

**российская Ассоциация искусственного интеллекта**

# **МОДЕЛИ МИРА**

**Ответственный редактор  
профессор Д. А. Поспелов**

**Москва — 1997**

## О поэтике Владимира Высоцкого

Как-то так издавна повелось, что в России "почетней быть твердым наизусть и списываться тайно и украдкой, при жизни быть не книжкой, но тетрадкой..." Высоцкий был магнитофонной лентой.

Вспоминая то время, когда из всех окон рвались его песни, мы слышим множество голосов: "Послушай, Зин, не трогай шурина", "Ой, где был я вчера!", "Чуть помедленнее, кони...". Мы попадаем во множество миров с равноправными сознаниями. Множественность образов, воплощенных в сериалах песен, — блатных, сказочных, бытовых, "от лица идиота", военных, посвященных друзьям, профессиональных, о спорте, — все это разнообразие образует полифонию голосов, тем, идей.

Многообразие миров, в которых живут герои Высоцкого, умноженное его актерским даром проживать чужие жизни, затрудняет отделение авторского "я" от создаваемых им образов. Попытки втиснуть его в один из этих миров приводят к тому, что одни исследователи видят только блатную романтику, другие стараются ее не замечать, снисходительно прощая увлечение молодости, а некоторые видят маски, шутовство "от лица идиота" и приходят к выводу, что "маска Шута приросла к лицу Поэта".

Целокупное творчество Высоцкого можно рассматривать как единое целое, представляющее собой своеобразную мениппею.<sup>1</sup>

Мениппея — это жанр "последних вопросов", идейно-философский жанр, в котором испытываются и проверяются "вечные истины":

Время эти понятия не стерло,  
Нужно только поднять верхний пласт —  
И дымящейся кровью из горла  
Чувства вечные хлынут на нас.

<sup>1</sup>Литературный жанр "Мениппова сатира" возник в Древней Греции и получил свое название от имени философа III века до н. э. Мениппа из Гадары, причем наименование данного жанра было введено римским ученым I века до н. э. Варроном [1]. Классическими произведениями этого жанра являются "Менипповы сатиры" Лукиана, "Отыквление" Сенеки, "Метаморфозы" Апулея, "Утешение философии" Бозция. Термин "мениппея" введен М. Бахтиным в 1929 г. в работе "Проблемы творчества Достоевского". Для того, чтобы пояснить, что такое мениппея, достаточно сказать, что "Мастер и Маргарита" М. А. Булгакова написана по всем канонам этого литературного жанра.

Эти "вечные истины" утверждались Высоцким так, что становились понятны и принимались безоговорочно, под ними мог или хотел бы подписаться почти каждый:

Я не люблю, когда мне лезут в душу...  
Я не люблю, когда стреляют в спину...

Это всем понятно и всеми принимается. Это те самые "вечные истины", которые столь понятны, что просто забываются "в суете городов и в потоке машин", в суете обыденной жизни. Чтобы вспомнить о них, "нужно только поднять верхний пласт". Но сделать это не просто. Ведь все зависит от ситуации. Слова и поступки человека, составляющие собственно нравственную жизнь его, всегда конкретны, а "вечные истины", этические нормы — абстрактны, обобщены. И Высоцкий связывает абстрактные принципы с конкретной человеческой жизнью, прибегая к очень не простым художественным средствам, свойственным мениппе.

Художественные особенности мениппеи, по М. М. Бахтину, обусловлены необходимостью *испытания* идеи, испытания истины, испытания правды. Высоцкий пользуется характерной для мениппеи полной свободой сюжетного и философского вымысла, создавая исключительные ситуации для поисков, провоцирования, и, главное, *испытания* правды, откуда следует органичное сочетание свободной фантастики и высокого символизма с "трущобным" натурализмом. В соответствии с законами мениппеи, которой присуща экспериментирующая фантастика, действие у Высоцкого происходит то в Древнем Риме, то в далеком созвездии Тау-Кита, то в русской сказке. "Трущобный" натурализм проявляется здесь в реалиях советского быта и стилистических оборотах обыденной речи, которые совершенно естественно звучат в разговоре древнеримских патрициев или в речи сказочных персонажей.

Взгляд на испытываемую идею с совершенно необычной точки зрения приводит к свободному переносу действия с земли на небо, и возникают столь характерные для мениппеи "диалоги на пороге" ("Райские яблоки", "Памятник", "Кони привередливые", "Мне судьба — до последней черты..."), когда выясняются "последние вопросы", произносятся "последняя истина".

Мениппея стремится давать как бы последние решающие слова и поступки человека, в каждом из которых раскрывается весь человек и вся его жизнь в целом:

Мне есть, что спеть, представ перед всевышним.  
Мне есть чем оправдаться перед ним.

Эксперимент свойственен этому жанру не только во внешних обстоятельствах, но и во внутренних: изображение ненормальных морально-психических состояний — безумий всякого рода, раздвоения личности, страстей, необычных снов. Мир Высоцкого наполнен обитателями Канатчиковой дачи, странными личностями, в которых живут "два "я", два полюса планеты", они попадают в "гербарий", на собственные похороны, за ними следят "невидимки", на них заводят "историю болезни"... В этом мире нарушается устоявшийся, привычный, благополучный ход человеческих дел и событий, возникают сцены скандалов, эксцентричное поведение, "неуместное слово":

Только в самом конце разговора  
Я обидел его — я сказал: "Капитан,  
Никогда ты не будешь майором!.."

Для творчества Высоцкого характерны также обилие вставных жанров, новелл, писем, ораторских речей ("Ах, милый Ваня, я гуляю по Парижу...", "Лекция о международном положении", "Товарищи ученые", и др.). Здесь складывается новое отношение к слову как материалу литературы, возникает многоплановость, многостильность, возможная только в диалоге, характерном для мениппеи.

Наконец, наверное, весь этот шум и гам голосов и скандалов плохо воспринимался бы, если бы он не был так злободневен. Публицистичность мениппеи обеспечивает ей успех благодаря тому, что самые важные и самые злободневные темы подаются в необычном виде — в виде карнавала.

*В основе мениппеи лежит карнавал.*

Карнавал — это действие на площади без рампы и без зрителей, где все — участники. В карнавале не играют — в карнавале живут. В карнавале "все в масках, париках, все, как один, кто сказочен, а кто литературен..." В карнавале — "каждый третий — дурень", а дураку — все можно.

На карнавале вообще — все можно. В карнавале отменяется иерархия, порождаемая любым неравенством людей, нарушается этикет, исчезает дистанция между людьми, отменяются запреты. В карнавале господствует фамильярность: "Кличут меня Леонардо...". Там "Данте к своей Алигьери запросто шастает в ад". Там "ухмыляется" Джоконда над Леонардо да Винчи: "Мол, дурачок, дурачок".

Фамильярное отношение в карнавале распространяется не только на персоны, но и на все ценности, идеи, мысли. Карнавал стирает грани между высоким и низким, великим и ничтожным. Это порождает профанацию — снижение, приземление высокого, карнавальное кощунство, которое испытывает идею насмешкой, гиперболизацией, в результате чего идея оборачивается своей противоположностью.

Советские ценности и идеи не выдерживали испытания иронией Высоцкого ("Инструкция перед поездкой за рубеж", "Случай на таможне", "Мишка Шифман", "Лекция о международном положении..." и др.) "Честь шахматной короны" — прекрасный пример советского стиля проведения переговоров: "Он увидел, как я встаю, и хваленый пресловутый Фишер тут же согласился на ничью!"

Мениппее свойственны контрасты, противопоставление и сосуществование противоположностей, двойственность и амбивалентность.

Двойственность — это, наверное, важнейшее свойство мениппеи с точки зрения эстетики: двойственность образов, порождающая обилие оксюморонных сочетаний, и сосуществование двух противоположностей, отрицающих друг друга, в одном качестве:

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

Центральной фигурой карнавала, главным действующим лицом является карнавальная королева. Венчание карнавальной королевы и последующее затем развенчание — кульминация всего карнавала.

Мир Высоцкого наполнен "карнавальными королями", которые венчаются для того, чтобы быть развенчанными. Поясним, как это достигается.

Возьмем распространенный поэтический образ: царевна, принцесса, томлящаяся в замке, — образ, воспетый в народных сказках и средневековых балладах. В современном исполнении это звучит примерно так: "Живет моя принцесса в высоком тереме (в "тереме" она живет), и в терем тот высокий нет входа никому". (Такую рифму не забудешь.)

У Игоря Северянина тот же образ трансформируется:

У меня дворец пятнадцатизэтажный,  
У меня принцесса в каждом этаже.

Пятнадцать этажей — это уже конкретно, весомо, зримо. Однако, если бы в этих пятнадцати этажах жила, как положено, одна принцесса, это было бы все же банально. Но пошлость, возведенная на пьедестал в пятнадцать этажей, помноженная на пятнадцать принцесс, перестает быть пошлостью. Она превращается в карнавальную королеву, венчаемую на царство, и это венчание само по себе есть развенчание пошлости. Венчание и развенчание не следуют друг за другом, а представляют собой одно действие, которое содержит в себе оба качества, возведение пошлости на пьедестал есть ниспровержение ее.

Этим приемом изящно пользовался И. Северянин, в этом стиле писали Саша Черный, М. Зощенко, Н. Заболоцкий, А. Платонов, этот прием породил новый советский поэтический жанр: песни и стихи "от

лица идиота". Высоцкий владел этим приемом в совершенстве ("Я б подарил тебе весь небосвод и две звезды кремлевские в придачу...". "Я скажу, что с министром финансов дружу, и что сам как любитель играю во МХАТе...", "Я б в Москве с киркой уран нашел при такой повышенной зарплате..."). Наверное, "Ой, Вань, гляди, какие клоуны" — самый блестящий пример из многочисленной серии стихов, которые, на первый взгляд, кажутся просто шуткой, юмором. Эти песни Высоцкого воспринимались как анекдоты, вызывали смех, становились поговорками, — и не случайно: в карнавале *господствует смех*.

Карнавальный смех амбивалентен, в нем слиты осмеяние и ликование, похвала и брань. Карнавальный смех схватывает жизнь в процессе ее постоянного изменения, отмечая в одном и том же явлении оба полярных качества.

В "Случае на таможне" иронический смех оборачивается горькой насмешкой над страной, которая долгое время уничтожала историческое и духовное наследие народа, и вдруг спохватилась, увидев в нем материальную ценность, разбазаривая тем временем генофонд русской нации, выгоняя из страны носителей этих духовных ценностей, лучшие умы русского народа:

Как хорошо, что бдительнее стало,  
Таможня ищет ценный капитал,  
Чтоб золотишки с нимба не упало,  
Чтобы гвоздок с распятыя не пропал.

Одной фразой Высоцкий расставляет акценты, высказывая и свое отношение к этому явлению:

И на поездки в далеко, навек, бесповоротно,  
Угодники идут легко, пророки — неохотно.

Герои Высоцкого живут в карнавале своей самостоятельной жизнью, утверждая собственную позицию. Утверждение чужого "я" не как объект, а как другой субъект, — таков основной художественный принцип Высоцкого. Сознание его героев замкнуто в их собственном мире:

Уж если я чего решил, то выпью обязательно...

Высоцкий показывает "карнавальную" личность, не сливаясь с ней, не делая ее своим лирическим героем. Его "карнавальные" герои внутренне свободны и самостоятельны по отношению к автору, они не осознают себя и своего места в мире, у них один уровень рефлексии. В всегда — положительная самооценка: "Ведь я ж, Зин, не пью один!"

Они тверды в своем бытии, не выходят за рамки того, что они есть, своей типичности, своего характера, и художественно очень точны. Человек у Высоцкого — явление социальное, порождение своего общества и своего времени, поэтому так много социальных аллюзий, легко узнаваемых, доступных самому неискушенному сознанию. Тем не менее — угадывать, расшифровывать аллюзии — процесс мыслительный, включающий слушателя в творческий процесс автора, поэтому так нравится Высоцкий и интеллектуалам, и людям "девственным", как говорил Булгаков.

И Высоцкий продолжает этот совместный творческий процесс, заставляя думать дальше: в его шуточных зарисовках посреди "карнавальных королей" появляются карнавальные чудачки, у которых "все не так, все не так как надо". Его боксер признается: "бить человека по лицу я с детства не могу"; прыгун в высоту прыгает "с неправильной правой ноги"; прыгун в длину постоянно переступает "за черту"; метатель молота хотел бы "зашвырнуть в такую даль его, чтобы судья с ищейкой не нашел". И, как ни странно, эти чудачки-неудачники одерживают победу: "мне руку поднял рефери, которой я не бил". После неудач и попреков, — "но я все-таки был наверху, и меня не спихнуть с высоты".

В предисловии к "Братьям Карамазовым" Ф. М. Достоевский утверждает особую историческую ценность чудачков: "Ибо не только чудак "не всегда" частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе *сердцевину целого*, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались..."

И у Высоцкого появляются вполне серьезные "чудачки". Эти чудачки способны на *поступок* тогда, когда "никто *поделать ничего не смог*". Вот тогда чудак совершает свой поступок: "Нет, *смог* один который *не* стрелял".

Символом такого "чудачества" стал "Иноходец":

Я скачу, но я скачу иначе,  
По полям, по лужам, по росе.  
Бег мой назван иноходью, — значит,  
По-другому, то есть — не как все.

В "серьезных" стихах Высоцкого смех редуцируется, приглушается, но все же остается в структуре стиха, в используемых разговорных выражениях, в диалогичности стиха.

Все слова ведь уже сказаны... Многократно произнесенные, они перестают звучать. И все-таки — "истины передают изустно". Чтобы заставить их звучать, их нужно иначе произнести. И редуцированный,

невидимый миру смех снижает пафос этих слов, проявляясь лишь в обыденности вопросительной формы:

Кто сказал, что земля умерла,  
Что она замолчала навеки?..  
Нет, звенит она, стоны глуша.  
Изо всех своих ран, из отдушин...

Редуцированный смех, невидимый миру смех Гоголя, остается в относительности изображаемого бытия, в его незавершенности, в нерасставлении всех точек над *i*, — последнее слово о мире еще не сказано, еще все впереди:

Кто сказал, что земля умерла?  
Нет. она затаилась на время...

Посреди карнавального шума и суеты Высоцкий произносит "тихое слово", — и оно звучит громче, чем крик:

Ведь земля — это наша душа,  
Сапогами не вытоптать душу.

Вспомним, чем ворвался в наши квартиры магнитофонный голос Высоцкого? Парусом. Порванным парусом. Песня-настроение, набор рубленых фраз, вызывающих тревогу, и — ветер, который "дул и развевал нам кудри, и распрямлял извилины в мозгу". Лермонтовский парус, символ мятежного одиночества, превратился у Высоцкого в порванный парус. Это его ощущение Времени: порванный парус лермонтовского бунтарства, раненное Время, раненная Земля,

Навылет Время ранено, досталось и Судьбе...

раненые души:

Спасите наши души!  
— и ветер, кони, скачка:  
Еще не видел свет подобного аллюра:  
Копыта били дробь, трезвонила капель,  
Помешанная на крови слепая пуля-дура  
Прозрела, поумнела вдруг и чаще била в цель.

Высоцкий как бы переключается с Э. Багрицким:

Только вот в этой скачке теряем мы лучших товарищей,  
На скаку не заметив, что рядом товарищей нет.  
(В. Высоцкий)



Отряд не заметил потери бойца  
И Яблочко-песню допел до конца.  
(Э. Багрицкий)

Но эта аллюзия чисто внешняя, у Высоцкого — все иначе. Высоцкий не из той "шинели вышел", — он вышел из "Шинели" Гоголя, не из шинели Дзержинского:

И когда рядом рухнет израненный друг  
И над первой потерей ты взвоешь, скорбя,  
И когда ты без кожи останешься вдруг,  
Оттого, что убили его — не тебя,  
Ты поймешь, что узнал, отличил, отыскал,  
По оскалу забрал — это смерти оскал.  
**Ложь и Зло, погляди, как их лица грубы,**  
И всегда позади — воронье и гробы.

У Высоцкого в этой скачке испытываются все те же вечные ценности. Они испытываются войной, испытываются обыденностью, бытом, испытываются и победой:

Но отказался я от дележа  
Наград, добычи, славы, привилегий.  
Вдруг стало жаль мне мертвого пажа,  
Я объезжал зеленые побеги...

Жаль мертвого пажа... "Вот только жаль распятого Христа". *Жаль.* Это слово появляется у Высоцкого часто.

Мы все со школы помним, заучив наизусть: "Человек — это звучит гордо... Не жалеть, — уважать человека надо...". Жалость, сострадание, милосердие стало антитезой уважения, породив формулу: "Жалость унижает человека". Жестокость и безжалостность "к врагам" стали этической нормой советского общества.

"Спасите наши души!" — кричал Высоцкий, и сам — спасал. Его "Кони" "и тела и души убитых выносили на себе". Вот с этим "тяжким грузом на горбу" вошел он в русскую поэзию, — его "Волки" стали символом времени.

В продолжение русской традиции изображения "маленьких людей" он показывает обыденную современную ему жизнь, такую, какая она есть. "Летела жизнь в плохом автомобиле..."

Этих "маленьких людей" действительно стало слишком много, "они заполонили нашу жизнь" [2], и, вглядываясь в них, мы узнаем <sup>себя и</sup> смеемся над собой. Но не "зеркалом" [2] выступает здесь Высоцкий.

История подобных "зеркал" довольно печальна. Прозвучав в какой-то период злободневно, они забываются, как случилось, например, с Сашей Черным, который пользовался в стихах тем же приемом развенчания пошлости и глупости, но не имел ни популярности Высоцкого, ни его посмертной славы, оставшись интересным, но частным явлением в русской поэзии. Отличие его от Высоцкого в том, что за его отрицаниями не стоит утверждения. Входя в плоть и кровь своих персонажей, он показывал изнутри утилитарное массовое сознание маленьких людей, ставших хозяевами жизни, воспроизводя примитивную мораль своих героев. Но в стихах его от *своего* имени звучит вполне серьезная тоска и безнадежность, — горизонтов он не раздвигает и мгновений не останавливает.

У Высоцкого среди "маленьких людей", кроме шутов и алкоголиков, есть "тот, который не стрелял", те, что "не успели оглянуться", те, кто "встав в полный рост, и отвесив поклон, принял пулю на вдохе". Это из прошлого, о котором "не забыть бы, не простить бы и не потерять". А в настоящем —

Я вышел ростом и лицом,  
Спасибо матери с отцом.  
С людьми в ладу, не понукал, не помыкал.  
Прямым ходил, и жил, как жил,  
И голове своей руками помогал.

Это его шахтеры, нефтяники, моряки и летчики, — целый сериал стихов, наполненных романтикой, романтикой профессии и профессионализма.

И кроме обитателей Канатчиковой дачи, взволнованных сообщениями о Бермудском треугольнике, есть еще и такие обитатели:

Сестренка, милая, не трусь —  
Я не смолчу, я не утрусь,  
От протокола отопрусь  
    При встрече с адвокатом!  
Я ничего им не сказал,  
Ни на кого не показал, —  
Скажите всем, кого я знал:  
    Я им остался братом.

И кажется, что эти люди пришли из ранних песен Высоцкого, из того времени, в котором он вырос, из его ранней любви, — той самой любви, "что здесь с трудом выносятся, перед которой хмурят бровь, и морщат переносицу", — из его блатной тематики.

Предваряя свои "Колымские рассказы", В. Шаламов говорит, что лагерный опыт — это опыт отрицательный. Положительного извлечь оттуда нельзя, нечего. И все же этот отрицательный опыт необходим. Никогда не сидевший Высоцкий нес этот опыт на своих плечах.

Не помню, кто первый сказал, но после него повторяли часто, что весь Советский Союз был одной огромной зоной, материком ГУЛАГ. Это не могло не сказаться на языке, на культуре, на этических ценностях народа. В лагерях находилось огромное количество людей, почти в каждой семье были "сидевшие" родственники, но выходили оттуда в основном уголовники, 58-я статья возвращалась редко. И именно уголовники создавали миф о лагерной жизни и нравах, приоткрывая завесу над запретной частью жизни страны. Время было — послевоенное, когда "в подвалах и полуподвалах ребятишкам хотелось под танки". "Не досталось им даже по пуле, в ремеслухе живи да тужи. Не рискнуть, не дерзнуть, но рискнули..." — у блатных свой кодекс чести и товарищества, риск, опасность, пренебрежение смертью. Те же советские этические ценности, вывернутые наизнанку, пришедшие с оборотной стороны революционных традиций — противостояния закону.

Законопослушность, почитание закона вообще никогда не было в чести у русского народа. Бунтарство, неповиновение, борьба — исторически сложившиеся ценности: "Триста лет под татарами — жизнь еще та... Пугачевщина, кровь, и опять нищета."

Исконным качеством русского народа было сострадательное отношение к каторжникам, к заключенным. Эти люди, лишённые свободы, разбойники и воры, несущие наказание, душу свою погубившие, воспринимались уже как страдальцы, и сострадание к ним перерастало отчасти в симпатию к преступникам — вольным, независимым, сильным и смелым:

И невозможное возможно,  
Дорога дальняя легка,  
Когда звенит тоской острожной  
Глухая песня ямщика.  
(А. Блок)

Такова "Реченька", такова "Банька по-белому".

А в ранних "блатных" стихах зарождался карнавал Высоцкого со всеми его замечательными качествами и поэтическими возможностями, — "Какое время на дворе, таков мессия".

### **Так каков же?**

В мениппее ставятся "последние вопросы", испытываются "вечные истины".

Высоцкий отрицал, утверждая, и утверждал, отрицая. Не случайно свое кредо, свою систему этических ценностей он выразил в отрицательной форме — "Я не люблю."

Тема пророчества звучит в стихах Высоцкого, но — он не брал на себя эту миссию. Пророки были. И, как все пророки, были гонимы и судимы, непонимаемы и неприняемы. И Высоцкий напоминал: "Но ясновидцев, как и очевидцев, во все века сжигали люди на кострах". Советовал: "Каждый волхвов покарать норовит, а нет бы послушаться, правда.... Волхвы-то сказали с того и с сего..." Он обращал наше внимание, вскользь замечая: "И на поездки в далеко, навек, бесповоротно, угодники идут легко, пророки — неохотно."

А сам? — "Я из дела ушел, из такого хорошего дела!" Но, уходя: "Паутину в углу с образов я ногтями срываю..." И вот, наконец,

Открылся лик, я встал к нему лицом,  
И он поведал мне, светло и грустно:  
"Пророков нет в отечестве своем,  
Но и в других отечествах не густо."

Пророчества Высоцкого — косвенные, он пользуется прямой реминисценцией из Блока:

Словно семь заветных струн  
Зазвенели в свой черед  
Это птица Гамаюн  
Надежду подает!

Карнавал рождает улыбку, а улыбка — надежду. (Вспомните улыбку все потерявшей Кабирии посреди карнавала.) И Высоцкий видит эту надежду:

В синем небе, колокольнями проколотом,  
Медный колокол, медный колокол  
То ль возрадовался, то ли осерчал...  
Купола в России кроют чистым золотом  
Чтобы чаще Господь замечал.

А предназначение того, "кому вечный судия дал всевиденье пророка":

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

Есть какая-то очень привлекательная, вызывающая глубокое уважение скромность в отсутствии прямых пророчеств у Высоцкого. Это отсутствие — не пусто. Высоцкий не ставил вопросов, но ставил "каверзные ответы". — вопросы приходили сами.

Поэзия — это "смещение действительности", это слова о невысказываемом, это жизнь в прошлом и в будущем. Высоцкий жил в настоящем. Он был певцом настоящего, останавливая мгновения:

Меня ведь не рубли на гонку завели, —  
Меня просили: "Миг не проворонь ты —  
Узнай, а есть предел — там, на краю земли,  
И — можно ли раздвинуть горизонты."

Людвиг Витгенштейн сказал: "Если под вечностью понимать не бесконечную длительность времени, но безвременность, то вечно жив тот, кто живет в настоящем."

Мгновения Высоцкого продолжают длиться,

Потому, что добро остается добром  
В прошлом, будущем и настоящем.

### **Литература**

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., Худ. лит., 1972.
2. С. Н. Руссова. "Отчаяньем сорванный голос...", или Истина в устах шута. В сб. "Фрагменты анализа поэтического текста". Киев, 1996.