благодаря их тематике и форме, связанных с театральным искусством, а также самой природе жанра авторской песни, в котором работал Владимир Высоцкий, возникает ощущение „театра в театре”.

3.4. Аллегорические песни

Параллельно с циклом спортивных песен-стихов возникает целый ряд шуточных, сатирических, аллегорических и трагических по своему содержанию произведений, которые объединяются в силу наличия общих тем, мотивов, а также подобных художественных установок. Поэтическое слово Высоцкого, столь индивидуальное и независимое по своей природе, вступает в активный диалог с художественной традицией и, продолжая отдельные тексты или заимствуя их фрагменты, которые в свою очередь передают ему духовную энергию, закодированную авторами-предшественниками, усиливает их голос и образует вместе с ними своеобразный хор. Поэтическая система Владимира Высоцкого, характеризующаяся открытостью на тексты предшествующей куль-

⁴⁵ См.: М.В. Каманкина, *Владимир Высоцкий и авторская песня: родство и различия*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. II, с. 262.

⁴⁶ Там же, с. 265.

⁴⁷ См.: Т. Крафт, *Сложность подхода к синкретическому искусству бардов на примере Владимира Высоцкого*, в: *Литературоведение XXI века: Анализ текста: метод и результата. Материалы междунар. конф. студентов-филологов, СПб. 19–21 апр. 1996*, Санкт-Петербург 1996, с. 105–114; он же, *Сентиментальный боксер Высоцкого. Анализ синкретического произведения*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 1, с. 161.

⁴⁸ С.Н. Руссова, *Автор и текст у Владимира Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 1, с. 230.

туры, предельно четко отражает идею синтеза высокого искусства и выстраивания мостов с целью предотвращения отрицательных последствий сталинской культурной политики и предпринятых попыток окончательной деградации нравственных и художественных ориентиров путем внедрения порочной модели нового искусства. Интертекст русских авторов, проступающий сквозь новый текст, созданный Владимиром Высоцким, свидетельствует не столько о повторяемости традиции в новом контексте или форме, сколько напоминает о неуничтожимости или вечности культурного наследия предшествующих времен. В этом ключе следует рассмотреть балладу *Охота на волков*, представляющую собой одно из вершинных достижений Высоцкого-поэта. Рядом с ней, а также под ее влиянием, возникла группа поэтических текстов, сочетающихся как в плане выражения так и содержания (*Бег иноходца; Песня самолета-истребителя; Певец у микрофона; Песня микрофона; Банька по-белому; Песенка ни про что, или Что случилось в Африке; Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука*). Характерной их особенностью является как сам фон, связанный с возникновением шедевра а также близких ему произведений, так и литературные источники, подтверждающие факт их художественного диалога с текстами, порожденными творческой волей других авторов. Художественный текст, существующий в рамках межтекстового пространства, где подвергается влияниям других текстов и вступает с ними в сложную зависимость, вследствие чего расширяется его семантическое поле и порождается целый ряд новых смыслов, соотносится также с внетекстовой действительностью. Выключение текста из внешних связей и отношений, что предполагают некоторые исследовательские концепции, нельзя считать до конца правомерным, ибо события, происходившие в реальной действительности оставили заметный след в художественном сознании авторов и определили характер их творческого почерка.

В поэзии Владимира Высоцкого специального рассмотрения требует целый пласт произведений, сфокусированных вокруг возникшей в 1968 году баллады *Охота на волков*, которая образует широкий поэтико-культурный контекст. Именно в ней, как совершенно справедливо замечает Владислав Зайцев, предпринимается попытка осмысления „собственной судьбы и поэтов современников”⁴⁹. Песня, написанная Высоцким в Выезжем Логе во время съемок кинофильма *Хозяин тайги*, представляет собой некую точку отсчета для предшествующих и последующих стихотворений, так как с одной стороны является итогом собственного творческого пути, с другой намечает постоянно усиливающийся трагический конфликт поэта с советской действительностью и самим собой. Время создания *Охоты на волков* обусловлено целым рядом факторов. В этой связи нельзя не обратить внимания на выводы крупного высококоведа и текстолога авторской песни – Андрея Крылова. Ученый, исследуя причины написания песни, сосредоточивается на обстоятельствах исторического

⁴⁹ В.А. Зайцев, В.С. Высоцкий, в: он же, *Русская поэзия XX века: 1940–1990-е годы*, Москва 2001, с. 171.

плана. Он описывает атмосферу 1968 года в Советском Союзе, характеризующуюся, с одной стороны, усилением преследований диссидентов, научных сотрудников, учителей, культурных деятелей, ученых, проведением кампаний против искусства, с другой – жадой свободы и независимости демократических кругов, питаемых событиями пражской весны. Крылов упоминает также беспрецедентные случаи гонений на представителей жанра авторской песни, в том числе на Высоцкого, которого творчество жестоко и несправедливо осуждалось в газетных статьях, а также на Александра Галича, который бескомпромиссным выступлением на фестивале в Новосибирском Академгородке в марте 1968 г., приговорил себя к пожизненной травле и преследованиям властей⁵⁰.

Исключительность Владимира Высоцкого как мастера слова во многом связывается с изобретением собственного поэтического языка свободно соотносящегося с „несвободной” эпохой. Актер-певец кодировал художественную информацию в песнях-метафорах, которые в конце 60-х годов прошлого столетия приобрели особый характер. Поэзия Высоцкого, возникшая на фоне эпохи, в которой по утверждениям Вайля и Гениса „руководством к действию стала метафора”, „любимым занятием – расшифровка аллегорий и чтение между строк”, а „самым распространенным языком – эзопов”⁵¹, оказалась неотъемлемой частью художественного пейзажа 60-х годов и местом воплощения новых тенденций, проявившихся в искусстве.

Всеохватывающая атмосфера несвободы оказалась амбивалентным фактором в развитии русской культуры, так как, несомненно, нанесла ей значительный урон, но с другой стороны, как справедливо замечает Елена Коркина, попытки преодолеть тоталитарную реакцию, вызванные неудержимой жадой независимости и стремлением вырваться на волю, детерминировали возникновение шедевров выдающихся авторов того времени⁵². Среди художников, вписывающихся в этот контекст, имя Владимира Высоцкого занимает существенное место, ибо в его песнях-стихах наглядно реализуется названная Андреем Назаровым „идея свободного утверждения личности”⁵³. Межтекстовый диалог произведений актера-певца с художественной традицией, отличающийся своеобразием и неповторимостью, причисляет его к самым известным авторам второй половины XX столетия, а все сомнения, касающиеся как его роли в литературном процессе, так и высокого места в русской культуре, лишает всякой значимости.

В свете вышеизложенного баллада *Охота на волков* как центр смыслового контекста приобретает особый оттенок и выражает стремление поэта к максимальной адекватности воплощения художественных замыслов в жанре автор-

⁵⁰ См.: А.Е. Крылов, „*Про нас про всех?*” Исторический контекст песни „*Охота на волков*”, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. II, с. 28–43.

⁵¹ П. Вайль, А. Генис, указ. соч., т. 1, с. 796.

⁵² См.: Е. Коркина, *Тоска по свободе. О некоторых параллелях в литературе Возрождения и русской поэзии двадцатого века*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. II, с. 51.

⁵³ А. Назаров, *Охота на человека*, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. III, т. 1, с. 334.

ской песни путем проекции аллегоричных образов, содержащих в себе закодированную информацию. Хотя сюжет анализируемого нами произведения несложен и ограничивается изображением единственного события – охоты, во время которой вооруженные люди и сопровождающие их псы стремятся к физическому уничтожению волков, – то подлинный смысл баллады лишь на первый взгляд кажется простым и легко декодируемым. Отождествление затравленного животного с человеком, который противостоит существующим нормам и правилам, в том числе с самим поэтом, борющимся против давления аномальной советской действительности, оказывается настолько очевидным и бесспорным, что неоднократно ограничивает дальнейшие усилия исследователей и тормозит углубленный анализ. Такой подход далеко не исчерпывает возможностей интерпретации художественного текста. Диапазон толкований следует здесь расширить подробным анализом смыслового ряда, связанного с лирическим героем стихотворения, содержащим в себе глубокий архетипический оттенок и подтверждающим факт интертекстуального диалога текста Высоцкого с другими текстами русских авторов.

Вопрос, связанный с интерпретацией центрального персонажа баллады с применением категории архетипа, затрагивался Екатериной Колченковой. Исследовательница, рассматривая архетип волка, назвала одиннадцать сем, определивших его значение, и путем вычленения в художественном тексте Владимира Высоцкого отдельных дискурсов, выделила актуализирующиеся в них определенные семы. Они связаны с точкой зрения стороннего наблюдателя: „волк как враждебное человеку животное” или относятся к герою баллады: „волк как сильное животное”, подтверждая тем самым разные типы мышления отдельных субъектов⁵⁴. Архетип, как правило, имеет общечеловеческий характер и не детерминирован ни национальной принадлежностью лиц, ни средой, в которой они существуют, ни их опытом, так как представляет собой бессознательную категорию, что в свою очередь отмечают Е.Г. Колченкова и Г.В. Якушева⁵⁵. Рядом с архетипическим значением центрального мотива баллады *Охота на волков* особую роль играет национально-культурная маркированность лексико-семантической единицы „волк”. В этом контексте кажется обоснованным остановиться на коннотативном аспекте слова. Опираясь на предложенное Александром Мамонтовым определение „культурная коннотация”, представляющее собой „социальную, эмоциональную и эмоционально-образную значимость языкового знака для той или иной лингвокультурной общности”⁵⁶, нетрудно не заметить, что тема *Охоты на волков* на самом деле амбивалентна, ибо она обусловлена, прежде всего системой не совпадающих

⁵⁴ См.: Е.Г. Колченкова, *Архетипический мотив волка в „Охоте на волков”*, там же, с. 148–155.

⁵⁵ См.: Там же, с. 148; *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А.Н. Николюкина, Москва 2003, с. 59–60.

⁵⁶ А.С. Мамонтов, *Язык и культура: сопоставительный аспект изучения*, Москва 2000, с. 143.

друг с другом ценностей, традиций и обычаев определенной группы лиц. Итак, хотя в европейском культурном пространстве преобладают отрицательные коннотации зоонима „волк”, где это животное, в первую очередь, ассоциируется со злым началом и отражается в устойчивых словосочетаниях (напр. „волком смотреть”, „волк в овечьей шкуре”) и фольклоре, то нельзя не учесть противоположной коннотации этого зверя. Для народов южной Азии и Кавказа слово „волк” имеет положительную окраску, ассоциируясь с силой, ловкостью, благородством, семейным инстинктом. Дифференциация в понимании волка, вызванная несовпадением двух лингвокультурных узусов, определяет отношение к герою баллады Высоцкого. С одной стороны наблюдаем упрочившееся в сознании охотников отождествление волка со злым началом, что порождает идею его истребления, с другой стороны, встречаемся с активизацией в сознании реципиента положительных коннотаций, позволяющих не столько сочувствовать затравленному волку, сколько считать его самым умным и самым благородным животным, которое пытается сберечь свою территорию и жить в гармонии с природой, частью которой оно является, согласно ее законам, передаваемым из поколения в поколение:

Волк не может нарушить традиций, –
Видно, в детстве – слепые щенки –
Мы, волчата, сосали волчицу
И всосали: нельзя за флажки! (1, 464).

Таким образом, основой охоты является конфликт, вытекающий из отсутствия межкультурной коммуникации. Он возникает вследствие непонимания культурологических различий и желания насильно подчинить себе сферу, ориентированную на другие ценности. Травля идет ради цели передать свой способ понимания мира и расправиться с непокорными. Реципиент, являющийся наблюдателем кровавой охоты, предстает как бикультурная личность, стремящаяся к диалогу культур. Владимир Высоцкий, используя аллегорию, в центр которой сознательно вписал образ волка, являющийся наиболее адекватным для выражения причин неоправданной жестокости к инакомыслящим, обнажал механизм уничтожения русской культуры и ее выдающихся представителей.

Пристального внимания заслуживает также литературный контекст постоянного, повторяющегося в пределах баллады мотива кровавой травли, который символически сочетается с горькой участью русских художников, а также интертекстуальный характер лирического героя – затравленного охотниками волка, являющегося не новым для русской поэзии XX века. Высоцкий обращается к двум взаимосвязанным и взаимообусловленным мотивам через опыт своих великих предшественников, запечатлевших в своих строках атмосферу культурной катастрофы с помощью системы подобных образов.

Интересующие нас элементы, которые составляют основную часть произведения актера-певца, появляются в стихотворении Сергея Есенина „*Мир таинственный, мир мой древний*”, написанном в 1921 году. Есенин, изображая на-

чавшийся процесс распада деревни („Вот сдавили за шею деревню // Каменные руки шоссе”⁵⁷) отождествляет ее в поэтических образах именно с волком:

Пусть для сердца тягуче колко
Это песня звериных прав!...
...Так охотники травят волка,
Зажимая в тиски облав⁵⁸.

Высоцкий в *Охоте на волков* обращается к строкам есенинского стихотворения многократно, заимствуя и продолжая некоторые его фрагменты. В этой связи считается обоснованным упомянуть общий для двух произведений мотив волка, как и отождествление гонимых животных с преследованными поэтами, а также указать на иной способ его реализации в текстах обоих авторов. У Есенина он характеризуется особыми отношениями, выстроенными между лирическим субъектом стихотворения и волком, в балладе же Высоцкого отмечается максимальная приближенность героя, являющегося заодно лирическим персонажем, и поэта, а, точнее говоря, их слияние. Достигается это благодаря изложению от первого лица единственного числа, что, в свою очередь, наглядно выражается перевоплощением актера-певца, играющего роль хищного животного, а в идейном плане проявляется совпадением их отношения к окружающей действительности как сторонних наблюдателей охоты:

О, привет тебе, зверь мой любимый!	Я из повиновения вышел
Ты не даром даешься ножу!	За флажки, – жажда жизни сильней!
Как и ты, я, отсюда гонимый,	Только сзади я радостно слышал
Средь железных врагов прохожу ⁵⁹ .	Удивленные крики людей (1, 465).

Общим для стихотворений Высоцкого и Есенина является также время года, в которое происходят события. Появляющийся у обоих поэтов суровый пейзаж подтверждает, что охота имеет место зимой:

И пускай я на рыхлую выбель
Упаду и заруюсь в снегу...
Все же песню отмщенья за гибель
Пропоют мне на том берегу⁶⁰.
[...] На снегу кувыркаются волки,
Превратившись в живую мишень.
Идет охота на волков, идет охота –
На серых хищников, матерых и щенков!
Кричат загонщики, и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу – и пятна красные флажков (1, 464).

⁵⁷ С.А. Есенин, *Я, Есенин Сергей. Поэзия и проза*, Москва 2001, с. 125.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же, с. 126.

Образ затравленного волка наследует собой глубинную традицию русской поэзии. Стихотворение Владимира Высоцкого перекликается и с произведением Анны Ахматовой „Вам жить, а мне не очень...”, датированным 1959 годом, где поэтесса обнаруживает общие черты между охотой на волков и беспрепятственным процессом уничтожения высокой культуры. Намерение Ахматовой, чтобы в героиню своего стихотворения выбрать именно волка – глубоко мотивировано и достаточно сильно подтверждено в пределах текста:

Зверей стреляют разно,
Есть каждому черед
Весьма разнообразный,
Но волка – круглый год.

Волк любит жить на воле
Но с волком скор расчет:
На льду, в лесу и в поле
Бьют волка круглый год⁶¹.

Ахматова, выдвигая на первый план мотив независимости, который ощущается у Есенина и Высоцкого, зачисляет себя к свободолюбивым и внутренне вольным личностям, заставленным, подобно волкам, бороться за существование в неблагоприятной обстановке:

Не плачь, о друг единый,
Коль летом и зимой
Опять с тропы волчиной
Услышишь голос мой⁶².

Поэтически обобщенная Ахматовой трагедия пополняется символическим образом, запечатленным в письмах Михаила Булгакова Иосифу Сталину, где писатель называл себя „единственным литературным волком”. Как совершенно справедливо упоминал в своей статье Алексей Павловский, а что подтверждается нашим исследованием, слова, произнесенные гениальным писателем XX столетия, оказались лишь частично актуальными, ибо скорбный список травленных художников не ограничивался лишь именем Михаила Булгакова, а насчитывал десятки преследованных авторов, список которых пополнялся вплоть до 80-х годов прошлого века⁶³.

3.5. „Пушкинский” слой произведений

В поэзии Владимира Высоцкого второй половины 60-х годов наблюдается интереснейший феномен, отмеченный нами неоднократно в рамках настоящего исследования. Он заключается в максимальном сближении текстов актера-певца с литературной традицией, составляющей систему отношений для но-

⁶¹ А.А. Ахматова, *От царскосельских лип. Поэзия и проза*, Москва 2000, с. 486.

⁶² Там же.

⁶³ См.: А.И. Павловский, *Анна Ахматова. Жизнь и творчество: 20-е и 30-е годы*. Цит. по: <http://www.akhmatova.org/bio/ap3.htm#37> (25.01.2005).

вых текстовых образований, что выражается примыканием произведений Высоцкого к наследию выдающихся русских авторов, вплоть до интертекстуального уровня. Среди поэтов особо близких Высоцкому, которых стихотворения не только прочно вошли в круг художественных интересов выдающегося создателя авторских песен, но и оказались важным элементом межтекстового диалога следует назвать Александра Пушкина. Его переключки с великим русским романтиком охватывает целый ряд явлений, как отсылки к тексту источнику в виде цитат, аллюзий, реминисценций и пародийных обращений. Принимая во внимание утверждения многочисленных исследователей, а также ссылаясь на высказывания самого Высоцкого и его современников⁶⁴, следует отнести пушкинскую традицию к одному из важнейших источников песенного творчества Владимира Высоцкого. Мы считаем, что проблема эта заслуживает подробного и последовательного анализа.

Влияние Пушкина на Высоцкого нельзя ограничить лишь только установлением факта, о котором свидетельствуют упомянутые выше суждения, а также свести исследование его произведений к поискам пушкинских источников. Их обнаружение является фактическим началом углубленной интерпретации отдельной группы стихотворений Владимира Высоцкого, интертекстуальный характер которых на самом деле выражается наличием многоуровневых связей между текстами обоих авторов.

Ориентация песен-стихотворений Высоцкого на поэтическое наследие Александра Пушкина, а также специфическая трактовка текстов великого предшественника поэтом XX века – глубоко мотивирована на идейном уровне. В первую очередь стоит уяснить, что выстраивание „переходов” именно к пушкинским шедеврам не представляется случайным, а связывается с влиянием конкретного исторического времени на творческий почерк классика авторской песни. Как показал опыт произведений Высоцкого, сфокусированных вокруг *Охоты на волков*, поэт, углубляясь в литературный контекст эпохи и воспринимая действительность через призму собственных ощущений и драматических строк, порожденных русскими „закрытыми” авторами, в ярком свете изобразил трагедию, постигшую русскую культуру во время брежневского „застоя”. Период этот, хотя в более мягком виде, органически продолжил сталинские репрессии в области искусства и был направлен, прежде всего, на уничтожение творчества великих художников и выдающихся деятелей культуры. В этом контексте подробного анализа заслуживает целый ряд произведений Владимира Высоцкого, объединенных в так называемый „пушкинский слой”, состоящий из песен-сказок и песен-пародий, по которым легко узнаются пушкинские источники.

⁶⁴ Ср.: В.И. Бахмач, *Единственный, или образ Пушкина в лирике Высоцкого*, в: А.С. Пушкин. *Творчество и традиции*, под ред. Ю.П. Фесенко, Луганск 1999, с. 76–82; М. Влади, *Владимир или Прерванный полет*, Москва 1990, с. 68. Цит. по: <http://www.lib.ru/WYSOCKIJ/wladi.txt> (16.01.2005).

Высоцкий обращался к пушкинским строкам как к плодам высокой русской культуры, связь с которой была прервана большевистским переворотом и внедрением новой культурной политики, рабски подчиненной тоталитарному режиму. Поэт и исполнитель собственных песен, не упуская из виду духовных потерь советского общества, ориентируется на Пушкина, воспроизводит пушкинские мотивы и сюжеты в рамках собственных произведений, руководствуясь при этом достижением целого комплекса заранее определенных целей. Высоцкий с одной стороны выдвигает пушкинскую поэзию на роль художественных ориентиров, скрывающих в себе богатство предшествующих эпох, с другой стороны, применяя искусство пародии, сознательно разрушает картину мира, обрисованную автором *Евгения Онегина*, с целью передать драму, связанную с нравственной и духовной нищетой, воцарившейся вследствие разрыва связей человека с культурой.

Изображение процесса деградации высокой культуры, характерного для советского периода, а проявившегося во многих песнях-стихотворениях Высоцкого второй половины 60-х годов, продолжается автором в произведении под заглавием *Посещение Музы, или Песенка плагиатора*, где в лице доморощенного писателя поэт сосредоточивает все отрицательные черты социалистического псевдотворца. Заодно разоблачает миф пролетарского художника, тщетно создаваемый официальными литературными группировками 20-х и 30-х годов прошлого века и подкрепляемый авторитетом коммунистической власти. Особый акцент ставится Высоцким на духовное убожество и провинциальность творцов, которым путь к литературе и страницам печати открывали не талант, художественное дарование и общественное признание, а принадлежность к партии или рабочему классу, марксистское сознание и нигилистическое отношение к культурному наследию прошлого. Именно такая модель писателя была близка тоталитарному режиму и с ней он связывал надежды на господство в области искусства.

Интертекстуальность в балладе *Посещение Музы, или Песенка плагиатора* выступает на разных уровнях текстового образования и представляет собой довольно сложную и многослойную систему. Интертекстуальность появляется уже в самом „двойном” заглавии текста, в котором сталкиваются два противоположных семантических поля. Первая часть заглавия – *Посещение Музы*, служит напоминанием одной из девяти богинь, покровительниц наук и искусства, олицетворяющей творческое вдохновение, и ассоциируется с высокой поэзией. Вторая часть – *Песенка плагиатора*, с предшествующим пояснительным союзом *или*, указывает на текст, который не является эффектом творческого процесса, а представляет собой умышленное присвоение авторства чужого произведения, или обозначает песню, которую исполняет плагиатор. Поэтому она вызывает отрицательные коннотации. Обе части заглавия, в силу смысловой несочетаемости, создают оксюморон, являющийся противоречивым единством, возбуждающим смех у слушателя/читателя.

Следует подчеркнуть, что исключительный характер стихотворных текстов Высоцкого во многом состоит в том, что они принадлежат жанру автор-

ской песни – значит были созданы для авторского исполнения и восприятия реципиентом с помощью чувства слуха. Эта существенная черта, которая отличает поэтическое творчество Высоцкого от стихотворений других авторов, тексты которых печатались и предназначались для чтения, влечет за собой несколько интересных явлений, нуждающихся в более подробном рассмотрении. Среди важнейших стоит назвать осложнение основного текстового корпуса несколькими семантически насыщенными элементами, которые отсутствуют в случае печатных поэтических текстов. Значительным компонентом звучащего произведения является автокомментарий, представляющий собой заметную особенность поэзии не только Владимира Высоцкого, но и других художников, работавших в жанре авторской песни, ибо органически расширяет объем текста и принимает на себя часть смысловой нагрузки основной его части. Поиск интертекстуальности в одном из крупнейших произведений так называемого „пушкинского слоя” – балладе *Посещение Музы, или Песенка плагиатора*, стоит начать именно с подробного анализа, вычлененного нами текстуального компонента. Подчеркнем, что согласно мнению Ж. Женетта, предложившего пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов, составляющих основные группы интертекстуальности, присутствие этого элемента и его взаимоотношение с текстом поэтического произведения является примером паратекстуальности, которая включает в себя также взаимную связь текста со своим заглавием, послесловием и эпиграфом.

Итак, среди многочисленных функций, которые выполняет авторское слово, произнесенное актером-певцом во время концерта в роли комментария, следует вычлнить его разъяснительную функцию, относившуюся к поэтическому тексту. Благодаря вступительным а иногда появляющимся после исполнения песни авторским рассказам-замечаниям реципиент знакомится с основным идейным замыслом произведения, проблемами его генезиса или с отдельными особенностями стихотворного текста. Принимая во внимание вышеизложенное, мы остановимся на автозамечаниях к *Посещению Музы, или Песенке плагиатора*, столь характерных с точки зрения интертекстуальных переключек баллады с текстами других авторов. Указанное стихотворное произведение было литературным откликом Владимира Высоцкого на реальное событие – совершение плагиата поэтом, членом КПСС, выпускником Литературного института им. Горького – Василием Журавлевым, который в четвертом номере журнала *Октябрь* от 1965 года опубликовал три своих стихотворения, среди которых „*Перед весной бывают дни такие...*” оказалось произведением Анны Ахматовой, написанным поэтессой в 1915 году⁶⁵. Высоцкий, исполняя свою балладу на неофициальных выступлениях зачастую предварительно объяснял текст, снабжав его шуточным автокомментарием, в котором, относясь к словам поэта-плагиатора Журавлева, пытавшегося оправдать свой поступок, затрагивал основные мысли, запечатленные в стихотворении, готовил слушателя

⁶⁵ См.: Д.В. Куприянов, В.М. Воробьев, *Ахматова и юмор*. Цит. по: <http://www.akhmatova.org/bio/humor03.htm> (16.01.2005).

к восприятию баллады: „Его потом спрашивали: «Вася, зачем это сделал»? «Я ведь не знаю как они (ахматовские строки – Б. О.) сами просочились. И пусть она (Анна Ахматова – Б. О.) моих два берет, мне не жалко вообще»⁶⁶. Очевидной и заодно исключительной чертой этой части авторского текста, включающей в свой состав не только поэтический текст, но и сопровождающие его другие текстуальные элементы, присущие лишь только ей (как напр. расширенный „заголовочный комплекс“, состоявший из нескольких компонентов), является его „принципиально импровизационный характер”⁶⁷. Это значит, что несмотря на то, что замысел комментария существовал в сознании поэта до его устной реализации, он на самом деле возникал в момент речи, прямо на глазах слушателя.

Подвижность и вариативность автокомментариев, которые изменялись от исполнения к исполнению, в зависимости от места выступления, состава зрительного зала и атмосферы царившей в нем, подтверждают остроумие Владимира Высоцкого и многогранность его художественного таланта. Поэт, обладавший способностью проникать не только во внутренний мир своих персонажей, но и в сознание слушателя и постигать способ его мышления изнутри, угадывать возможные реакции на услышанное, удачно подбирал песни к своим концертам и, благодаря импровизаторским умениям, комментировал их, изменяя текст автозамечаний, при неизменности основной мысли, породившей его. Возвращаясь к *Посещению Музы, или Песенке плагиатора* отметим, что Высоцкий иногда отказывался от приведенного выше комментария и заменял его более коротким, называя свое произведение „историей Остапа Бендера”⁶⁸. Таким образом, во втором варианте, рассматриваемого нами вступительного слова к песне, изменяется лишь только план его выражения, в силу своей сжатости, зато план содержания остается неизменным. К этому следует добавить, что поэт, ограничивая объем авторского комментария, сознательно расширяет набор интертекстуальных элементов, содержащихся в указанном фрагменте текста. В нем наблюдается взаимодействие и смешивание „своего” и „чужого” слова, способного при этом внести новые смыслы и значения. Поэтому особого внимания заслуживает появившееся в высказывании Высоцкого имя „великого комбинатора”, отсылающее к известному роману Ильи Ильфа и Евгения Петрова *Двенадцать стульев* и направляющее слушателя на понимание баллады в ключе межтекстовых связей. Нетрудно заметить, что поэт-плагиатор из стихотворения актера-певца, задуманный как двойник Василия Журавлева и, обобщая, целого ряда советских псевдотворцов, сочета-

⁶⁶ Цит. по фонограмме: Концерт в Северодонецке, клуб „Импульс” НИИ УВМ, 25 января 1978 года: *Владимир Высоцкий 32*, MOROZ RECORDS, 2000. MR 00432 MC.

⁶⁷ Ю.Б. Орлицкий, *Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого: авторское вступление как компонент художественного целого песни*, в: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей междунар. науч. конф. Москва 17–20 марта 2003 года*, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003, с. 141.

⁶⁸ Цит. по фонограмме: Концерт в Центральном Театре Кукол (1973): *Владимир Высоцкий 13*, mp3 коллекция, диск 2, MP3SERVICE, 2002. MP3002.097.

ет и отражает в себе черты, которыми обладает другой литературный герой – Остап Бендер. Сходство норм поведения обоих персонажей и подобный способ восприятия мира, выстраивает между ними своеобразную связь, которая подключает дополнительные смыслы и не остается без влияния на целостную интерпретацию баллады поэта-певца.

Исследуя *Посещение Музы, или Песенку плагиатора*, в котором Высоцкий раскрыл подлинный талант тонкого сатирика, подвергнувшего осмеянию и остро обличившего отрицательные черты официальной культурной жизни в России советского периода, нужно подчеркнуть еще одно важное свойство песни-стихотворения, свидетельствующее о его интертекстуальном характере, а именно примыкание баллады к сказовому пласту поэтического творчества Владимира Высоцкого. Факт использования специфической формы художественной речи, какой является двунаправленный сказ, для изображения „творческого акта”, который в сюжетном плане песни занимает центральное место, доказывает применение автором широкого диапазона артистических приемов для целостного осуществления идейного замысла – дезиллюзии советского культурного мифа. Благодаря сказовому повествованию, в котором событийный ряд раскрывается через речь персонажа, изолированного от автора, разоблачается пафос творческой деятельности, которая в произведении приобретает гротескный характер. Высоцкий предоставляет слово ролевому герою баллады, который, занимаясь поэзией, ощущает все то, что свойственно настоящему художнику, однако, рассказывая об этом, не избегает косноязычия и просторечий, что дезавуирует его в глазах реципиента и подвергает сомнению его творческие способности:

Я щас взорвусь, как триста тонн тротила,–
Во мне заряд нетворческого зла:
Меня сегодня Муза посетила,–
Немного посидела и ушла! [...] (1, 210).

Я в бешенстве мечусь, как зверь, по дому,
Но бог с ней, с Музой,– я ее простил.
Она ушла к кому-нибудь другому:
Я, видно, ее плохо угостил (1, 211).

Здесь наблюдается также сожаление героя о невозможности задержать покровительницу высокого искусства, что в конечном итоге усиливает комический эффект у слушателя:

Огромный торт, утыканный свечами,
Засох от горя, да и я иссяк,
С соседями я допил, сволочами,
Для Музы предназначенный коньяк (1, 211).

Рядом со сказом, воспроизводившим стиль речи общественных низов – людей необразованных, зато считающих себя авторитетами во всех возможных областях, что на самом деле не совпадает с объективной действительностью,

– межтекстовый характер произведения Высоцкого подтверждают другие интертекстуальные элементы, подключенные поэтом к собственному тексту, которые препятствуют процессу горизонтального чтения и вынуждают реципиента к осмыслению внетекстовых литературных и культурных отсылок.

Особо заметны в этом контексте имена выдающихся представителей высшего искусства, занимающих значительное место в сознании не только любителей поэзии, но и рядовых носителей русской культуры, включая ролевого персонажа, отождествившего природу собственного вдохновения с влиянием той же богини, благодаря которой возникли шедевры русской литературы:

И все же мне досадно, одиноко:
Ведь эта Муза – люди подтвердят! –
Засиживалась сутками у Блока,
У Пушкина жила не выходя (1, 210–211).

Имеются основания для утверждений, что Высоцкий в своем произведении использует интертекстуальность, понимаемую в духе Риффатерра и Жеттета как сознательный литературный прием, рассчитанный на достижение заранее задуманного, желанного семантического эффекта. В этом ключе воспринимается двухстрочное свидетельство визита заглавной Музы у поэта-„самозванца”, запечатленное в последней строфе песни:

[...] – я гений, прочь сомненья,
Даешь восторги, лавры и цветы:
*„Я помню это чудное мгновенье,
Когда передо мной явилась ты!”* (1, 211).

Нетрудно заметить, что выделенный курсивом и маркированный с помощью кавычек фрагмент текста оказывается началом стихотворения Александра Пушкина, посвященного Анне Керн. Итак, творческий процесс на самом деле является фарсом, возникшие строки – антипоэзией, а художник-плагиатор – антипоэтом. Вследствие этого он показывается смешным читателю/слушателю, который без труда соотносит последнее двустишие произведения с пушкинским *„Я помню чудное мгновенье”*. В случае отсутствия идентификации указанного фрагмента генерированные текстом скрытые смыслы и значения остаются незаметными, что разрушает тщательно обдуманную Владимиром Высоцким семантическую конструкцию песни.

Феномен интертекстуальности в поэтическом творчестве Высоцкого, понимаемой как сознательный литературный прием, рассчитанный на достижение задуманного раньше семантического эффекта, ярко проявляется в других балладах „пушкинского слоя” – *Лукоморья больше нет; Сказке о несчастных сказочных персонажах; Песне о вещем Олеге; Песне космических негодяев*. Они соотносятся с *Посещением Музы, или Песенкой плагиатора* и подчиняются единому идейному замыслу – скомпрометировать мысль о „светлом будущем” и показать тотальное разрушение советского мира, лишённого культурных и моральных ориентиров. Гибель порочной современной поэту действительности изображается Высоцким через призму пушкинских строк, аллю-

зии к которым нагружают текст актера-певца, создавая прочный смысловой источник.

К интересующей нас проблеме интертекстуальности в поэзии Владимира Высоцкого примыкает также, восходящее к традиции Пушкина и Лермонтова, произведение *Я из дела ушел*. В нем поэт воскрешает и разоблачает характерный для русских романтиков и упрочившийся в художественном сознании образ поэта-пророка, способного, благодаря своей духовной силе, постичь истину – источник подлинной свободы („И познаете истину, и истина сделает вас свободными” Ин 8, 32) и передать ее людям. Стихотворение Высоцкого является логическим продолжением данной темы, вплоть до ее завершения.

Образ пророка, ярко проявляющийся в стихотворениях выдающихся художников, находит свой первоисточник в иудейско-христианской традиции и обозначает человека, который под влиянием Святого Духа оповещает волю Божью (см. Втор 18, 18; Иер 1, 9). Его внутренний мир полностью открыт на слова Творца и сосредоточен на них, но, несмотря на это, личность пророка не подавлена, не лишена разума и чувств⁶⁹. Избрание и высокое призвание пророков в библейские времена ярко проявлялось в их деятельности. Они советовали королям, учили народ, а также осуждали решения власти и поступки общества, чем многократно навлекали на себя их гнев.

Лирический сюжет стихотворения Высоцкого отсылает читателя к погруженному в библейской традиции и прочно с ней связанному произведению Пушкина *Пророк*. Показательны в этом плане наличествующие у гениального поэта позапрошлого века прямые межтекстовые связи с Ветхозаветной книгой Пророка Исаии (см. Ис 6, 1–9). „Шестикрылый серафим”, явившийся лирическому субъекту пушкинского стихотворения, чтобы открыть ему глаза и положить во грудь „угль пылающий огнем”, последовательно указывает на библейского Серафима, который очистил от грехов Исаия и помог ему услышать слово Господне и стать пророком. Наблюдаются прямые аналогии между голосом Бога, запечатленным в Священном писании: „Пойди, и скажи этому народу” (Ис 6, 9), а его отражением у Пушкина:

Восстань пророк, [...]
Глаголом жги сердца людей⁷⁰.

Таким образом, произведение *Я из дела ушел* находится в многосоставном интертекстуальном пространстве, где пересекаются разные тексты, создающие новый контекст и дающие возможность пополнить его смысл. Основой лирического сюжета является переполненное драматизмом личного авторского опыта завершение деятельности поэта-пророка, который оказывается неспособным реализовать идеи добра и красоты и передавать истину в условиях тоталитарного государства. Лирический субъект стихотворения Высоцкого и как библейский пророк Исаия, и как его пушкинский двойник призван играть роль совести народа и служить „источником нравственно-просвети-

⁶⁹ Л.И. Василенко, *Краткий религиозно-философский словарь*, Москва 2000, с. 167.

⁷⁰ А.С. Пушкин, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 2, Москва 1967, с. 365.

тельского воздействия”⁷¹. Однако, слова: „Я из дела ушел, из такого хорошего дела!”, подчеркивают горечь поражения, каким окончилась деятельность поэта-пророка, и прямо указывают на невозможность следовать поручениям Бога, которые взял на себя пушкинский пророк:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей⁷².

Таким образом, лирический герой барда напоминает потерпевшего поражение лирического субъекта из *Пророка* Лермонтова, также несущего тяжелую участь творца, подверженного постоянной травле и встречающегося с враждебным отношением окружающих. В обоих произведениях в высказываниях противников пророков обнаруживаются прямые межтекстовые аналогии. Слова людей, одобряющие решение об уходе: „Хорошо, что ушел, – без него стало дело верней!” (1, 349), перекликаются с голосом враждебной толпы, издевающейся над провозвестником, не нашедшим себе места в обществе:

Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что бог гласит его устами!⁷³

Совпадает также внешний вид обоих. Они наги, на что предельно четко указывает как лирический персонаж Высоцкого, который „ничего не унес – отвалился в чем мать родила” (1, 348), так и голос стариков, презирающих лермонтовского пророка: „Смотрите, как он наг и беден”⁷⁴. Тем самым подчеркнуты с одной стороны их незащищенность, с другой искренность и правдивость.

Сила пророка, несомненно, заключается в его слове, которое не фиксируется в письменном виде, а прямо и непосредственно воздействует на людей, принимающих учение провозвестника воли Бога. Ориентация на устное высказывание как способ передачи своих мыслей и чувств, характерна человеку изначально. Она активизирует слушателя, заставляет его распространять услышанное „из уст в уста”, из поколения в поколение, что во многом обеспечивает существование слова во времени и пространстве. В этой связи особое внимание следует уделить лирическому субъекту Высоцкого, убеждающему в превосходстве устного слова, над написанным:

Мы многое из книжек узнаем,
А истины передают изустно (1, 348).

В данном фрагменте предельно четко звучит голос Христа, указывающего на вневременность произнесенного слова („Небо и земля прейдут; но слова

⁷¹ В.В. Филатов, *Словарь изографа*, Москва 2000, с. 162.

⁷² А.С. Пушкин, указ. соч., с. 365.

⁷³ М.Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, Москва 1986, с. 112.

⁷⁴ Там же.

Мои не прейдут” Мк 13, 31), а также на его близость и непосредственность по отношению к слушателю. Он совпадает с голосом биографического автора, который при жизни, пользуясь лишь только таким личностным способом художественного воздействия, защищал нравственные ориентиры, следовал правде и питал надежду на положительные перемены в общественном сознании, которые дадут каждому возможность жить по своему призванию и реализовать человеческое достоинство в условиях подлинной свободы. При этом выявляется отличная от библейской временная перспектива.

Пророк Высоцкого полон отчаяния и отчуждения, так как, в конечном счете, его миссия оканчивается драматически, о чем свидетельствуют следующие в дальнейшем горькие слова:

Пророков нет в отечестве своем, –
Но и в других отечествах – не густо (1, 349).

Они восходят к словам Христа: „Никакой пророк не принимается в своем отечестве” (Лк 4, 24) и повторяются четыре раза в пределах стихотворения, согласно текстам Евангелия (см. Мф 13, 57; Мк 6, 4; Ин 4, 44). Лирический субъект Высоцкого, который близок биографическому автору и во многом напоминает как библейского Иисуса, так и лермонтовского пророка, встретившись с враждой и непониманием, принимает решение об уходе. Горькая правда, которую уясняет поэт-пророк, подтверждается самим Творцом, что в контексте пушкинского стихотворения, придает ей ироническую окраску.

На основании вышеизложенного представляется возможным констатировать, что, переполненное авторским опытом и драматизмом личной судьбы произведение *Я из дела ушел*, глубоко подчеркивает трагическое мироощущение художника, который „в отечестве своем” не мог в полной мере реализовать свои силы и осуществлять свои творческие проекты, а также указывает на складывающиеся в России в течение столетий сложные взаимоотношения между поэтом, а властью.

Поэтическая деятельность Владимира Высоцкого всегда стояла в противовес тоталитарной идеологии и, как показал исторический опыт, выдержала испытание времени. Несмотря на различия между произведениями художника, созданными на разных этапах его творческого пути, их связь с наследием выдающихся русских поэтов и писателей несомненна. Многочисленные цитаты и подтексты, глубинные реминисценции, а также стилизации и пародии, отсылающие читателей к творческому наследию других художников, не являются, на наш взгляд, простым подражанием, только подробно осмысленной и глубоко продуманной интертекстуальной игрой, благодаря которой поэт пытался соединить в своем творчестве различные пласты от фольклора по высокую русскую культуру XIX и XX веков и восстановить тем самым нарушенную связь времен.

ГЛАВА 4

Влияние *Гамлета* на поэтическую систему Владимира Высоцкого 70-х годов

Влияние актерской профессии на поэтическую систему Владимира Высоцкого, отразившееся как в высказываниях самого „шансоне всея Руси”: („Я, в отличие от своих братьев, которые занимаются чистым стихосложением, играю много ролей и в театре, и в кино. Я часто бываю в шкуре других людей. Мне проще писать от имени другого человека”¹), так и в трудах многочисленных высокоцковедов², представляет собой ярчайшую особенность его песенного творчества. Однако следует отметить, что на рубеже 60-х и 70-х годов этот факт приобрел качественно новый оттенок и во многом обусловил последнее десятилетие творческого пути крупнейшего представителя жанра авторской песни. Именно в этот период наблюдаем существенные изменения поэтического почерка Высоцкого, вызванные непосредственным воздействием целого ряда факторов, сфокусированных вокруг театральной работы актера-певца над ролью Гамлета в спектакле Юрия Любимова по трагедии Шекспира.

„Быть Гамлетом – или совсем не быть”³ – так биограф Высоцкого – Владимир Новиков определил стремление этого разносторонне одаренного художника добиться важнейшей цели в его актерской жизни. Путь Высоцкого к Гамлету, на самом деле, был непростым. Многогранный талант и широкая известность Высоцкого как актера и непризнанного официально поэта-бунтаря отнюдь не гарантировали ему поручения театральной роли, которая долгое время оставалась его заветным желанием. Мастеру художественного слова приходилось, по утверждениям Аллы Демидовой – сценической партнерши Высоцкого во многих спектаклях, „угovarивать” Юрия Любимова – главного режиссера Театра драмы и комедии на Таганке, чтобы тот ставил *Гамлета*. Подтверждают это слова самого Любимова: „Как Высоцкий у меня просил Гамлета! Все ходил за мной и умолял: «Дайте мне сыграть Гамлета! Дайте Гамлета! Гамлета!»”⁴.

¹ Владимир Высоцкий. *Монологи со сцены*, лит. запись О.Л. Терентьева, худож.-оформитель Б.Ф. Бублик, Харьков–Москва 2000, с. 150.

² См. напр.: М.Н. Капрусова, *Влияние профессии актера на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. V, Москва 2001, с. 398–419.

³ В.И. Новиков, *Высоцкий*, Москва 2003, с. 145.

⁴ А.С. Демидова, *Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю*, предисл. А. Смелянского, Москва 1989, с. 76.

Несмотря на сложные взаимоотношения обоих художников и вопреки прежним сомнениям режиссера, мечта Владимира Высоцкого все-таки сбылась. Со дня премьеры пьесы, которая состоялась 29 ноября 1971 года, по 18 июля 1980 года – день, когда зрители могли в последний раз восхищаться гениальной игрой артиста за неделю до его внезапного ухода из жизни, художник перевоплотился в датского принца свыше двухсот раз⁵. Следует отметить, что *Гамлет* был единственным спектаклем, от игры в котором Высоцкий никогда не отказался. Даже в последний период жизни, пребывая в предынфарктном состоянии, когда во всех остальных театральных работах поэта-певца заменяли другие актеры, Гамлет остался исключительно его ролью. Высоцкий, перевоплощаясь в шекспировского персонажа, всегда играл насмерть, на такой художественной высоте, как никто другой. Во многом благодаря этому, необыкновенная, новаторская постановка трагедии „Таганкой” имела большой успех. Спектакль Юрия Любимова пользовался огромной популярностью как в Советской России, так и за ее пределами. Он был знаком болгарским зрителям (Болгария 1975)⁶, был удостоен международной премии в Югославии на белградском интернациональном театральном фестивале БИТЕФ (Белград 1976 г.)⁷, был также хорошо принят во Франции в 1977 году⁸. Высоцким в роли Гамлета восхищались и польские зрители во время гастролей Театра на Таганке в Варшаве, в мае 1980 года. Несмотря на плохое состояние здоровья актера, из-за чего был отменен спектакль во Вроцлаве, Высоцкий играл великолепно, вызывая энтузиазм у публики, что нашло отражение в откликах польской прессы⁹. Спектакль Юрия Любимова, сошедший с подмостков в день смерти Высоцкого, не без оснований считается вершиной постановки трагедии Шекспира, о чем справедливо упоминает в своем исследовании Ким Ван Сок. „Память о Гамлете-Высоцком была настолько сильна – пишет южнокорейский театровед – что любое, пусть очень талантливое воплощение пьесы вызывало бы невольное сравнение”. Именно этим фактором исследователь оправдывает пониженное внимание режиссеров и театров к *Гамлету* в начале 80-х годов¹⁰.

Излюбленная роль актера-певца оказалась существенным элементом, который во многом определил его личную судьбу и поэтический путь. Высоцкий ощущал с Гамлетом своеобразное родство и идентифицировал себя с этим

⁵ Алла Демидова определяет количество „Гамлетов” цифрой 218. (Ср. там же, с. 75).

⁶ Л. Георгиев, *Владимир Высоцкий. Встречи, интервью, воспоминания*, пер. с болг. В. Викторова, предисл. В. Огнева, Москва 1991, с. 132.

⁷ См.: М. Цыбульский, *Высоцкий в Югославии*. Цит. по: http://v-vysotsky.narod.ru/statji/2003/Vysotsky_v_Jugoslavii/text.html (20.05.2005).

⁸ См.: В.И. Новиков, указ. соч., с. 292–293; М. Цыбульский, *Высоцкий во Франции*. Цит. по: http://v-vysotsky.narod.ru/statji/2003/Vysotsky_vo_Francii/text.html (20.05.2005).

⁹ См.: М. Цыбульский, *Высоцкий в Польше*. Цит. по: http://v-vysotsky.narod.ru/statji/2003/Vysotsky_v_Polshe/text.html (20.05.2005).

¹⁰ Ким Ван Сок, *Трагедия „Гамлет” в постсоветский период (1985–2000)*, в: *Театр. Живопись. Кино. Музыка. Межвузовский сборник научных трудов молодых ученых*, сост. Д.В. Грубочкин, Москва 2004, с. 145.

персонажем как в реальной жизни, где выступал против фальши и лицемерия, присущих советскому обществу, так и в своей пропитанной гамлетовским духом поэзии, где ставил ряд философских вопросов, которые в свете шекспировской трагедии оказались особо актуальными. В этом контексте на первый план выдвигается образ мастера художественного слова, который в русском культурном пространстве на протяжении веков играл значительную роль. Следует отметить, что не без оснований как Высоцкий, так и Любимов видели в шекспировском персонаже прежде всего поэта. Именно этим фактом известный режиссер обосновал свое, как оказалось в дальнейшем, правильное решение поручить роль Гамлета именно Высоцкому. „Я считал – говорил главный режиссер Таганки –, что человек, который сам пишет стихи, умеет прекрасно выразить так много глубоких мыслей, такой человек способен лучше проникнуть в разнообразные, сложные конфликты: мировоззренческие, философские, моральные и очень личные, человеческие проблемы, которыми Шекспир обременил своего героя”¹¹. Поэзия Высоцкого 70-х годов, в которой на смену ролевым песням-балладам пришли исповедальные стихотворения, несущие трагический оттенок и философскую глубину, связана с шекспировским шедевром.

Трудно спорить с тем, что отметил по этому поводу Анатолий Кулагин в фундаментальной для высококоведения работе о творческой эволюции поэта-актера. Как утверждает ученый, „рефлексия датского принца стала той духовной аурой, в которой русский художник осознал свой масштаб и свою судьбу, в которой произошло его полное становление”, поэтому, пишет Кулагин, „его лирику начала 70-х можно назвать «гамлетовской»” ибо „она создана поэтом-философом, прикоснувшимся к «последним вопросам» бытия”¹².

Показательна в этом отношении и статья Сергея Вдовина, в которой автор рассматривает диалог Высоцкого с художниками „золотого” и „серебряного” веков русской поэзии именно через призму сблизившего их Гамлета. Как полагает исследователь, датский принц был для Высоцкого, а вместе с тем для Аполлона Григорьева, Александра Блока, одним „из самых притягательных образов мировой культуры, источником вдохновения и объектом серьезных раздумий, нравственным камертоном творческого бытия и неперемкнутого диалога с обществом, властью, самим собой”¹³.

Гамлет занимал в поэтическом сознании Высоцкого исключительное место. Он стал для художника интертекстом, на который ориентировалось большинство произведений, написанных поэтом за последние десять лет его жизни. Лирика 70-х входит в широкие интертекстуальные связи с трагедией Шекспира через внутренний гамлетовский контекст перцепции действитель-

¹¹ А.С. Демидова, указ. соч., с. 76.

¹² А.В. Кулагин, *Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция*, Москва 1997, с. 122.

¹³ С.В. Вдовин, *Три Гамлета русской поэзии*, в: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей междунар. науч. конф. Москва 17–20 марта 2003 года*, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003, с. 63.

ности. Творчество Высоцкого этого времени наиболее точно выражает мироощущение писателя, который, не обнаружив выхода из жизненного тупика, сознательно приближался к трагическому финалу, а подсознательно предпринимал попытки, чтобы спасти себя и продолжить поэтический путь. Промежуточное состояние на грани жизни и смерти кодировалось в абсолютно исповедальной интонации стихотворений поэта, проявлялось в повышенной концентрированности и совмещении противоречивых образов, усиливающих карнавальную атмосферу его поэзии.

Среди многих произведений периода 70-х годов *Мой Гамлет* Владимира Высоцкого занимает важное место и заслуживает особого внимания. Само название стихотворения, отсылающее реципиента как к шекспировской трагедии, так и, через местоимение „мой”, посредственно к любимовскому спектаклю, где Высоцкий сыграл роль сугубо личную, сплотившуюся с его собственной судьбой, актуализирует многоуровневые интертекстуальные связи поэтического текста с гамлетовским культурным контекстом. К этому следует добавить, что текст Высоцкого в большой степени строится из цитат, реминисценций и аллюзий к другим текстам, сфокусированным вокруг шекспировского первоисточника, и представляет собой оригинальную реакцию на них. Таким образом наличие многочисленных межтекстовых отсылок переносит смысловой центр со структуры текста актера-певца на структуру интертекстуальных отношений, которые, в свою очередь, являются генератором новых значений.

Шедевр Шекспира, на который явно ссылается в своем произведении автор *Охоты на волков*: „Шут мертв теперь: «Аминь!» Бедняга Йорик!...” (2, 49), „Я бился над словами «быть, не быть»”, „Офелия! Я тленья не приемлю”, „Я Гамлет, я насилье презирал, // Я наплевал на датскую корону” (2, 50), выстраивает вместе с творческой интерпретацией Юрия Любимова уникальную текстовую цепь. К ней присоединяется и знаменитое стихотворение Бориса Пастернака „Гул затих. Я вышел на подмости”, известное также под названием *Гамлет*. Оно приписывается созданному писателем литературному герою Юрию Живаго и открывает целый цикл написанных им произведений. Не без значения является в этом отношении факт влияния на поэтический текст Пастернака шекспировской трагедии, переводчиком и исследователем которой был второй русский лауреат Нобелевской премии по литературе. Стихотворение автора романа *Доктор Живаго*, явившееся также составной частью упомянутой театральной постановки с Высоцким в заглавной роли, придавало спектаклю оттенок поэтичности, о чем совершенно справедливо упоминал в своей монографии болгарский театровед Любен Георгиев¹⁴. Неслучайно и то, что пастернаковский текст исполнялся под гитарный аккомпанемент в начале трагедии самим Гамлетом-Высоцким. Этим музыкальным эпиграфом к пьесе углублялось ее поэтическое начало, а также подчеркивалась двойная сущ-

¹⁴ См.: Л. Георгиев, указ. соч., с. 89.

ность художника как актера и исполнителя собственных песен на музыку. Таким способом Любимов экспонировал неисчерпаемую энергетику слова, которое на самом деле воздействовало на зрителя-соучастника еще до начала спектакля. Согласно режиссерскому замыслу „Гамлет в черном свитере и черных джинсах” сидел с гитарой у задней стены и, перебирая струны, свободно жонглировал словами, когда одновременно публика занимала свои места¹⁵. Вследствие подобного контакта экспонировалась позиция актера-стихотворца, который, сосредоточив на себе внимание зрительного зала, усиливал атмосферу ожидания духовного наслаждения.

Вместе с тем, благодаря стихотворению Пастернака, на первый план выдвигается существенная в этой связи тема поэта, вокруг которой концентрируется как „таганская” постановка трагедии Шекспира, так и *Мой Гамлет* Высоцкого: „Я только малость объясню в стихе” (2, 48). Ее, в первую очередь, детерминирует интертекстуальный характер произведения „*Гул затих. Я вышел на подмости*”, задуманного писателем как средоточие узнаваемых текстов русской и мировой культуры. Такой способ прочтения указанного стихотворения расширяет интерпретативную перспективу на новые контексты его восприятия, акцентируя при этом общий для них мотив мастера художественного слова.

Исследуя музыкальный эпиграф к любимовскому спектаклю, стоит отметить, что поэтическую ткань этого сложного интертекста составляют многочисленные цитаты, среди которых нельзя обойти вниманием особый ее вид – метрическую цитату. Как справедливо и последовательно утверждает Вадим Руднев, пастернаковский стих, написанный пятистопным хореем, отсылает к известному произведению Михаила Лермонтова *Выхожу один я на дорогу*, которое в русской литературе считается первым поэтическим текстом, написанным этим размером¹⁶. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что, по замечаниям Юрия Лотмана, размер обладает определенным значением, является семантически полноценным элементом¹⁷. Поэтому, в свете высказываний известного ученого-литературоведа, актуальными представляются слова Кириллы Тарановского, отметившего, имеющую начало у лермонтовского стихотворения, устойчивую семантизированность русского пятистопного хореев¹⁸.

Оба произведения совпадают также на других уровнях, затрагивая собственные им мотивы одиночества: „Я один, все тонет в фарисействе”¹⁹ и „Выхожу один я на дорогу”²⁰, пути: „И неотвратим конец пути”²¹ и „Сквозь туман

¹⁵ См.: А.С. Демидова, указ. соч., с. 84.

¹⁶ См.: В.П. Руднев, *Энциклопедический словарь культуры XX века*, Москва 2003, с. 160.

¹⁷ См.: Ю.М. Лотман, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, Ленинград 1972, с. 57.

¹⁸ Цит. по: там же.

¹⁹ Б.Л. Пастернак, *Доктор Живаго*, Москва 1989, с. 388.

²⁰ М.Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, Москва 1986, с. 109.

²¹ Б.Л. Пастернак, указ. соч., с. 388.

кремнистый путь блестит”²², жизни: „Жизнь прожить – не поле перейти”²³ и „Уж не жду от жизни ничего я”²⁴, а также общие для них темы памяти, поиска высоких идеалов и верности им, неминуемости смерти и нежелания подчиниться трагическим обстоятельствам. Все они присущи в дальнейшем тексту *Моего Гамлета*, а затем проецируются на поэтическую систему Высоцкого в целом. Кроме того, в интертексте Пастернака появляется, приведенная нами выше поговорка, которая обобщает тему жизни²⁵ и заодно отсылает к ветхозаветной книге Притчей Соломоновых, где существует как прочное средство передачи традиционной культурной мудрости предков. Рядом с поучением в форме поговорки, которая, как справедливо и точно пишет канадский литературовед Нортроп Фрай, является ядром назидательной литературы²⁶, в тексте Пастернака содержатся и другие библейские отсылки, прочно соединяющие мир стихотворения со священными книгами Ветхого и Нового Завета. В этой связи пристального внимания заслуживает языковой уровень художественного произведения, где встречаются слова лирического персонажа: „Если только можно, авва отче, // Чашу эту мимо пронеси...” являющиеся почти дословной немаркированной цитатой из Священного Писания: „Авва Отче! все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты” (Мк 14, 36)²⁷. Благодаря этому приему выстраивается особая связь между лирическим субъектом стихотворения и Христом, молящимся перед смертью. Впечатление их близости углубляется присутствием еще одной библейской аллюзии. Существенным на наш взгляд представляется в этом контексте факт, что авторство стихотворения „*Гул затих. Я вышел на подмости*” приписывается Юрию Живаго – литературному герою, созданному Борисом Пастернаком. Следует подчеркнуть, что имя персонажа восходит к выражению из церковнославянского текста Евангелия: „Сын Бога Живаго”²⁸. Именно так называли Христа Его ученики: „Иисус спрашивал учеников Своих: за кого люди почитают Меня, Сына Человеческого? Они сказали: одни за Иоанна Крестителя, другие за Илию, а иные за Иеремию, или за одного из пророков. Он говорит им: а вы за кого почитаете Меня? Симон же Петр, отвечая, сказал: Ты – Христос, Сын Бога Живого” (Мф 16, 13–16)²⁹. Семантика имени доктора максимально приближает его к лирическому субъекту произведения, который также отождествляет себя с Иисусом. Вследствие этого у Пастернака обнаруживается образ Христа-поэта, который появляется как в *Моем Гамлете*, так

²² М.Ю. Лермонтов, указ. соч., с. 109.

²³ Б.Л. Пастернак, указ. соч., с. 388.

²⁴ М.Ю. Лермонтов, указ. соч., с. 109.

²⁵ См.: В.П. Руднев, указ. соч., с. 160.

²⁶ N. Frye, *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998, с. 135–136.

²⁷ См.: также: Мф 26, 39; Лк 22, 42.

²⁸ См.: R. Mnich, *Категория символа и библейская символика в поэзии XX века*, Lublin 2002, с. 169.

²⁹ См.: также: Ин 6, 69.

и в более раннем стихотворении актера-певца *О фатальных датах и цифрах*, посвященном „Моим (Высоцкого – Б. О.) друзьям – поэтам”: „А в 33 Христу – он был поэт, он говорил: // «Да ни убий!» Убьешь – везде найду, мол. // Но – гвозди ему в руки, чтоб чего не сотворил, // Чтоб не писал и чтобы меньше думал” (1, 280). Смерть за искусство является в этом случае самой высокой, но заодно неизбежной ценой, которую пришлось заплатить художнику, функционировавшему в несвободном государстве и пытавшемуся своим творчеством противиться злу и тирании.

Следует также указать на связь, соединившую Иисуса с Гамлетом. Спаситель, которому во время пребывания в Гефсимании не чуждыми были ни скорбь, ни тоска, и который в минуту отчаяния молился, чтобы отсрочить неминуемое, напоминает терзаемого сомнениями Гамлета, который, в свою очередь, подобно Христу выполняет волю своего отца. Особый семантический оттенок несет в себе и сценическое пространство, в пределах которого функционирует пастернаковский Гамлет: „На меня наставлен сумрак ночи // Тысячу биноклей на оси”³⁰. Оно является микромоделью жизни, созданной заранее автором-творцом, где все уже высказано и поэтому известно до последней строки³¹.

Лирический субъект Пастернака, глубоко погруженный в контекст шекспировской трагедии, до ее начала ставит важнейшие вопросы бытия, над которыми в дальнейшем будет задумываться его сценический двойник. Размышления лирического персонажа, повторенные вслух Гамлетом-Высоцким, акцентируют основные конфликты, которые содержатся в пьесе, а также отражают сомнения самого актера-певца, вылившиеся в его дальнейшем песенном творчестве.

Эхо пастернаковского стихотворения, столь значимого для любимовской постановки шекспировского шедевра, предельно четко звучит и в двух первых строках пятнадцатой строфы *Моего Гамлета*: „Зов предков слыша сквозь затихший гул, // Пошел на зов, – сомненья кралась с тылу” (2, 50). Вдохновленный Библией художественный мир автора *Доктора Живаго*, наглядно излучается духовностью, которая, в свою очередь, отражается в поэтическом слове Высоцкого, составляя его фундамент. Писатель, благодаря семиотической открытости своего творчества, мастерски совместил в *Моем Гамлете* отсылки к многочисленным текстам культуры, строительным материалом которых являются различные виды знаков. Таким образом, художественное слово поэта-певца, питаемое энергией театрального жеста, языка тела, музыкального аккомпанемента, а также литературного слова своих выдающихся предшественников – Шекспира, Лермонтова и Пастернака, приобрело особую духовную силу.

Трудно спорить с тем, что *Мой Гамлет* как место пересечения других текстов и пространство одновременного звучания различных голосов представляет собой произведение полифонического типа. Справедливо писала об этом Фарида Исрапова, которая в своей статье как одна из первых предложила

³⁰ Б.Л. Пастернак, указ. соч., с. 387.

³¹ См.: В.П. Руднев, указ. соч., с. 160.

прочтение этого сложного произведения в ключе теоретических концепций французских семиологов. Ученая упомянула об ориентированности текста Высоцкого на его сопоставление с текстом трагедии Шекспира, указала на отдельные случаи проявления слова английского драматурга у русского поэта, а также выявила текстуальные показатели, свидетельствующие о продолжении *Гамлета* стихотворением актера-певца³². В свете вышеизложенного актуальным представляется исследование различий между персонажами, созданными обоими писателями.

В произведении актера-певца акцентируется отличная трактовка Высоцким образа Гамлета, который во многом противоречит своему шекспировскому первоисточнику. О ней свидетельствует не столько содержащееся в заглавии и указывающее на связь с автором слово „мой”, сколько специфическая форма построения стихотворного текста. Он на первый взгляд напоминает исключительно монолог „высоцкого” Гамлета. Однако на самом деле речь, произнесенная лирическим субъектом, является посмертным диалогом персонажа со своими литературными двойниками – шекспировским и пастернаковским Гамлетами, а также с самим собой. Многоголосый хор, пробивающийся через его слово, отражает полемику сознаний и различных точек зрения.

Любен Георгиев, анализируя любимовскую постановку трагедии Шекспира, обратил внимание на стремление режиссера „Таганки” к простоте, естественности и максимальной приближенности образа датского принца зрителям. Театровед указал при этом на утверждения шекспироведов, которые считали Гамлета „самым естественным, самым земным и человеческим из героев Шекспира”³³. Высоцкий, в свою очередь, акцентирует неоднородность своего персонажа. Внутри лирического героя наблюдаем четко отмеченные бинарные оппозиции, которые детерминируют его поведение. Он балансирует между низким и высоким, плотским и духовным. С одной стороны замечаем греховное начало и низовые аспекты жизни: „Я был зачат как нужно, во грехе – // В поту и в нервах первой брачной ночи” (2, 48), „Пугались нас ночные сторожа, // Как оспою, болело время нами. // Я спал на кожах, мясо ел с ножа” (2, 49), „Я видел – наши игры с каждым днем // Все больше походили на бесчинства, – // В проточных водах по ночам, тайком // Я отмывался от дневного свинства” (2, 49–50), „Груз тяжких дум наверх меня тянул, // А крылья плоти вниз влекли, в могилу” (2, 50), с другой – стремление героя к постижению им высшей степени самореализации, благодаря духовному самосовершенствованию. Оно реализуется в сфере культуры, от которой не отказывается стихотворный Гамлет. В этом контексте активизируется присущий у Пастернака мотив поэта. Датский принц Высоцкого, в отличие от своего литературного образа, который по мнению Полония был заурядным поэтом, является „книжным” героем: „Я только малость объясню в стихе” (2, 48), „Я прозевал домашние интриги. // Не нра-

³² См.: Ф.Х. Исрапова, „Мой Гамлет” как интертекст, в: *Мир Высоцкого...*, указ. соч., вып. V, с. 420–427.

³³ Л. Георгиев, указ. соч., с. 86.

вился мне век, и люди в нем // Не нравились, – и я зарылся в книги” (2, 50)³⁴. Однако, ощущая непрочность жизни, пытается следовать учениям Христа, который показывал единственный надежный путь к абсолюту. Достаточно вспомнить в этой связи слова Спасителя, находившегося в Гефсимании, который говорил своим ученикам: „Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна” (Мф 26, 41).

Гамлет Высоцкого противоречит Гамлету Шекспира. Актер-певец, развивая в пределах стихотворного текста художественный замысел режиссера „Таганки”, наделяет своего лирического персонажа такими чертами, как храбрость, сильный характер, решительность, уверенность, готовность действовать и нести ответственность за свои решения. Гамлетовский вопрос: „Быть или не быть” в постановке Любимова касается не столько существования или небытия, сколько способа продолжения жизни и цены, которую должен заплатить за это герой. Высоцкий на сцене во время спектакля повторяет знаменитый монолог три раза и сопровождает его глубоко эмоциональным языком театральных жестов, благодаря чему акцентируется новая смысловая окраска слов датского принца. Ощущение нового качества, приобретенного текстом, переносится на поэтическое произведение писателя, где шекспировский вопрос в принципе остается уже решенным. Исследователи поэзии Высоцкого замечают, что лирический герой его стихотворения, отбросив в сторону колебания и сомнения, стремился к наиболее естественному выбору, который мог осуществить. Поэтому высочайшей ценностью, которой настойчиво добивался персонаж, была жизнь³⁵. Однако решение в пользу бытия не завершало борьбы героя с окружающей его действительностью и с самим собой. Именно жизнь оказалась для лирического персонажа, а также для создавшего его поэта, сложнейшей проблемой, тайна которой никогда не раскрывается до конца:

Но гениальный всплеск похож на бред,
В рожденье смерть проглядывает косо,
А мы все ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса (2, 51).

Гамлет Шекспира представляет собой сложное произведение, которое можно рассматривать в нескольких плоскостях. С одной стороны пьеса является углубленным анализом психики незаурядной личности, с другой относится наиболее последовательно к проблеме власти. Поэтому, как справедливо утверждает Анатолий Кулагин, образ Гамлета вызывал особый интерес в России. Доказательством этому был диалог выдающихся представителей русской литературы: Пушкина, Тургенева, Блока, Ахматовой, Пастернака и др., с шекспировским шедевром. Их увлечение личностью персонажа классической трагедии, его философской рефлексией, мировоззрением и богатством

³⁴ См.: А.В. Скобелев, С.М. Шаулов, *Владимир Высоцкий: Мир и слово*, Уфа 2001, с. 52–53.

³⁵ См.: Л. Георгиев, указ. соч., с. 88; А.С. Демидова, указ. соч., с. 89–91; А.В. Скобелев, С.М. Шаулов, указ. соч., с. 53.

внутреннего мира отразилось в произведениях этих видных авторов³⁶. К этому следует добавить, что гамлетовская тема в русской литературе привлекала также внимание многочисленных литературоведов, которые, подвергнув ее детальному обследованию, пытались осмыслить ее сущность³⁷. В этом отношении важное место занимает имя Владимира Высоцкого, который благодаря силе и неповторимости художественного слова создал оригинальный и отличающийся своеобразием поэтический портрет датского принца, расширив тем самым ряд писателей, которые затронули в своем творчестве „гамлетовскую” проблематику.

Изучение основных вопросов, заложенных в шекспировской пьесе и продолженных поэтом-Высоцким, оказывается особо актуальным в контексте современности, на которую неоднократно намекал стихотворный Гамлет и сыгранный его автором персонаж. Достаточно вспомнить здесь слова актера-певца: „Вечные проблемы добра и зла в таком очищенном виде, как они поставлены Шекспиром, звучат сегодня в нашем беспокойном, мятущемся мире особенно остро. Я бы хотел, чтобы зрители, встречаясь с Гамлетом в зале нашего театра (Театра на „Таганке” – Б. О.), волновались, как и я, чтобы они понимали, как труден и драматичен путь к гармонии человеческих отношений”³⁸.

Подводя итоги сказанному, следует подчеркнуть, что об окружающей действительности Высоцкий высказывался как на сцене, так и в *Моем Гамлете*, пользуясь при этом, как справедливо замечает Надежда Донцу, нерасчлененностью образов автора и героя³⁹. Вопросы, волнующие Гамлета, из-за своей злободневности, стали личными вопросами мастера слова и ярко отразились в его поэтическом творчестве 70-х годов. Они оказались особо актуальными в советское время, о чем свидетельствует факт, что затрагивались не только Владимиром Высоцким, но и многими художниками, в том числе, работавшими в различных видах искусства – Борисом Пастернаком и Юрием Любимовым.

„Отзвуки” шекспировского интертекста сохраняются в большинстве произведений актера-певца, написанных в 70-х годах. Нина Рудник справедливо замечает, что именно тогда в поэзии Высоцкого появляются баллады, которые ученая определяет как „маленькие трагедии”⁴⁰. В ключе *Гамлета* интересно смотрятся такие песни-стихотворения, как: *Памяти Василия Шукшина* и *О фатальных датах и цифрах*, а также более поздние исповедальные произведения,

³⁶ См.: А.В. Кулагин, указ. соч., с. 123.

³⁷ См.: Т.В. Швецова, *К вопросу о содержании понятия „русский гамлетизм”*, в: *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы междунар. науч. конф., 1–3 окт. 2002, г. Гродно. В 2-х ч.*, отв. ред. А.С. Смирнов, Т.Е. Автухович, ч. 2, Гродно 2003, с. 206–211.

³⁸ А.С. Демидова, указ. соч., с. 99.

³⁹ См.: Н. Донцу, *Художественный образ в стихотворениях В.С. Высоцкого*, в: *Annale științifice ale universitatii de stat din Moldova. Seria „Științe filologice”*, Chisinau 1999, с. 157.

⁴⁰ Н.М. Рудник, *Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого*, Курск 1995, с. 112.

возникшие в конце творческой жизни мастера слова. Предчувствующий свою преждевременную смерть поэт⁴¹, продолжает разработку темы обреченности русских авторов, которые согласно многовековой традиции не были лишь только создателями художественного текста, а считались носителями высшей истины, пророками, которые служили добру и правде⁴². Интересно напомнить, что проблема горькой участи творца, который не может найти условий для раскрытия своего духовного потенциала была исследована нами в конце предыдущей главы на примере стихотворения *Я из дела ушел*. Оно убедительно доказывает трансформацию художественного мышления поэта, которая совершается под влиянием театральной работы над ролью Гамлета.

Усиление трагической интонации ошутимо в произведении *Кони привередливые*, которое является одной из вершин поэзии актера-певца и справедливо считается метафорой жизни и судьбы ее автора. Лирический герой баллады, погоняющий своих коней по краю пропасти, сознательно приближается к смерти. Однако в дальнейшей части произведения наблюдается душевная раздвоенность всадника:

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!
Вы тугую не слушайте плеть!
Но что-то кони мне попались привередливые –
И дожить не успел, мне допеть не успеть.

Я коней напою,
Я куплет допою –
Хоть мгновенье еще постою
на краю... (1, 299–300).

Состояние душевного разлада, колебание между двумя противоположными чувствами и желаниями обнаруживает свое начало в трагическом сознании Высоцкого и подкрепляется энергией библейского и шекспировского интертекстов. Лирический герой актера-певца одновременно близок Христу, который в Гефсимании молится Отцу, чтобы миновал его час мученической смерти⁴³, а также Гамлету, подсознательно стремившемуся отсрочить неминуемое.

Подытоживая наши размышления над поэтической системой Высоцкого 70-х годов, мы можем констатировать, что она остается под сильным влиянием *Гамлета*, а также его любимовской постановки с поэтом в заглавной роли. Именно шекспировский шедевр определил трагическую интонацию последне-

⁴¹ Необходимо указать здесь на строки из произведения „*Общаясь с тишиной я*”, написанного в 1980 году: „Жизнь – алфавит: я где-то // Уже в «це-че-ше-ше», – // Уйду я в это лето // В малиновом плаще” (2, 151). Они оказались пророческими, так как Высоцкий умер 25.07.1980 года.

⁴² См.: Ю.М. Лотман, *Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция*, в: он же, *О поэтах и поэзии*, Санкт-Петербург 2001, с. 254–258.

⁴³ См.: Мк 14, 35–36.

го десятилетия творческого пути актера-певца. Ощущение близости смерти, жестокости судьбы, неизбежности конца является постоянным элементом, сопровождающим многочисленные стихотворения этого периода. Достаточно вспомнить в этом контексте такие шедевры поэзии Высоцкого как: *I. Ошибка вышла*; *II. Никакой ошибки*; *III. История болезни*; „*Общаясь с тишиной я...*”; „*Я никогда не верил в миражи...*”; „*А мы живем в мертвящей пустоте...*”; *Две просьбы*; „*И снизу лед и сверху – маюсь между...*”. Эти интертекстуальные по своей природе произведения доказывают также факт диалога с культурной традицией, который Высоцкий вел до последних дней своей творческой биографии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая работа представляет собой попытку целостного изучения поэзии Владимира Высоцкого в контексте категории интертекстуальности – столь важной для современных гуманитарных наук.

Хотя начало творческого пути поэта-исполнителя датируется 1961 годом и автору не мог быть известен термин интертекстуальность – разработанный и введенный в научный обиход Ю. Кристевой во второй половине 60-х годов прошлого века, то актер-певец является оригинальным создателем неповторимой интертекстуальной поэтики, суть которой заключается в творческом подходе к чужим произведениям, в выстраивании многоуровневых связей с другими текстами культуры. Благодаря ориентации художественного слова Высоцкого на диалог, скрытый смысл песен-стихотворений барда выявляется лишь только в широком литературно-культурном контексте, который питает его поэзию на всех этапах ее развития.

В рамках настоящего исследования на конкретных примерах из двадцатилетнего творческого пути Высоцкого раскрывается уникальный способ творческого взаимодействия поэтических текстов автора с литературным наследием его известных современников и выдающихся предшественников. В центре нашего внимания оказывается не только и не столько активный диалог актера-певца с текстами других писателей и поэтов, сколько глубинные связи его наследия с другими видами художественной выразительности – театром и кинематографом.

Анализ поэзии Владимира Высоцкого подтверждает ее интертекстуальный характер, который обеспечивается существованием межтекстовых приемов в творческом процессе актера-певца. Благодаря им Высоцкий выстраивает мосты к высокой русской культуре и воскрешает память о ее лучших представителях, одновременно расширяя своим именем список выдающихся авторов, которые внесли огромный вклад в развитие свободной литературы в несвободной стране. Кроме того интертекстуальность у Высоцкого помогает выдвинуть на первый план проблему обреченности русских поэтов и их роли в общественном сознании. Данная тема сильно проявляется на всех этапах художественной биографии писателя и в конечном итоге определяет его место среди крупнейших создателей культуры. Таким образом, личная и творческая судьба актера-исполнителя доказывает правоту слов Александра Межирова, совершенно справедливо заметившего мнимую простоту и банальность „высоцких” строк: „В стихах и песнях Высоцкого есть обманчивая легкость. Когда вслушаешься, осознаешь, какой тяжелой ценой она достигнута”¹.

¹ Цит. по обложке грампластинки В. Высоцкого, *Песни*, „Мелодия” 1981.

RESUMÉ

Celem niniejszej pracy było ukazanie utworów poetyckich Włodzimierza Wysockiego w aspekcie ich związków międzytekstowych z dziełami rozmaitych autorów oraz z innymi rodzajami sztuki – filmem i teatrem. W jego realizacji kluczowym okazało się rozpoznanie i opis szeregu intertekstualnych chwytów, na których bazował Wysocki w swoim procesie twórczym. Dodatkowo skoncentrowano się na przedstawieniu refleksji kulturologicznej, która stanowiła istotę wierszy poety-aktora. Przeprowadzone badania dowiodły, iż sens wygenerowany przez tekst artystyczny barda może być całkowicie zrozumiały jedynie w szerokim kontekście literacko-kulturowym. Wysocki, prowadząc wyrefinowaną grę z tekstami wybitnych autorów na przestrzeni całej drogi poetyckiej, chciał nawiązać kontakt z ich spuścizną oraz wskrzesić pamięć o jej twórcach. Dzięki temu wpisał się na karty literatury rosyjskiej jako wybitny mistrz słowa artystycznego, pragnący swoją intertekstualną poezją zapełnić lukę w tradycji kulturowej.

БИБЛИОГРАФИЯ

Литературные источники

1. В ы с о ц к и й В.С., *Сочинения в двух томах*, Екатеринбург 1997.

Научно-критическая литература на русском языке

1. А б р а м о в а Л.В., П е р е в о з ч и к о в В.К., *Факты его биографии*, Москва 1991.
2. А й з е р м а н Л.С., *Время понимать. Проблемы русской литературы советского периода*, Москва 1997.
3. А л о э С., *От Высоцкого до Круга. Блатное слово в изменявшейся картине мира русского общества*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2003, z. XXXI, s. 45–53.
4. А н д р е е в Ю.А., *Наша авторская...: История, теория и современное состояние самодетальной песни*, Москва 1991.
5. А с а д у л л а е в С., *Поэтика Владимира Высоцкого*, в: он же, *На рубеже веков и тысячелетий. О литературе и времени*, Баку 2004, с. 426–453.
6. Б а р т Р., *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, пер. с фр./ сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова, Москва 1989, <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm> (21.12.2005).
7. Б а т о в В.И., *Владимир Высоцкий: психогерменевтика творчества*, Москва 2002.
8. Б а х м а ч В.И., *Драматическое повествование о русском характере. Взгляд на стихотворение-песню В.С. Высоцкого „Банька по-белому”*, в: *Слобожанщина-Донбасс. Научно-методический сборник литературоведческих работ*, под ред. Ю.П. Фесенко, вып. 2, Луганск 2000, с. 67–74.
9. Б а х м а ч В.И., *Единственный, или образ Пушкина в лирике Высоцкого*, в: А.С. Пушкин. *Творчество и традиции*, под ред. Ю.П. Фесенко, Луганск 1999, с. 76–82.
10. Б а х м а ч В.И., *„Коля эта – только моя...”. Тема поэта и поэзии в творчестве В.С. Высоцкого*, в: *Язык. Литература. Методика. Сборник статей*, ред. коллегия И.В. Абрамец, С.А. Ильин, Ю.П. Фесенко, Т.Б. Недайнова, Луганск 1996, с. 141–150.
11. Б а х м а ч В.И., *Пушкинские мотивы в ранних перепевках Высоцкого*, „Русская филология” 1997, № 1–2, с. 45–47.
12. Б е с т у ж е в - Л а д а И.В., *Открывая Высоцкого...*, Москва 2001.
13. Б е с т у ж е в - Л а д а И.В., *Табун привередливых коней: введение в высококоведение*, Москва 1994.
14. Б и б и н а А.В., *Автор и „ролевые” персонажи в лирике В. Высоцкого*, в: *Проблема автора в художественной литературе. Тезисы докладов региональной межвузовской научной конференции, посвященной памяти проф. Б.О. Кормана*, Ижевск 1990, с. 63–64.
15. Б и р ю к о в а С., *Спасите наши души... Окуджава – Высоцкий – бард-рок*, Тамбов 1990.
16. Б и р ю к о в а С.С., *Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде*. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Москва. Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствоведения, Москва 1990.
17. Б л и н о в а А.И., *Экран и Владимир Высоцкий. (Размышления об актерском мастерстве, о ролях, о среде)*, Москва 1992.

18. Богомогов Н., *Между фольклором и искусством: самодельная песня*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1994, № 18, с. 57–65.
19. В.С. Высоцкий: *исследования и материалы*, под ред. Ю.А. Андреева, Воронеж 1990.
20. Вдовин С., *Есенин и Высоцкий*, „Звезда Востока” 2002, № 1, с. 162–163.
21. Вдовин С., *Золотоволосый „хулиган” и „златоустый блатарь” (Есенин и Высоцкий)*, http://www.samarabard.ru/files/kkserg_vdovin.htm (12.04.2002).
22. Вердеревская Н.А., *Двадцать лет спустя. Этюды о поэзии Владимира Высоцкого*, Набережные Челны 2001.
23. Визаи П., *Творчество Владимира Высоцкого как явление национальной культуры в контексте формирования языковой личности венгерского русиста*, в: *Лексика, грамматика, текст в свете антропологической лингвистики. Тезисы докладов и сообщений международной научной конференции 12–14 мая 1995 г. Екатеринбург. Россия*, Екатеринбург 1995, с. 27–28.
24. Визаи П., *Юбилейный сборник памяти Владимира Высоцкого по случаю 65-летия со дня рождения*, Будапешт-Дьер 2003.
25. Влади М., *Владимир, или Прерванный полет*, Москва 1990.
26. *Владимир Высоцкий в кино. Сборник*, сост. И. Роговой, Москва 1989.
27. *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей междунар. науч. конф. Москва 17–20 марта 2003 года*, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003.
28. *Владимир Высоцкий. Воспоминания; Архивные материалы*, сост. и обраб. текстов В. Шкало, А. Линкевич, Ю. Сидорович, Минск 2001.
29. *Владимир Высоцкий и русский рок. Сборник статей*, под ред. Ю.В. Доманского, Тверь 2001.
30. *Владимир Высоцкий. Монологи со сцены*, лит. запись О.Л. Терентьева, худож.-оформитель Б.Ф. Бублик, Харьков–Москва 2000.
31. *Владимир Высоцкий: Человек. Поэт. Актер*, сост. Ю. Андреев, И. Богуславский, Москва 1990.
32. *Владимир Высоцкий. Четыре четверти пути. Сборник*, сост. А. Крылов, Москва 1990.
33. *Высоцкий в Троицке. Вокруг „неизвестного” выступления*, авт.-сост. К.П. Рязанов, Троицк 2002.
34. *Высоцкий В.С. „Золотые мои россыпи...”. Строки, ставшие крылатыми*, сост. Т. и С. Зайцевы, крат. предисл. Вл. Новикова, Москва 2000.
35. *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001.
36. Георгиев Л., *Владимир Высоцкий. Встречи, интервью, воспоминания*, пер. с болг. В. Викторова, предисл. В. Огнева, Москва 1991.
37. Горбачев А.А., *„Я в тайну масок все-таки проник...”. Проблема выражения форм авт. сознания в поэзии В. Высоцкого*, в: *Материалы науч.-теорет. конф. представителя НИиЕВ*, Москва 2001, с. 10–13.
38. Демидова А.С., *Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю*, предисл. А. Смелянского, Москва 1989.
39. Долгушев В.Г., *„Нам бермуторно на сердце...”. Средства создания комического в поэзии В. Высоцкого*, „Русская речь” 2001, № 1 (янв.-февр.), с. 24–26.
40. Донцу Н.Ф., *Особенности интимизации повествования в эссе В.С. Высоцкого „Из дорожного дневника”*, в: *Актуальные проблемы современной филологии. Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию проф. В.Н. Мигирова*, Бэлць 2001.
41. Донцу Н., *Художественный образ в стихотворениях В.С. Высоцкого*, в: *Annale stiintifice ale universitatii de stat din Moldova. Seria „Stiinte filologice”*, Chisinau 1999, с. 154–158.

42. Е в т е е в а Т.Н., *Тема войны в песнях А. Галича, Б. Окуджавы, В. Высоцкого. Из наблюдений над жанрово-композиционными формами*, в: *Тезисы докладов региональной научно-практической конференции молодых ученых и специалистов*, Оренбург 2000, с. 186–187.
43. Е в т ю г и н а А.А., К у п и н а Н.А., *Прецедентные тексты в творчестве В. Шукшина и В. Высоцкого*, в: *В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. Труды*, вып. 2, Барнаул 1992, с. 130–132.
44. Е в т ю г и н а А.А., *Русская литература в творчестве В. Высоцкого*, „Актуальные проблемы лингвистики” 1998, № 11, с. 25–26.
45. Е в т ю г и н а А.А., *Сакральные тексты в творчестве В. Высоцкого*, „Актуальные проблемы лингвистики” 1996, № 9, с. 21–22.
46. Е в т ю г и н а А.А., *Текст и интертекст*, в: *Текст-2000: теория и практика: Междисциплинарные подходы. Материалы Всероссийской научной конференции 24–27 апр. 2001 г.*, ч. 1, Ижевск 2001, с. 17–18.
47. Е в т ю г и н а А.А., *Черты городского фольклора в творчестве В. Высоцкого*, в: *Научная лингвистическая конференция памяти доктора филологических наук профессора Э.В. Кузнецовой. Тезисы докладов и сообщений. 12 февраля 1993 г.*, под ред. Е.Г. Соболевой, Екатеринбург 1993, с. 12–13.
48. Е ф и м о в И., К л и н к о в К., *В. Высоцкий и Блатная песня*, <http://otblesk.com/vysotsky/i-blat-1.htm> (12.04.2002).
49. Ж е б р о в с к а А., *Авторская песня в восприятии критики (60–80-е годы)*. Автореф. дис. ...-ра филол. наук. Московский государственный университет, Москва 1994.
50. Ж е б р о в с к а А., „Все меньше места вымыслам и слухам”. *Восприятие творчества Владимира Высоцкого в Польше*, „Литературное обозрение” 1988, № 7.
51. *Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого*, под ред. И. Гришина, Москва 1988.
52. Ж у к о в а Е.И., *Образы техники в поэзии Маяковского и Высоцкого*, в: *Традиции русской классики XX века и современность*, под ред. С.И. Кормилова, Москва 2002, с. 234–237.
53. З а й ц е в В.А., *В.С. Высоцкий*, в: он же, *Русская поэзия XX века: 1940–1990-е годы*, Москва 2001, с. 166–178.
54. З а й ц е в В.А., *Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции*, Москва 2003.
55. З а й ц е в В.А., *Черты эпохи в сердце поэта (Жорж Брассенс и Владимир Высоцкий)*, Москва 1990.
56. З о л о т у х и н В., *Секрет Высоцкого. Дневниковая повесть*, Москва 2000.
57. И е р у с а л и м с к и й Ю.Ю., С о л о в ь е в С.А., „Баллада о времени”. *Отражение в творчестве В.С. Высоцкого духовной жизни советского общества 1960–1970-х гг.*, Ярославль 1999.
58. И е р у с а л и м с к и й Ю.Ю., С о л о в ь е в С.А., *Серебряные струны. Поэт и власть: по материалам творчества В.С. Высоцкого*, предисл. Ю. Иерусалимского и А. Чукарева, Ярославль 2001.
59. И з о т о в В.П., *Материалы к „Словарю поэзии Владимира Высоцкого”*. „Я”, „Филология. Вестник международного славянского университета”, Харьков 2000, т. 3, № 1, с. 34–38.
60. И з о т о в В.П., *Словарь поэзии Владимира Высоцкого: А, Х*, Орел 2001.
61. *Интертекстуальные связи в художественном тексте. Межвузовский сборник научных трудов*, ред. И.В. Арнольд, Санкт-Петербург 1993.
62. К а з а р к и н А.П., *История русской литературы XX века*, Кемерово 1998.

63. Каманкина М.В., *Самодельная авторская песня 1950–1970-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра)*. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Москва. Все-союзный научно-исследовательский институт искусствоведения, Москва 1989.
64. Камлевич Ю., *Фразеологизмы в поэзии В. Высоцкого*, в: *Материалы научной конференции, посвященной 100-летию акад. В.В. Виноградова, 18–19 апр. 1995*. Минск, Минск 1995, с. 28–29.
65. Канчуков Е., *Приближение к Высоцкому*, Москва 1997.
66. Карандина О.Л., *Авторская позиция в лирике Высоцкого и ее особенности в стихотворениях, организованных образом повествователя и субъекта с родовым сознанием*, „Вестник Удмуртского университета”, Ижевск 1997, № 2, с. 97–102.
67. Карапетян Д., *Владимир Высоцкий. Между словом и славой. Воспоминания*, Москва 2002.
68. Киеня В., *Киносудьба Владимира Высоцкого. Фильмы, роли, песни*, Гомель 1992.
69. Китайгородская М.В., Розанова Н.Н., *Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи*, „Вопросы языкознания” 1993, № 1, с. 97–113.
70. Кихней Л.Г., Сафарова Т.В., Темиршина О.Р., *О некоторых пост-модернистских тенденциях в творчестве Владимира Высоцкого*, в: *Гуманитарные исследования: Альманах*, вып. 5, Уссурийск 2001, с. 339–341.
71. Кохановский И., *Письма Высоцкого*, Москва 1993.
72. Крафт Т., *Сложность подхода к синкретическому искусству бардов на примере Владимира Высоцкого*, в: *Литературоведение XXI века: Анализ текста: метод и результата. Материалы междунар. конф. студентов-филологов, СПб. 19–21 апр. 1996*, Санкт-Петербург 1996, с. 105–114.
73. Кристева Ю., *Бахтин, слово, диалог, роман (1967)*, в: *Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму*, Москва 2000.
74. Кузнецова Е.И., *Владимир Высоцкий в „зеркале” критики: роли в театре и кино*, Москва 2003.
75. Кузьмина Н.А., *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*, Москва 2004.
76. Кулагин А.В., *Высоцкий и другие. Сборник статей*, Москва 2002.
77. Кулагин А.В., *Высоцкий и Пушкин. Типологический аспект проблемы*, в: *Классическое наследие. Методология исследования. Тезисы докладов международной научной конференции 26–30 мая 1992 г.*, Минск 1992, с. 24–25.
78. Кулагин А.В., *Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция*, Москва 1997.
79. Куритлов Д.Н., *Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60-е – 70-е гг.)*, дис. ...канд. филол. наук, Москва 1999, <http://www.bard.ru/kurilov/04.htm> (26.03.2002).
80. Литвинов Е., *У истоков литературной и массовой известности Владимира Высоцкого в Польше*, в: *Проблемы современной русистики*, под ред. А. Маркунаса, Poznań 1995, с. 200–205.
81. Лотман Ю.М., *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, Ленинград 1972.
82. Лотман Ю.М., *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002.
83. Лотман Ю.М., *О поэтах и поэзии*, Санкт-Петербург 2001.
84. Лотман Ю.М., *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2001.
85. Лотман Ю.М., *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллин 1973, <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (14.09.2005).
86. *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и Б.Б. Жуков, вып. I, Москва 1997.

87. *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998.
88. *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 1, Москва 1999.
89. *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 2, Москва 1999.
90. *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000.
91. *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. V, Москва 2001.
92. *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. VI, Москва 2002.
93. Намакштанская И.Е., Романова Е.В., „Открылся лик – я встал к нему лицом...” *Знак, символ и образ в поэзии Владимира Высоцкого*, Донецк 2006.
94. Намакштанская И.Е., Романова Е.В., *Символические образы природы в поэтических произведениях В. Высоцкого*, в: *Знак. Символ. Образ. Материалы міжвуз. науково-практич. семінару з проблем сучас. семіотики*, вып. 5, Черкаси 2000, с. 156–164.
95. Намакштанская И.Е., „Смотрины” *Высоцкого* и „Свадьба” *Б. Пастернака*, „Русская речь” 1996, № 1, с. 12–16.
96. Немцев В.И., *Поэзия В. Высоцкого как отражение оппозиционных настроений в советском обществе*, <http://www.samarabard.ru/files/kknemzev.htm> (22.03.2004).
97. Новиков В.И., *Авторская песня*, Москва 1997.
98. Новиков В.И., *В Союзе писателей не состоял. Писатель Владимир Высоцкий*, Москва 1991.
99. Новиков В.И., *Высоцкий*, Москва 2003.
100. Окуджава. *Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2002.
101. Перевозчиков В., *Владимир Высоцкий. Правда смертного часа. Посмертная судьба*, Москва 2000.
102. Перевозчиков В., *Неизвестный Высоцкий*, Москва 2005.
103. Попов В.И., *Феномен Высоцкого как педагогическая проблема*, в: *Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности. Материалы I-й Международн. межвуз. науч.-практ. Конф., 29–31 марта 2001 г. Екатеринбург*, т. 3, Екатеринбург 2001, с. 129–132.
104. *Постмодернизм. Энциклопедия*, под ред. А.А. Грицанова и М.А. Можейко, Минск 2001, http://yanko.lib.ru/books/encycl/post_mod_encycl_all.html (12.01.2005).
105. Прокофьева А.В., *Жаргонно-арготические обороты в поэзии В.С. Высоцкого*, в: *Функционирование стандартных и субстандартных языковых единиц. Сборник статей памяти проф. Б.Б. Максимова*, Магнитогорск 2001, с. 131–139.
106. Прокофьева А.В., *Мотивирующая роль фразеологической единицы в составе текстовых эпизодов и фрагментов стихотворений В. Высоцкого „Лукоморья больше нет” и „Скоморохи на ярмарке”*, в: „Благословенны первые шаги...”. *Сборник работ молодых исследователей*, вып. IV, Магнитогорск 2001, с. 49–54.
107. Раззаков Ф., *Владимир Высоцкий. По лезвию бритвы*, Москва 2004.
108. Раззаков Ф., *Жизнь и смерть Владимира Высоцкого*, Москва 1994.
109. Распутина С.П., *Социально-ценностное и мотивационное своеобразие советского бардового движения 1960–1980-х годов*. Автореф. дис. ...канд. филос. наук. Московский педагогический государственный университет, Москва 1997.

110. Р и м а н А., „А мне удел от Бога дан”, или Еврейские мотивы в творчестве Владимира Высоцкого. (К 66-й годовщине со дня рождения поэта), „Спектр” 2004, № 1, <http://rjews.net/gazeta/Lib/riman/040100.shtml> (01.09.2005).
111. Р у б а н о в а И., *Голос из хора. Историко-художественные аспекты феномена авторской песни*, в: *Искусство. Современные творческие процессы*, Москва 1993, с. 35–55.
112. Р у д н и к Н.М., *Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого*, Курск 1995.
113. Р я з а н о в Э., *Четыре вечера с Владимиром Высоцким*, Москва 2004.
114. С а ф а р о в а Т.В., *Блатные песни Владимира Высоцкого в контексте жанровой традиции русских народных песен*, в: *Проблемы славянской культуры и цивилизации. Материалы науч.-метод. конф. Уссурийск, Уссурийск 2001*, с. 238–241.
115. С а ф а р о в а Т.В., „Неужели такой я вам нужен после смерти?!” (Тема посмертного истолкования поэта в „Памятниках” Пушкина, Цветаевой и Высоцкого), в: А.С. Пушкин: эпоха, культура, творчество. Традиции и современность, ч. I, Владивосток 1999, с. 171–177.
116. С а ф а р о в а Т.В., „Лой, ямицк, в перекор этой ночи...”. (Жанровая традиция „ямицкой песни” в лирике С. Есенина и В. Высоцкого), в: *Сто лет Серебряному веку*, Москва 2001, с. 207–212.
117. С а ф а р о в а Т.В., Т е м и р ш и н а О.Р., *Творчество В. Высоцкого в контексте рок-культуры и постмодернизма*, в: *Материалы I городской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной 25-летию г. Нерюнгри (апрель 2000 г.)*, Якутск 2000, с. 116–119.
118. С к о б е л е в А.В., Ш а у л о в С.М., *Владимир Высоцкий: Мир и слово*, Уфа 2001.
119. С м е х о в В.Б., *Живой, и только. Воспоминания о Владимире Высоцком*, Москва 1990.
120. С о к о л о в а И.А., *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Москва 2002.
121. С о л н ы ш к и н а Е.И., *Мотивы свободы, своеволия и своеобразия в творчестве В. Высоцкого*, <http://www.samarabard.ru/files/kksolnyshk4.htm> (22.03.2004).
122. С у ш к о Ю.М., *Владимир Высоцкий: „Ах, сколько ж я не пел...”*, Москва 2000.
123. С у ш к о Ю.М., „Ходил в меня влюбленный весь слабый женский пол...” Женщины в жизни Владимира Высоцкого, Москва 2005.
124. С ы ч о в а Е.К., *Особенности языковой картины мира лирического героя В. Высоцкого*, „Вестн. Магілєус. дзярж. ун-та імя А.А. Куляшова” 2001, № 4, с. 135–144.
125. *Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Сборник статей*, под ред. В.П. Скобелева и И.Л. Фишгойта, вступ. слово Ю.Ф. Карякина, Самара 2001.
126. Т е р е н т ь е в О., *К вопросу о работе с текстами Владимира Семеновича Высоцкого. Текстологический паспорт и его структура*, „Вагант-Москва” 2001, № 10–12, с. 63–71.
127. Т и х о н о в а Р.И., С е н и ч к и н а Е.П., *Внелитературная лексика и нелитературные грамматические формы в стихах В.С. Высоцкого*, http://www.samarabard.ru/files/kktihonova_senechkina.htm (12.04.2002).
128. У з я к о в а Т.Н., *Из наблюдений над композицией лирических произведений Высоцкого*, в: *Научная конференция студентов. Сборник тезисов докладов. Оренбург, Оренбург 1998*, с. 70–71.
129. У т е в с к и й А.Б., *На Большом каретном*, Москва 1999.
130. Ф а т е в а Н.А., *Контрапункт интертекстуальности, интертекст в мире текстов*, Москва 2000.

131. Ф а т е е в а Н.А., *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи*, „Изв. РАН. Сер. Лит. и Языка” 1998, т. 57, № 5, с. 25–38.
132. Ф о м и н а О.А., *Военная тема в поэзии В. Высоцкого и стиховые средства ее воплощения*, в: *Тезисы докладов региональной научно-практической конференции молодых ученых и специалистов*, Оренбург 2000, с. 187.
133. Ф о м и н а О.А., *Функции полиметрии Высоцкого*, в: *Региональная научно-практическая конференция молодых ученых и специалистов. Сборник материалов в 3 ч., ч. III*, Оренбург 2001, с. 101–103.
134. Х и р и к Б., *Владимир Высоцкий – Жизнь, творчество, любовь, смерть...*, Тель-Авив 1999.
135. Ц ы б у л ь с к и й М., *Галич и Высоцкий*, http://v-vysotsky.narod.ru/statji/2004/Galich_i_Vysotsky/text.html (04.10.2005).
136. Ц ы б у л ь с к и й М., *Жизнь и путешествия В. Высоцкого*, Ростов-на-Дону 2004.
137. Ц ы б у л ь с к и й М., *Почему умер Владимир Высоцкий. Заметки врача*, <http://www.zelen.ru/history/h17-vysocki2.htm> (04.01.2005).
138. Ч у б у к о в В., *Высоцкий: Вова, Володя, Владимир*, Москва 1996.
139. Ш а т и н Ю., *Поэтическая система Высоцкого*, <http://otblesk.com/vysotsky/i-shat01.htm> (12.04.2002).

Научно-критическая литература на польском языке

1. A n d r y s W., *Włodzimierz Wysocki – wielki i nieznan*, „Argumenty” 1988, nr 12, s. 8.
2. A u g u s i a k A., *Z przyjaciółmi o Wysockim*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 23.12.1997, nr 298, s. 18.
3. B a c z e w s k a A., *Pokaż się swemu ludowi...*, „Życie Warszawy” 1987, nr 62, s. 5.
4. B a l b u s S., *Między stylami*, Kraków 1996.
5. *Ballady i piosenki Włodzimierza Wysockiego*, pod red. O. Branieckiej i P. Bergera, Kraków 1986.
6. *Bardowie*, pod red. J. Sawickiej i E. Paczoskiej, Łódź 2001.
7. B a r t h e s R., *Wstęp do strukturalnej analizy opowiadań*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4.
8. B e d n a r c z y k A., *Popularność Włodzimierza Wysockiego w Polsce – postać, wiersz, tłumaczenie*, w: *Literatura rosyjska i jej związki międzynarodowe*, pod red. E. Kucharskiej, Szczecin 1988, s. 305–314.
9. B e d n a r c z y k A., *Włodzimierz Wysocki w przekładach Ziemowita Feddeckiego. Problem tłumaczenia piosenki autorskiej*, „Przegląd Rusycystyczny” 1988, t. 3–4, s. 152–167.
10. B e d n a r c z y k A., *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej*, Łódź 1995.
11. B ł a ż e w i c z O., *Poezja śpiewana i inscenizowana*, „Głos Wielkopolski” 1979, nr 123, s. 3.
12. B o n i e c k a B., *Lingwistyka tekstu – teoria i praktyka*, Lublin 1999.
13. B r a n i e c k a O., *Głos przyjaciela*, „Student” 1988, nr 4, s. 11.
14. B r a n i e c k a O., *Kilka kresek do portretu artysty*, w: W. Wysocki, *Ballady i pieśni*, przeł. R. Kaleta, Rzeszów 1989, s. 2.
15. B r a n i e c k a O., *Mało nas do pieczenia chleba (jeszcze raz o Wysockim)*, „Student” 1988, nr 2, s. 8.
16. B r a n i e c k a O., *Sine ira et studio*, „Student” 1988, nr 3, s. 8.
17. B r o i c h U., *Pola odniesień intertekstualności. Odniesienia do pojedynczego tekstu*, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivanickova, Warszawa 1997.

18. Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
19. Chuda H., *Intertekstualność i lektura wieloznaczna tekstu*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 10–12.
20. Cieśliński A., *Rosyjski Hamlet z gitarą*, „Życie Warszawy” z dn. 23–24.07.2005, nr 170/2005, s. 10.
21. Cieśliński A., *Wołodia mieszkał i śpiewał w moim warszawskim domu. Rozmowa z Jerzym Hoffiną, reżyserem*, „Życie Warszawy”, z dn. 23–24.07.2005, nr 170/2005, s. 11.
22. Cieślińska T., *Relacje międzytekstowe w tekście literackim*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, t. 6.
23. Cieślińska T., *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995.
24. Culler J., *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, t. 3.
25. Culler J., *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998.
26. Cybulski M., *Biograficzne i publicystyczne ślady Wysockiego w Polsce*, „Przegląd Ruscystyczny” 2003, z. 2 (102), s. 36–46.
27. Dohnalik B., *Ja żyję!!!*, „Tu i Teraz” 1984, nr 36, s. 4.
28. Głowiński M., *O intertekstualności*, w: idem, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 87–124.
29. Hawkes T., *Strukturalizm i semiotyka*, przeł. Ignacy Sieradzki, Warszawa 1988.
30. *Intertekstualność i wyobraźniowość*, pod red. B. Sosień, Kraków 2003.
31. Jagiełło M.B., *Czysty i prosty*, w: E. Stachura, W. Wysocki, L. Cohen, *Piosenki*, red. J.A. Grochowina, Warszawa 1989, s. 55–62.
32. Jastrzębska Z., *Wysocki*, „Filipinka” 1983, nr 4, s. 3–5.
33. Kaczmarski J., *Głos z taśmy*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 22–23.07.2000, nr 170, s. 20–21.
34. Kalinowski M., *Radziecka poezja śpiewana*, „Kultura” 1980, nr 16, s. 3–4.
35. Kaźmierczak B., *Włodzimierz Wysocki*, „Ekran” 1983, nr 7, s. 18–19.
36. Kristeva J., *Problemy strukturyzacji tekstu*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4.
37. Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: M. Bachtin. *Dialog, język, literatura*, pod red. E. Czuplewicz i E. Kasperskiego, Warszawa 1983, s. 394–418.
38. Krzemień T., *Wysocki*, „Kultura” 1980, nr 32, s. 12.
39. Litwinow J., *Piosenki Włodzimierza Wysockiego*, „Nurt” 1980, nr 6, s. 22–25.
40. Łoskiewicz A., *Warianty*, „Literatura na Świecie” 1984, nr 10, s. 85–95.
41. Magdziak-Miszewska A., *Wysocki trochę pełniejszy*, „Dialog” 1985, nr 4, s. 116–118.
42. Magdziak-Miszewska A., *Zachachmęcić Wysockiego*, „Więź” 1985, nr 4/6, s. 247–253.
43. Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, t. 4–5.
44. Masłoń K., *Gitarowe metafory*, „Rzeczpospolita” z dn. 24.08.2000, nr 197, s. A10.
45. Masłoń K., *Łamano go jak kawałek chleba. Włodzimierz Wysocki – parada muzeów w Kozłowie*, „Rzeczpospolita” z dn. 28.12.2002, nr 301, s. A15.
46. Masłoń K., *Można go było tylko zabić. W hołdzie Włodzimierzowi Wysockiemu w 20 rocznicę śmierci*, „Rzeczpospolita” z dn. 15.07.2000, nr 164, s. A5.
47. Masłoń K., *Nie kłamał ani jedną literą. Piętnaście lat temu zmarł Włodzimierz Wysocki*, „Rzeczpospolita” z dn. 25.07.1995, nr 171, s. 25.
48. Masłoń K., *Okna zabito dyktą. 20 lat temu zmarł Włodzimierz Wysocki*, „Rzeczpospolita”, z dn. 22.07.2000, nr 170, s. D2.
49. Mayenowa M.R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 2000.
50. Melchior J., *Polski Rosjanin*, „Wprost” 2003, nr 22, s. 122–123.

51. *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992.
52. Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998.
53. Młynarski W., *O tłumaczeniach Wysockiego*, „Akcent” 1986, nr 1.
54. Murmyło A., *Legenda Włodzimierza Wysockiego*, „Życie Literackie” 1987, nr 45.
55. Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, t. 2, <http://hamlet.pro.e-house.pl/kont/index.php?id=intertekstl> (18.12.2005).
56. Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
57. Olbrychski D., *Wspominki o Włodzimierzu Wysockim*, Warszawa 1990.
58. Opacki I., Zgorzelski Cz., *Ballada*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
59. Paszkiewicz W., *Nie wyrzekamy się pieśni*, „Akcent” 1987, nr 2, s. 22–26.
60. Pawlak E., *Włodzimierz Wysocki*, „Nurt” 1976, nr 12, s. 43.
61. Pęczak M., *Czy to już koniec poezji śpiewanej? Salon Zapomnianych*, „Polityka” 2000, nr 33, s. 54–55.
62. Pfister M., *Koncepcje intertekstualności (1985)*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, t. 4.
63. Podgórzec Z., *Wysocki – życie i twórczość*, Warszawa 1989.
64. Przesnicka K., *Powrót barda*, „Rzeczpospolita” z dn. 16.01.1998, nr 13.
65. Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Falicycy, „Pamiętnik Literacki” 1988, t. 1.
66. Sawicka J., *Słuchanie Wysockiego*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 7, s. 16–23.
67. *Spółeczny i kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Naukowej. Uniwersytet w Białymstoku 26–27 kwietnia 2004 r.*, red. L. Dacewicz, cz. II, Białystok 2004.
68. Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
69. Wysocki W., *Kapryśne konie. Wiersze i pieśni w przekładzie Marleny Zimnej*, Koszalin 1995.
70. Wysocki W., *Polowanie na wilki. Wiersze i pieśni w przekładzie Marleny Zimnej*, Koszalin 1994.
71. Zimna M., *Kto zabił Wysockiego?*, Kraków 1999.
72. Zimna M., *Wysocki – dwie lub trzy rzeczy, które o nim wiem*, Koszalin 1998.
73. Żebrowska A., *Legenda Włodzimierza Wysockiego. Biały anioł, czarny anioł*, „Polityka” 1985, nr 30, s. 9.
74. Żebrowska A., *Mój Wołodia*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 25.07.2000, nr 172, s. 8.
75. Żebrowska A., *Outsider w kalekim świecie. Pieśni Władimira Wysockiego*, w: *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, pod red. P. Fasta i L. Rożek, Katowice 1994, s. 211–228.
76. Żebrowska A., *Śmierć Wysockiego*, „Magazyn” z dn. 23.01.1998, nr 4, s. 18–21. Dodatek do „Gazety Wyborczej” z dn. 23.01.1998, nr 19.

СОДЕРЖАНИЕ

Przedmowa	5
Введение	9
Глава 1. Категория интертекстуальности в контексте авторской песни	23
Глава 2. Творчество Владимира Высоцкого первой половины 60-х годов	39
2.1. „Блатные” песни	43
2.2. Сказ в ранних произведениях	51
Глава 3. Творчество Владимира Высоцкого второй половины 60-х и начала 70-х годов	59
3.1. Цикл альпинистских песен как поэтический аккомпанемент кинокартине Станислава Говорухина и Бориса Дурова <i>Вертикаль</i>	60
3.2. Двухнаправленный сказ в шуточных песнях	66
3.3. Спортивная тема	71
3.4. Аллегорические песни	83
3.5. „Пушкинский” слой произведений	89
Глава 4. Влияние <i>Гамлета</i> на поэтическую систему Владимира Высоцкого 70-х годов	99
Заключение	111
Resumé	112
Библиография	113

