

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta

Ústav slavistiky

Disertační práce

2011

Igor Jelínek

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta

Ústav slavistiky

Ruská literatura

Igor Jelínek

Поэтическая и переводческая трансформация жанра
авторской песни

Синтетический жанр авторской песни в контексте русской
культуры: В мире песенных произведений Владимира Высоцкого

Disertační práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Miroslav Mikulášek, DrSc.

2011

*Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....
Podpis autora práce

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval svému školiteli, váženému panu prof. PhDr. Miroslavu Mikuláškoví, DrSc., za čas, který mi věnoval. Byl mi vždy nápomocen a ochotně pročítal elaboráty, jež jsem mu v průběhu psaní této práce předkládal. Děkuji mu také, že mě seznámil s hermeneutikou a některými stěžejními evropskými mysliteli, kupříkladu s F. D. E. Schleiermacherem či H.-G. Gadamerem.

Vážené paní profesorce Galině Alexejevně Lilič nesmírně děkuji za poskytnuté konzultace v jejím petrohradském bytě a za neutuchující vědeckou inspiraci v průběhu mého pobytu v Sankt Petěrburgu v letech 2005-2006.

Profesoru Valeriji Michaljoviči Mokijenkovi velice děkuji za zapůjčení Pfandlovy monografie *Textbeziehungen im dichterisches Werk Vladimir Vysockijs*. Bez této knihy by daná disertační práce vznikla jen s obtížemi.

Paní Olze Jurjevně Šilině, kandidátce filologických věd a pracovníci petrohradského muzea „XX vek“ a autorce několika monografií věnovaných V. S. Vysockému, vyslovuji srdečný dík za poskytnuté konzultace a za to, že přijala pozvání do Ostravy v roce 2010.

Děkuji své *alma mater* Ostravské univerzitě, jež mi v letech 2008 a 2009 umožnila dva měsíční pobyty v Ruské federaci (Petrohrad, Moskva). V roce 2008 jsem byl pozván katedrou slovanské filologie na konferenci Slavističeskije čtenija. Svého pobytu jsem využil i k návštěvě knihovny ruské Akademie věd (BAN), kde jsem získal velké množství studijních materiálů o autorské písni a zpívajících básnících obecně. Rovněž jsem navštívil Moskvu a v ní Státní centrum-muzeum V. S. Vysockého, kde jsem měl tu čest rozmlouvat s druhou ženou Vladimíra Vysockého – Ljudmilou Vladimirovnu Abramovou. Právě ona mi doporučila, abych napřesrok přijel opět do Moskvy a věnoval se studiu pramenů o Vysockém a autorské písni, kterých jejich muzejní fondy nabízejí mnoho.

V září následujícího roku 2009 jsem skutečně získal pozvání od Státního centra-muzea V.S. Vysockého a mohl jsem absolvovat měsíční pobyt v ruském hlavním městě. Denně jsem navštěvoval studovnu zmíněného muzea a podařilo se mi shromáždit nejen velké množství textových materiálů, ale také hudebních nosičů a několik DVD, které mi pracovníci muzea ochotně zapůjčili.

Své kamarádce promované filoložce Marii Alexejevně Semjonové velmi děkuji za pomoc s překladem mé statě „*Píseň o příteli*“ aneb *Nad překlady písni V. S. Vysockého do angličtiny a češtiny*“ do ruského jazyka.

V neposlední řadě také děkuji svým přátelům Alexandru Viktoroviči Savčenkovi, kandidátovi filologických věd, za svědomitou jazykovou korekturu textu a Ing. Michalu Vojkůvkovi za pomoc s technickou úpravou disertační práce.

Závěrem bych velmi rád poděkoval své rodině (zejména mé mamince) za pomoc, podporu a trpělivost, a rovněž mé přítelkyni Mag. phil. Marii-Stefanie Knapitsch za překlad českého resumé do němčiny.

Содержание

Содержание.....	5
Введение.....	7
1. «Meta» и «hodos», или Пути постижения истины (Методологическая основа настоящего исследования)	15
2. Авторская песня в контексте русской культуры второй половины XX века	24
2.1 Первые «поющие поэты»	24
2.2 Авторская, бардовская или самодеятельная песня?	31
2.3 Немного истории, или к истокам АП.....	34
2.4 Проблема интегрирования и канонизации жанра.....	37
2.5 Несколько заметок о «смерти» жанра АП.....	38
3. В мире песенных произведений В. С. Высоцкого.....	42
3.1 Владимир Семенович Высоцкий – Шансонье всея Руси	42
3.2 «Я до рвоты, ребята, за вас хлопочу» – Песни беспокойства.....	49
3.3 Маяковский – Есенин – Высоцкий.....	57
3.4 Высоцкий и поэты-шестидесятники	63
3.5 Высоцкий, бард-рок и рок-поэзия. Продолжатели и подражатели.....	72
3.6 Гений Владимира Высоцкого	77
4. Новые пути изучения творчества Владимира Высоцкого.....	81
4.1 Феномен <i>интертекста</i> и <i>персвазии</i> в песенных произведениях В. Высоцкого	81
4.2 Персвазия и пути ее достижения.....	86
4.3 Психогерменевтика творчества В. Высоцкого	91
5. Высоцкий в чешском и английском переводах	96
5.1 Фразеологизмы в поэзии В. Высоцкого как проблема перевода на чешский язык.....	96
5.2 «Песня о друге» В. Высоцкого и ее переводы на английский и чешский языки	103
5.3 Высоцкий в чешских переводах Я. Моравцовой, М. Дворжака и Радужы	112
6. Заключение	125
Shrnutí	131
Zusammenfassung.....	136
Библиография	140
Приложения	147
Александр Башлачев – Слыша Высоцкого (Триптих)	147
Андрей Вознесенский – Реквием оптимистический 1970-го года.....	149
Артур Федорович – Пародия на песню «Я не люблю».....	150

А так как сердце поэта – центр мира, то в наше время оно тоже должно самым жалостным образом надорваться. Кто хвалится, что сердце его осталось целым, тот признается только в том, что у него прозаичное, далекое от мира, глухое закоулочное сердце. В моем же сердце прошла великая мировая трещина, и именно поэтому я знаю, что великие боги милостиво отличили меня среди многих других и признали меня достойным мученического назначения поэта.¹

Гейнрих Гейне

¹ ГЕЙНЕ, Г.: *Луккские воды*. (перевод с немецкого В. Зоргенфрея) Режим доступа: <http://lingvo.asu.ru/germany/texts/heine/lukka/04.html> (Цит.12.5.2011).

Введение

«Помнится, я пошутил: "Вот увидите, будут еще писать диссертации по Высоцкому!" Тогда это показалось странным. А сегодня число диссертаций по его творчеству приближается к полусотне».²

Юрий Карякин

Методологической основой настоящего диссертационного исследования является герменевтический подход (лат. *hermeneutica*, др.-греч. *ἑρμηνευτική* — искусство толкования, интерпретации текстов, от др.-греч. *ἑρμηνεύω* — толкую) к творчеству поющих поэтов. Принцип данного подхода опирается на работу немецкого богослова, философа и переводчика Фридриха Даниэля Эрнста Шлейермахера (F. D. E. Schleiermacher), изданную в русском переводе в Санкт-Петербурге в 2004 г. Труд Шлейермахера называется просто «Герменевтика». Вступительное слово к его изданию написал профессор Алексей Львович Вольский, который посредством подробного комментирования помогает читателю раскрыть суть герменевтики и принцип герменевтического круга.

Сам Шлейермахер говорит о двух типах толкования смысла, т. е. о *грамматическом* и *психологическом*, причем грамматическое истолкование он еще советует комбинировать с **интуитивным познанием**. Об обоих истолкованиях будет подробнее рассказано позднее, конкретно в главе «*Meta u hodos, или Пути постижения истины (Методологическая основа настоящего исследования)*». Нас, как скромных продолжателей этой давней исследовательской традиции, чрезвычайно интересует вопрос, в какой мере герменевтический подход можно применять на научной практике (в нашем случае имеются в виду тексты конкретных литературных или песенных произведений изучаемых авторов). Автор диссертации также ссылается на одного из серьезных продолжателей традиции герменевтического подхода к тексту. Мы имеем в виду всемирно известного немецкого ученого Ханса-Георга Гадамера (Hans-Georg Gadamer), автора известнейшего философского труда «*Истина и Метод*» (*Wahrheit und Methode*). Размышления о значении герменевтики и ее месте в русле гуманитарных наук и об универсальности этого своеобразного искусства толкования, промежуточного звена в эволюции связей гуманитарных наук и естествознания, завершают методологическую часть данного исследования. Из новейших публикаций по данной

² КАРЯКИН, Ю.: *Перемена убеждений (От ослепления к прозрению)*. М.: Радуга, 2007 г. ISBN 978-5-05-006590-2

теме нельзя не упомянуть труд выдающегося чешского литературоведа профессора Мирослава Микулашека *«Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae»* (2011 г.), который посвящен методологическим вопросам и поискам духоведческой парадигмы литературной герменевтики. Автор данного произведения начинает свое исследование у самых истоков этого универсального искусства истолкования. Он ведет свой поиск с эпохи античного мира, тщательно документируя первые шаги искусства интерпретации («ars interpretandi»), вспоминая при этом гениальных мыслителей античности, какими были, например, Гераклит, Платон, Аристотель, Плотин, впоследствии отцы Церкви. В итоге его поиски научной парадигмы искусства истолкования и понимания приводят к самой герменевтической интерпретации Х.-Г. Гадамера, сформулированной во второй половине XX века. Ценнейшим моментом его научного исследования несомненно является проведенный анализ творчества известного скульптора О. Родена, в произведениях которого чешский ученый обнаруживает «эмоции, запечатленные в камне», также так стремление скульптора-творца к синтетичности, точнее «синестезии», т. е. в буквальном переводе с греческого «созвучии» – взаимопроникновении разных видов искусства. В связи с вышесказанным у нас возникают ассоциации с романом немецкого писателя Франца Фюмана (Franz Fühmann) *«Прометей»*. В конце романа его одноименному герою-титану удается слепить из глины при помощи бога Гермеса две подобные человеку статуи (мужчину и женщину), которым Прометей вместе с козой Амалфеей вдохнет жизнь через правую и левую ноздрю. Творения мастера-творца начинают дышать, создание артефакта оказывается на одном уровне с актом рождения живого существа. Это и есть, по нашему мнению, суть художественного творчества. Земля (Гая) уже не пустует, здесь появляются первые люди. Прометей Ф. Фюмана, таким образом, становится основателем человеческой (земной) цивилизации в соприкосновении с божественной (небесной).

В дальнейшем внимание будет уделено жанрологическим вопросам. Центральной проблемой данного жанрологического подхода оказывается определение места **авторской песни** (далее АП) в контексте русской культуры второй половины XX века. Автор данного диссертационного сочинения заостряет внимание на состоянии жанра с момента его зарождения, опираясь на публикацию Инны Алексеевны Соколовой *«Авторская песня: от фольклора к поэзии»* (2002 г.) и Светланы Бирюковой *«Спасите наши души Окуджава-Высоцкий-Бард-рок»* (1990 г.) Свою лепту в описание обстоятельств зарождения АП, точнее «звучащей поэзии», внесла и высокоцковед Ольга Юрьевна Шилина в книге *«Творчество В. В. и традиции русской классической*

литературы» (2009) г., а конкретно в главе «Творчество В. В. и традиции русской звучащей поэзии». Зарождение «звучащей поэзии» она обнаруживает уже в XIX веке в поэзии бунтующих декабристов, фиксируя момент, когда произошло раздвоение романа на *классический* и *городской*. Песня Высоцкого, как, кстати, сам ее автор смело заявляет, вырастает из традиции, переплавленного городского романа, дворовых (блатных) песен.

Далее будут отмечены и другие мастера данного жанра как, например, более известный и популярный среди народа Булат Шалвович Окуджава, которого называют «отцом авторской песни» и, не в последнюю очередь, Александр Аркадьевич Галич (настоящая фамилия Гинзбург). Пристальное внимание, конечно, будет уделено творчеству «поющего поэта» и актера Владимира Семеновича Высоцкого. Именно он оказывается в данном исследовании фокальной точкой и сопоставляется с остальными русскими «поющими поэтами» с целью выявления их сходств и различий. Согласно мнению некоторых ученых песни Высоцкого можно отнести к жанру авторской песни только косвенно, всего лишь по формальным ее признакам. Его творчество выходит за пределы АП, образуя своеобразную художественную форму.

В исследовании будет предпринята попытка шлейермахеровского сопоставления творчества Высоцкого со всемирно известными поэтическими личностями какими были в XV веке Франсуа Вийон, а в начале XX века Сергей Александрович Есенин и Владимир Владимирович Маяковский. В дальнейшем исследование сложной поэтической проблемы направляется на выделение места незаурядной поэтической личности Высоцкого в контексте русской поэзии 70-х годов, в особенности эстрадных поэтов (поэтов-шестидесятников). К ним относятся недавно скончавшиеся Андрей Андреевич Вознесенский (1933-2010), Белла Ахатовна Ахмадулина (1937-2010), а также Роберт Иванович Рождественский (1932-1994) и Евгений Александрович Евтушенко (род. 1932). С ними со всеми Высоцкий был лично знаком, и они не могли не оказать на его творчество определенного влияния. Последний из них, Р. Рождественский, является составителем посмертно вышедшего сборника песен Высоцкого «*Нерв*» (1981 г.)

Несколько в стороне оказались в данной работе такие современники Высоцкого, как, например, Юрий Иосифович Визбор, Александр Моисеевич Городницкий, Новелла Николаевна Матвеева, Юлий Черсанович Ким и др. Это случилось не по той причине, что мы считаем их творчество менее значительным, а скорее всего потому, что в таком случае диапазон исследования был бы слишком широк.

Мы сосредоточимся на феномене ОВГ (Окуджава-Высоцкий-Галич), который подробно определен Владимиром Новиковым в его книге *«Роман с литературой»* (Москва, 2007 г.), не забывая о том, что в начале, у истоков песенной поэзии, исполняемой под гитару, был никто иной, как Михаил Леонидович Анчаров. Инна Соколова в книге *«Авторская песня: от фольклора к поэзии»* даже заявляет в названии одной из глав «Вначале был Анчаров» (см. с. 154), создавши посредством языковой игры искусно выраженную интертекстуальную ссылку на Священное Писание.

В недавно появившейся (23 июля 2010 г.) статье в *«Независимой газете»* по случаю 30-летней годовщины со дня кончины поэта встречаются следующие высказывания: «Сейчас уже нельзя написать о Высоцком без риска впасть в банальность. Даже скептическое похмыкивание – и то уж далеко не ново. Не в том дело, достоин он эпитетов в превосходной степени или нет, хорошим ли актером он был или не очень. Высоцкого просто безмерно жаль, жаль до той самой банальности. Не потому, что умер в 42, нет. А потому, что умер недопонятым, недослушанным, что-то не высказавшим»³. Такого же мнения Алла Сергеевна Демидова, коллега Высоцкого по театру, которая в своей книге воспоминаний *«Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю»* (1989 г.) пишет: «Жалко, что он ушел, жалко, что его нет с нами сейчас. Он действительно «не дожил», «не доиграл», «не допел», действительно не сумел воплотиться полностью. У него заряд был на большее. А когда думаю о его творчестве, о времени, в котором он жил, – я понимаю, как много он отдал, какая мощная у него была концентрация всех творческих сил, какая была уникальная способность собрать и отдать людям. Ощущение жизни как высшего долга. Не разъединить, а объединить. Быть на службе великой эволюции души, эволюции жизни...»⁴.

Слова «недо...», «не до...» как будто изъяты из его песни *«Прерванный полет»* (1973 г.), занимающей почетное место в его творчестве. В ней рассказывается «о том, кто не спел», «что голос у него не узнал», «недозвучал его аккорд»; «недошутил», «не дораспробовал вино, и даже недопригубил», «не добрался не до», «не до догадки не до дна», «не докопался до глубин», кто «ту, которая одна, не долюбил». Словно автор сам рассказывает историю своей жизни. Изучая факты его биографии, нам действительно может показаться, что многие из своих планов он не успел осуществить, но стоит лишь

³ БАРАБАШ, Е., ЗАСЛАВСКИЙ, Г. *Тридцать лет с Высоцким*. In: Независимая газета от 23.07.2010 [Электронный ресурс], главный редактор – Константин Ремчуков. Режим доступа: http://www.ng.ru/culture/2010-07-23/1_vysotsky.html (Цит. 4. 8. 2010).

⁴ ДЕМИДОВА, А.: *Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю*. Москва: Союз театральных деятелей РСФСР. 1989, с. 171.

взглянуть на его творческое наследие, которое составляет более 600 песен, и мы убедимся в противном – не говоря о сценарии и прозе, в частности, о «*Романе о девочках*», или о романе «*Черная свеча*», написанном в соавторстве с Леонидом Мончинским. Никита Владимирович Высоцкий, младший сын Владимира Семеновича, в интервью для чешского журнала «*Рефлекс*» на вопрос редактора «Значит, до сих пор незнакомая песня Высоцкого вряд ли может появиться?»⁵ отвечает следующее: «Такого чуда мы очевидно не дождемся, но мы все еще много чего не обнародовали. Личную корреспонденцию, неоконченные песни, черновые варианты стихотворений. А в Русском музее литературы и искусства помещены вещи, связанные с Высоцким, которые России передала его вторая жена⁶ – Марина Влади» (перевод И.Е.)⁷

В настоящее время уже действительно очень трудно написать что-нибудь оригинальное о Высоцком, но данная работа на это и не претендует. Мы вряд ли можем сделать текстовые открытия, поэтому нам придется просто тщательно работать с существующими фактами жизни (биографии) и творчества поющего поэта-Высоцкого, чтобы создать по возможности подлинную картину его творчества и других его собратьев по перу. Мы сможем вести свой поиск в ином направлении, а именно в том, что мы попытаемся представить восприятие его творчества в бывшей Чехословакии, сегодняшней Чешской Республике и будем фиксировать его переводы на чешский язык. Это будет нами сделано в самом конце данной работы, в главе под названием «*Высоцкий в чешских и английских переводах*».

Высоцкий отличается от других поющих поэтов, которые творили в области жанра авторской песни, прежде всего манерой исполнения песен. Его творческая энергетика и эмоциональный заряд его произведений сильнее того, что вкладывали в свои песни его собратья по перу. Он был незаурядным поэтом и проповедником глубоко человеческих идей.

Мы часто задаемся вопросом: А каковы пути дальнейшего исследования уже, как нам кажется, довольно-таки исчерпанной темы «авторская песня»? На этот несколько риторический вопрос мы постараемся ответить в главе четвертой «*Новые*

⁵ VAVROUŠKA, P.: Otec tužil, kdy zemře In: Reflex, выпуск XXI/30 от 29 июля 2010 г., главный редактор – Pavel Šafr, s. 51.

⁶ Здесь очевидно ошибка. У Высоцкого было, как всем хорошо известно, три жены: первая – Иза Жукова, вторая – Людмила Абрамова, а третья – Марина Влади. Мы предполагаем, что при переводе с русского было слово «другая жена» на чешский ошибочно переведено, как «druhá žena» (т.е. вторая жена). Никита Владимирович бы такую ошибку вряд ли допустил, разве что заведомо (И. Е.).

⁷ Там же, s. 51 („Takže dosud neznámá píseň Vysockého se najednou neobjeví?“ „Takového zázraku se zřejmě nedočkáme, ale pořád jsme ještě spoustu věcí nezveřejnili. Osobní dopisy, nedodělané písně, rozepsané

пути изучения творчества В.В.», посвященной интертексту, персвазии и психогерменевтическим аспектам.

В главе, посвященной рок-поэзии, будут намечены пути дальнейшего развития авторской песни и указаны возможные наследники, продолжатели этой относительно молодой культурной традиции. Она связана с именами Александра Николаевича Башлачева, Андрея Вадимовича Макаревича, Виктора Робертовича Цоя и, не в последнюю очередь, Александра Розенбаума, который, хотя и не желал быть отнесенным к жанру АП, по иронии судьбы также отчасти является продолжателем вышеупомянутой традиции. По крайней мере, мы так считаем. Отголоски традиции АП слышны и в песнях групп «Зимовье Зверей» и «Ночные снайперы» и отчасти и в сольном творчестве Сергея Калугина (альбом «*Нигредо*»), хотя в данном случае мы говорим по большей части о стихах, положенных на музыку. С авторской песней как таковой творчество вышеупомянутых людей искусства имеет мало общего. Главный упор здесь делается на текстах песен, а их мелодия выполняет отнюдь не второстепенную функцию аккомпанемента.

Позвольте нам завершить вводную часть словами поэта Роберта Рождественского из его вступления к сборнику стихов Высоцкого «*Нерв*», вышедшего в 1981 г. (Попрошу заметить, что ниже указанные слова можно отнести и к другим бардам или людям искусства вообще, И. Е.): «Так кем же он был все-таки – Владимир Высоцкий? Кем он был больше всего? Актером? Поэтом? Певцом? Я не знаю. Знаю только, что он был личностью»⁸. ...«Такого раскованного и – одновременно – точного обращения со словами, непринужденного владения разговорными интонациями в стихах добиться очень трудно. А Высоцкий добивался».⁹ Следовательно, творчество «поющих поэтов» нужно рассматривать через их отношение к поэтическому слову. На чувствительное обращение со словом указывает и О. Ю. Шилина в своей вышедшей в 2009 г. публикации «*Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы*»: «Для Высоцкого характерно вдумчивое, ответственное и в то же время свободное, раскованное обращение со словом...».¹⁰ Это и есть суть науки, именуемой филологией (гр. *phileo* люблю + *logos* слово) – открыто декларирующей «любовь к словам». Эмоции, вызывающие любовь к чему-либо, согласно взглядам

básničky. A v Ruském muzeu literatury a umění jsou věci spojené s Vysockým, jež předala Rusku jeho druhá žena Marina Vladyová“).

⁸ ВЫСОЦКИЙ, В.: *Нерв*. (Сост. Рождественский, Р.) М.: Современник. 1982. (2-е издание), с. 13.

⁹ Там же, с. 12.

некоторых ученых, рождаются в наших сердцах, т. е. являются явлениями иррационального характера, непостижимыми посредством одного лишь обособленного разума. Таким образом, изучение произведений любого художника, писателя или человека искусства вообще, необходимо раскрывать и воспринимать на основе эмпатии – «глазами сердца», иными словами, нужно совершить путешествие в глубину артефакта, проникнуть в его суть, рожденную самой человеческой жизнью. О конкретных средствах, при помощи которых нам, надеюсь, удастся раскрыть тайну магии поэтического слова, будет подробнее рассказано в первой главе, посвященной методологическим вопросам искусства интерпретации.

Данное диссертационное исследование будет нацелено на художественный перевод произведений Высоцкого. Комментарий существующих переводов песенных текстов на чешский язык будет связан с попыткой автора диссертации дать и свой перевод некоторых песен этого поэта. В последующем переводческом анализе будут рассмотрены не только переводы на чешский язык, но и на язык английский. Очевиден факт, что при переводе песен Высоцкого на германские языки переводчики сталкиваются с совершенно иными проблемами перевода, чем при их передаче на славянские языки. При практическом переводе мы будем исходить из методологических соображений Х.-Г. Гадамера в его книге *«Истина и метод»* (1960 г.); в то же время нам кажется целесообразным обратить внимание и на классический труд Корнея Ивановича Чуковского, на его *«Высокое искусство»* (1964 г.).

Однако мы будем прежде всего опираться на интересные теоретические находки чешского переводоведа Иржи Левого, данные им в книге *«Искусство перевода»* (1961 г., русский перевод 1974 г.). Нельзя, конечно, в данной связи обойти молчанием труд словацкого исследователя Антона Поповича *«Проблемы художественного перевода»* (1971, русский перевод 1980 г.). Что касается новых работ, посвященных художественному переводу, мы будем черпать информацию в основном из публикации чешского ученого Милана Грдлички *«Литературный перевод и коммуникация»* (2003 г.) и работы его словацкого коллеги Мариана Андричика *«К поэтике художественного перевода»* (2004 г.). Данные работы на русский язык пока еще не были переведены.

В последней главе наше внимание будет обращено на конкретные аспекты герменевтической интерпретации художественных произведений и, следовательно, к

¹⁰ ШИЛИНА, Ю.: *Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы*. СПб: Островитянин, 2009, с. 214.

вопросам перевода, представляющего собой своеобразный вид трактовки художественного текста.

1. «Meta» и «hodos», или Пути постижения истины (Методологическая основа настоящего исследования)

В данной главе мы хотим рассмотреть некоторые аспекты герменевтического толкования, оказывающегося в настоящем исследовании методологической основой искомой научной парадигмы искусства перевода.

Герменевтика возникла «на стыке филологии, философии и теологии»¹¹, и поскольку она уходит корнями в антику (произведения Платона, Аристотеля, Плотина, Оригена и др.) она, тем не менее, использовалась главным образом для толкования гомеровских и позднее библейских текстов, и ее воспринимали как синоним слова экзегезис. В ходе веков она воспринималась в качестве вспомогательной дисциплины, тем не менее она постепенно определилась на уровне уже существующих научных дисциплин.

Сегодня мы ее понимаем как дисциплину, занимающуюся не одним только толкованием текстов, но и методами достижения их правильного понимания. Уже из вышеприведенных фактов явствует, что она имеет отношение и к переводоведению, ибо занимается интерпретацией словесных произведений, изучает пути постижения их истинного значения и обнажения скрытого смысла. Как, кстати, пишет переводовед Сергей Тюленев, автор вышедшего в 2004 г. учебного пособия «*Теория перевода*»: «Еще одной важной точкой соприкосновения с философией является его (переводоведения, примечание И. Е.) взаимодействие с философской герменевтикой, изучающей процесс понимания (в переводческой деятельности) как диалектический процесс накопления знаний; перевода как отождествления с принимаемым переводчиком сообщением; перевода как творческого языкового поведения и т. д.»¹²

Название научного направления герменевтики по всей вероятности связано с термином *hermeneutica*, происходящим от греческого *hermeneuein*, которое обозначало «искусство толкования или объяснения»¹³. Этимология данного слова также иногда связывается с античным богом Гермесом, который слыл богом «открытий» в духовной сфере и выступал в роли посредника между богами и людьми – он для них «переводил» волю Божию.

¹¹ MIKULÁŠEK, M.: *Hledání duše díla v umění interpretace*. Ostrava: Tilia-Ostravská univerzita. 2004, s. 21.

¹² ТЮЛЕНЕВ, С. В.: *Теория перевода*. Москва: Гардарики. 2004, с. 86.

¹³ ВОЛЬСКИЙ, А. Л.: *Фридрих Шлейермахер и его герменевтическая теория*. In: *Герменевтика*. СПб: Европейский дом. 2004, с. 5.

Если мы понимаем герменевтику в более широком смысле этого слова, т. е. как общее (универсальное) искусство интерпретации любого артефакта, интеллектуального продукта человека, мы в принципе можем его применить к любой области духовной сферы человечества. Как, кстати, пишут авторы работы *«Герменевтический аспект языка СМИ»* – Ю. Д. Артамонова и В. Г. Кузнецов: «Понимание текста как мировоззрения позволяет распространить его на всю культуру. Не только речь или письменные источники, но и картины, музыкальные произведения и т. д. начинают пониматься как видение мира человеком, как «сетка», наброшенная на мир, – т.е. как определенная знаковая система, несущая информацию. Герменевтика перестает быть просто искусством толкования; она становится универсальной герменевтикой, или органом наук о духе. Собственно, и термин «герменевтика» появляется в это время. Есть процесс толкования – *Hermeveta*, и есть общие его правила; они-то и составляют предмет герменевтики»¹⁴.

Строительным элементом герменевтики как процесса познания, изложения бытийных явлений и всей духовной деятельности человека является *слово*. Оно воспринимается как символ, который не может быть изъят из данного текста (целого) без обрыва контекстуальных связей, при помощи которых оно с данным текстом соединено. Слово также воспринимается как «архетип культуры» (термин Г. Г. Шпета), поэтому мы должны также учитывать культурную информацию, содержащуюся в словах. Ведь это одна из основных задач, которую ставит художественный перевод.

Известный немецкий богослов, философ и переводчик Фридрих Шлейермахер в своих трактатах постигал целый ряд ключевых моментов, которые тесно связаны с общими переводоведческими принципами. Он считал, что: «чисто научное знание никогда не дает понятия о целом, а только о части, и поэтому не может претендовать на познание истины, и тем самым на научность в высшем смысле слова».¹⁵ Тем не менее он уже продвигал теоремы, открывающие путь к осмыслению целого. По его мнению: «чтобы приблизиться к истине, нужно уметь выйти за пределы непосредственной данности, в известном смысле освободиться от логики, диктуемой частным знанием, и увидеть часть в свете целого».¹⁶

¹⁴ АРТАМОНОВА, Ю. Д., КУЗНЕЦОВ, В. Г.: Герменевтический аспект языка СМИ. In: *Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования (К 250-летию Московского университета)* Учебное пособие [Электронный ресурс] Ответственный редактор: проф. Володина М. Н., д.ф.н., Москва: Изд-во МГУ, 2003. Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text12/04.htm> (Цитировано 5. 8. 2010).

¹⁵ ВОЛЬСКИЙ, А. Л.: *Фридрих Шлейермахер и его герменевтическая теория*. In *Герменевтика*, СПб: Европейский дом. 2004, с. 26.

¹⁶ Там же.

Каждому интерпретатору следовало бы, как рассуждает немецкий ученый, превратиться в того, чью речь он переводит, и стремиться взглянуть на его индивидуальность прямо, непосредственно. Данный прием называется интуитивным методом и рекомендуется исследователю, осознающему ограниченность возможностей человеческого познания. Интуитивный метод следует комбинировать с сопоставительным. Ибо, как говорит Шлейермахер, индивидуальность автора можно познать также на основе ее сравнения с другими творческими индивидуальностями. Так называемый «поиск параллельных мест» широко использовали герменевты (т.е. истолкователи) при толковании Библии – одного из древнейших письменных памятников человеческого духа.

При интерпретации текстов, согласно Ф. Шлейермахеру, надо различать два понятия: грамматическое (объективное) толкование и психологическое (техническое). Очевидно то, что эти два отличающихся друг от друга подхода к тексту не могут быть применены одновременно, а только последовательно.

Грамматическое толкование стремится постигнуть те черты высказывания, которые являются общими для одной культуры, а психологическое толкование стремится извлечь из текста единичный, редкостный характер сообщения или даже вскрыть гениальность самого автора текста. Выражаясь словами французского философа Поля Рикёра: «Или мы воспринимаем то, что является общим для всех, или то, что является собственно авторским»¹⁷.

В поздних произведениях Шлейермахера психологическое толкование начинает превалировать над грамматическим. Субъективный момент перевода кажется ему более ценным, чем объективный. Ведь мы хотим постичь особенности стиля автора, им созданного текста. Диапазоны и разновидности того, что мы воспринимаем в тексте только грамматически, вряд ли можно полностью постичь.

Как бы следовало толкователю поступать при анализе художественного текста? Принцип так называемого «герменевтического круга» состоит в том, что малые частички (частные значения), на которые мы данный текст разложили, должны нами восприниматься только с точки зрения роли, которую они играют в рамках существующего целого. Профессор А. В. Вольский, автор вступительного слова к книге Ф. Шлейермахера «Герменевтика» пишет: «...целое понимается из частей, а часть только в связи с целым. Этот принцип обычно называют герменевтическим кругом,

¹⁷ RICOEUR, P. *Úkol hermeneutiky*. Přeložila A. Kliková. Praha: Nakladatelství filozofického ústavu AV ČR. 2004, s. 8, перевод И. Е („Bud' vnímáme to, co je všem společné, anebo to, co je vlastní autorovi“).

хотя сам Шлейермахер этим термином в своей книге не пользуется»¹⁸. Одновременно, он добавляет: «Этот круг существует уже внутри самого текста: целым является контекст, а частью – отдельное слово, реализующее внутри текста свои окказиональные значения»¹⁹. И далее развивает эту мысль, говоря о методологических подходах к тексту: «При первом прочтении мы понимаем только языковое значение элемента, но еще не полностью можем понять контекстуальное, т. е. значение части внутри целого – то, что современная лингвистика называет смыслом. Высшим разрядом смысла в художественном тексте является его духовный смысл – искомое целое. Этот смысл мы сможем постигнуть двумя путями. Либо мы должны начать движение по тексту вспять, связывая всякий последующий элемент с предыдущим. Достигнув таким образом начала текста, следовало бы перейти к аналогичному анализу медитации (Meditation) автора, а от нее к анализу изначального импульса (Keimentschluss)»²⁰.

Толкователь, который будет исходить из основных принципов герменевтики и соблюдает правило герменевтического круга, не должен при своем исследовании данного текста или литературного произведения застрять на поверхностном уровне анализа текста. Если он заострит свое внимание на личности автора и будет рассматривать его творчество в контексте его жизни, он скоро обнаружит цепочку: "Rede-Text-Werk-Lebenswerk"²¹. Из этого вытекает, что каждое высказывание автора следует рассматривать в контексте творчества всей его жизни (Lebenswerk). И наоборот, на труд всей жизни автора следует смотреть через призму его (ее) частных высказываний или отдельных произведений. Это традиционное понимание герменевтического круга может быть в современном контексте изменено, оно даже нуждается в расширении. По крайней мере так считают вышеупомянутые авторы работы «Герменевтический аспект языка СМИ» – Артамонова и Кузнецов, которые выделяют даже четыре различные интерпретации данного феномена: «Модифицируется понятие герменевтического круга, под которым понималась техника постижения смысла текста через особую диалектику целого и части. Существует несколько типов такой техники. Первое понимание герменевтического круга: конкретный текст – целое, его структурные элементы – части. Второе понимание герменевтического круга: конкретный текст – часть, корпус текстов автора – целое (особо важен для литературоведческих комментариев и сравнительного политического

¹⁸ Вольский, А. Л.: *Фридрих Шлейермахер и его герменевтическая теория*. In: *Герменевтика*, СПб: Европейский дом. 2004, с. 30.

¹⁹ Там же, с. 31.

²⁰ Там же, с. 28.

²¹ Там же, с. 33.

анализа). Третье понимание герменевтического круга: конкретный текст – часть, социально-политическая группа, партия, движение и пр. – целое. Четвертое понимание герменевтического круга: конкретный текст – часть; две разновидности целого: а) социокультурный контекст автора, б) социокультурный контекст реципиента». В четвертом параграфе «Язык СМИ и новые проблемы герменевтики» вышеприведенной статьи ее авторы освещают нам проблематику применения искусства истолкования к нетрадиционным по своей сути текстам СМИ. Они отличаются от текстов традиционно использованных для интерпретации своей незаконченностью (несовершенностью), клишированностью, отсутствием одного автора (нередко эту функцию выполняет авторский коллектив), а также повышенным интер- и гипертекстуальным уровнем. Не надо забывать о том, что в последнее время в СМИ наблюдается превалирование визуальной информации над текстовой, а в некоторых рекламных слоганах даже обнаруживается отсутствие смысла. Вышеупомянутые результаты мы приводим лишь с целью определения границ проводимого нами анализа и для того, чтобы наметить пути развития герменевтики в будущем. Мы вынуждены подчеркнуть тот факт, что для нашего исследования, не выходящего за рамки традиционной герменевтики, самым важным является «второе понимание герменевтического круга», т. е. отношение текста (части) и корпуса текстов автора (целого).

Герменевтику мы также понимаем как «Kunstlehre» (т. е. науку об искусстве), которая стремится открыть и установить универсальные правила для толкования текстов. Именно по этой причине герменевтика могла бы послужить в качестве средства процесса познания любому интерпретатору, будь он лингвист, литературовед или переводчик. Герменевт, ознакомленный с принципами искусства интерпретации, способен, по нашему мнению, проще проникнуть вглубь, чтобы затем извлечь из его недр истинную сущность («внутреннюю форму») и впоследствии ее интерпретировать своими средствами или перекодировать на переводящий язык. Внутренняя сущность произведения (так называемое *verbum interius*), таким образом, и в переводе могла бы быть передана своим читателям. Фридрих Шлейермахер говорит, что герменевтика находится там, где есть что-то непонятное. Именно тогда возникает потребность правильного истолкования непонятного отрывка текста. Такой отрывок нам следует объяснить при помощи других отрывков данного текста, значение которых мы понимаем. Французский философ Поль Рикёр (Paul Ricoeur) в своих эссе упоминает об искусстве интерпретации, когда он, исходя из концепции Ф. Шлейермахера, говорит, что проникнуть во внутреннюю сущность текста – значит понять ее так же хорошо, как

понимает ее и сам автор, или даже лучше его. По этой причине мы будем воспринимать его слова как идеал, к которому должен стремиться любой истолкователь.

Каждому человеку в жизни приходится выступать в роли интерпретатора (герменевта) явлений мира, т.е. толковать значение связи слов в процессе познания. Как вспоминает профессор А. Л. Вольский, «герменевтами богов» называет Платон поэтов. По мнению великого древнегреческого философа «поэтическое искусство...не ведет к мудрости (софии), ибо герменевт толкует чужую речь, выявляет ее смысл, однако сам не может знать, истинна толкуемая им речь или нет»²².

Если переводчик (или любой интерпретатор) будет при переводе художественного произведения руководствоваться принципами герменевтики, он не должен застрять на поверхностном уровне описания художественного произведения, как уже было сказано. Данный подход показывает ему путь к достижению его цели – души произведения, чтобы он смог открыть и понять смысл вечных истин. Только экзегет, который раскроет и поймет символическое значение слов и которому удастся соблюсти принцип «герменевтического круга», способен постигнуть в своем толковании ключевые моменты анализируемого литературного артефакта. Таким образом, его стремление способно увенчаться успехом, а «магическое слово» в состоянии обрести власть над читателем, власть аналогичную той, которая была вызвана словами оригинального произведения. Однако читатель не услышит звук самих слов, которые он произносит, но возможно в итоге в его душе найдут отзвук «слова сердца» (*verba cordis*) автора, пульсирующие между строками самого художественного произведения.

Немецкий философ Х.-Г. Гадамер в своем прославленном труде *«Истина и метод – Основы философской герменевтики»* (*Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*) заостряет внимание на языке, который оказывается основой герменевтического подхода. Окружающий нас мир мы понимаем посредством языка, ибо слова в себе заключают смысл, ведущий к истинному познанию явлений. Особенно впечатлительна и для нашего исследования важна третья часть данного труда, названная *«Онтологический поворот герменевтики на путеводной нити языка»*. Согласно *«Новой философской энциклопедии»* Х.-Г. Гадамер продолжает традицию, основанную Фридрихом Шлейермахером, унаследованную Вильгельмом Дильтеем (он ввел понятие «философия жизни») и впоследствии развитую учителем Гадамера М.

²² Вольский, А. Л.: *Фридрих Шлейермахер и его герменевтическая теория*. In: *Герменевтика*, СПб: Европейский дом, 2004. с. 6.

Хайдеггером: «Вслед за Хайдеггером Гадамер рассматривает понимание не в теоретико-познавательном, а в онтологическом плане: понимание предстает не в качестве инструментально-логического акта, а в качестве способа человеческого бытия. Это влечет за собой радикальный пересмотр содержания и целей герменевтики. Если у Шлейермахера последняя служила «учением об искусстве понимания», у Дильтея – специфическим методом гуманитарного познания, то у Гадамера герменевтика становится исследованием условий возможности понимания как модуса существования».²³ Х.-Г. Гадамер в разделе а) «*Вербальность как определение герменевтического предмета*» своего вышеупомянутого труда категорически заявляет: «...сущность предания вербальна...».²⁴ С нашей точки зрения это и есть прямая ссылка на отца герменевтики Фридриха Шлейермахера, изречение которого Гадамер использовал в начале этой же главы как эпиграф. Он звучит следующим образом: «Единственной предпосылкой герменевтики является язык».²⁵

Гадамер, который в свое время тоже сам активно занимался переводом, высказал свое мнение относительно художественной интерпретации и перевода в самом первом разделе III главы – «*Язык как среда герменевтического опыта*»: «Действительно, воспроизвести текст сможет лишь тот переводчик, который сумеет дать языковое выражение тому предмету, который открывает ему оригинальный текст, то есть найдет язык, который будет его собственным и вместе с тем соответствующий оригиналу. Таким образом, ситуация переводчика, по сути дела, совпадает с ситуацией интерпретатора»²⁶.

Гадамер считает, что задача каждого переводчика – преодолеть пропасть между языками и он далее развивает эту мысль: «Иноязычность означает предельный случай общей герменевтической сложности: чуждости и ее преодоления...Задача воспроизведения, которая стоит перед переводчиком, отличается от общегерменевтической задачи, которую ставит перед собой любой текст, не качественно, но лишь с точки зрения степени»²⁷. Философ Гадамер осознает, что перевод – это процесс, заключающий в себе гораздо больше трудностей, чем простая интерпретация текста, написанного на языке, который является родным для интерпретатора. При переводе многое зависит от личности переводчика и способа

²³ *Новая философская энциклопедия*. (2-е изд., испр. и допол.) Москва: Мысль, 2010. 2816 с. (статья Гадамер).

²⁴ ГАДАМЕР, Х.-Г. *Истина и метод*. Москва: Изд. Прогресс. 1988. с. 453.

²⁵ Там же, с. 446.

²⁶ Там же, с. 450.

²⁷ Там же, с. 450-451.

восприятия истолковываемого им произведения речи, точнее литературного артефакта. Субъективный фактор тут играет значительную роль: «Всякий согласится, что перевод текста, как бы глубоко ни вжился и ни вчувствовался переводчик в своего автора, есть не восстановление того душевного состояния, в котором находился когда-то пишущий, но воспроизведение самого текста, руководствующееся пониманием смысла сказанного в этом тексте»²⁸.

Гадамер далее выделяет термин *«герменевтический разговор»*, происходящий при работе с письменным источником между текстом и интерпретатором. Переводчик общается с текстом, а текст, хотя и является неживым, также способен вступать в контакт с интерпретатором, который с ним работает. При переводе, по словам Гадамера, происходит так называемое «переосвещение» смысла оригинала:

«Текст предстает здесь перед читателем в новом свете, в свете другого языка. Требование верности оригиналу, которое мы предъявляем к переводу, не снимает принципиального различия между языками. Как бы мы не стремились к точности, мы все равно вынуждены принимать подчас весьма сомнительные решения... Как и всякое истолкование, перевод означает переосвещение (*Überheilung*), попытку представить нечто в новом свете. Тот, кто переводит, вынужден взять на себя выполнение этой задачи. Он не может оставить в своем переводе ничего такого, что не было бы совершенно ясным ему самому»²⁹.

Гадамер в своем внушительном комментарии говорит о потерях, которые неизбежны, особенно при переводе художественного произведения: «Всякий перевод, всерьез относящийся к своей задаче, яснее и примитивнее оригинала. Даже если он представляет собой мастерское подражание оригиналу, какие-то оттенки и полутона неизбежно в нем пропадают... Переводчик часто мучительно осознает дистанцию, отделяющую его от оригинала... И как в разговоре мы, чтобы понять точку зрения собеседника, ставим себя на его место, так же и переводчик стремится поставить себя на место автора. Но подобно тому опять-таки, как в разговоре это еще не означает взаимопонимания, так же и для переводчика это еще не значит, что воспроизведение удалось. Структуры здесь, очевидно, аналогичны... переводчик должен сохранять за родным языком все его права и вместе с тем отдавать должное чуждому и даже враждебному в тексте и его выражениях. Не исключено, однако, что это описание переводческого труда слишком упрощает реальное положение. Даже в подобных

²⁸ ГАДАМЕР, Х.-Г. Указ. соч., с. 449.

²⁹ Там же.

крайних случаях, когда нужно переводить с одного языка на другой, вряд ли можно отделить суть дела от языка....»³⁰.

Вышеприведенные слова можно воспринимать как советы не только начинающему переводчику, а своего рода памятку, которую следовало бы прочитать всем, кто пытается или планирует в будущем переводить художественную литературу и также понять суть искусства толкования. Это своеобразное продолжение традиции, разработанной еще в 20-е гг. XX века К. И. Чуковским в его *«Принципах художественного перевода»*, вышедших впоследствии под названием *«Высокое искусство»*. Гадамер, конечно, в отличие от Чуковского, в данном случае смотрит на перевод глазами философа-герменевта, а не переводоведа. Тем не менее, его наблюдения являются по нашему мнению очень ценными и легко применимыми на практике.

В заключение хотелось бы привести слова Х.-Г. Гадамера, которые с нашей субъективной точки зрения являются идеальным завершением данной главы, ибо раскрывают суть изложенной нами выше проблематики: «Действительно, воспроизвести текст сможет лишь тот переводчик, который сумеет дать языковое выражение тому предмету, который открывает ему оригинальный текст, то есть найдет язык, который будет его собственным и вместе с тем соответствующим оригиналу. Таким образом, ситуация переводчика, по сути дела, совпадает с ситуацией интерпретатора».³¹

³⁰ ГАДАМЕР, Х.-Г. Указ. соч., с. 449.

³¹ ГАДАМЕР, Х.-Г. Указ. соч. с. 448-449.

2. Авторская песня в контексте русской культуры второй половины XX века

«Я занимаюсь авторской песней. Это... просто другой жанр: это стихи, которые исполнялись под гитару или под другой какой-нибудь инструмент, – просто стихи, положенные на ритмическую основу».³²

В. Высоцкий

«...взаимодействие, синтез разных видов искусств на основе словесного искусства, поэзии. Это звучащее песенное слово, звучащая, как правило, в исполнении самих ее создателей поэзия, опирающаяся на давнюю историко-литературную традицию».³³

В. А. Зайцев

«...с точки зрения развития современной поэзии интересны именно направления, связанные с андеграундом, в первую очередь авторская (бардовская) песня и рок-поэзия».³⁴

учебник «Русская литература в двух томах»

Цель настоящей главы – характеристика *авторской песни* (далее АП), представляющей собой синтетический жанр и попытка выделения его отличительных черт. Одновременно с заданной темой является необходимым определением места данного жанра в контексте русской культуры второй половины XX века.

2.1 Первые «поющие поэты»

Авторская песня в контексте русской культурной традиции явление относительно молодое, ей свыше полвека, однако, если тщательно задуматься, она вырастает из лирической традиции «звучащей поэзии» (поэзии, положенной на музыку), которая уходит корнями в далекое прошлое. Наше описание можно было бы начать с эпохи Средневековья, чтобы постепенно прийти до наших дней, но это вряд ли возможно полностью реализовать в работе данного типа. Моменты зарождения песенного жанра

³² Владимир Семенович Высоцкий. *Что? Где? Когда? Библиографический справочник (1960-1990 гг.)*. Автор-составитель А. С. Эпштейн. Харьков: «Студия Л»-Харьковский центр «Прогресс» 1992. ISBN 5-87258-006-1, с. 396-397.

³³ Зайцев, В.А.: *Авторская песня: ее восприятие и перспективы изучения на современном этапе*. Филологические науки. 2005. №2, с. 77.

³⁴ Кременцов, Л. П., Алексеева, Л. Ф., Колядич, Т. М.: *Русская литература XX века. Том II*, М.: Академия. 2005, с. 383.

можно обнаружить еще во времена поэтов-декабристов (А. А. Дельвиг и др.), т. е. в первой половине XIX века. Наш научный подход тематически ограничен, как было отмечено, XX веком и развитием изучаемого жанра. В этом отношении наш комментарий использует открытия, имеющиеся в двух публикациях. Во-первых, речь пойдет о работе Светланы Бирюковой «*Спасите наши души...Окуджава. Высоцкий. Бард-рок*» (1990 г.), во-вторых, о книге Инны Алексеевны Соколовой «*Авторская песня: От фольклора к поэзии*» (2002 г.). Обе публикации дают обзор о зарождении жанра АП и о его дальнейшем развитии.

Кто такие поющие поэты? Откуда они пришли? Как их правильно называть? Существует множество причин, по которым мы можем объяснить появление своеобразных «поющих поэтов», своеобразных нововековых «бардов». Еще в эпоху Средневековья упоминаются поэты-певцы, т. н. «трубадуры» (Прованс, Франция) или «труверы» (Северная Франция, в частности Пикардия), певцы любви «миннезингеры» (Германия), «менестрели» (Англия), бродячие поэты «ваганты» – школяры. Все они являются своего рода далекими предшественниками поэтов-исполнителей нового времени, творящих в рамках жанра АП. Еще одним из древних выражений, обозначающим поющих поэтов, по нашему мнению, является термин «бард» – народный певец древних кельтских племен. В русском контексте нельзя забыть о «скоморохах» – странствующим актерам, которые в Древней Руси выступали в качестве певцов, музыкантов, дрессировщиков или даже акробатов. Это были, как правило, бродячие артисты, которые ходили по белому свету, распевали свои песни и веселили народ, очень любивший таких исполнителей и охотно слушал истории, о которых шла речь в исполняемых песнях. Зачастую эти песни сопровождалась игрой актеров, следовательно, оказывались своего рода мини-спектаклями. Во времена, когда еще не существовало СМИ, песня, по нашему мнению, выполняла очень важную функцию, ибо она являлась инструментом общения, средством выражения идей ее авторов, а также их распространения среди людей, она оказывалась средством единения нации и, не в последнюю очередь, она выполняла и функцию культурно-эстетическую.

Более современными названиями для таких людей искусства являются слова «песенники», «поэты-исполнители», «поющие поэты». В рамках настоящего исследования мы решили воспользоваться именно последними двумя терминами, так как считаем, что в основе жанра АП лежит «поэтическое слово», которое впоследствии озвучивается, точнее говоря, принимает звуковой облик. Произведения таких поэтов мы не всегда можем назвать песнями, поэтому мы избегаем понятия «песенник».

Стихи, опирающиеся на гитарный аккомпанемент, зачастую просто декламируются или выкрикиваются. Это напоминает нам мелодизированную речь ораторов, священников, которые передают «волю Божию» верующим, т.е. своим слушателям. «Поющие поэты», естественно, не имеют прямого отношения к религии, но тем не менее выражают посредством поэзии свои жизненные принципы и чувства, мировосприятие, свое кредо. Их музыка не выполняет только служебную функцию, а представляет собой связующий элемент. При ее отсутствии песня распадается, ее призыв ослабевает, она становится всего лишь текстом. Оказывается вполне убедительно, что мелодический элемент способствует восприятию, понятию смысла такого текста. Произнесенное (услышанное) слово обращается к своему адресату с большей силой и выразительностью, наполняется смыслом и начинает свое существование в мыслях людей, зараженных передаваемой идеей – в момент произнесения слова обнажается его истинное значение. Оно становится более доступным, уловимым.

Трудно сказать, что было раньше: слово или мелодия? Наверное, все-таки мелодия. Или точнее звук, грохот, крик, гул. Нам кажется, что с возникновением первобытного общества появляются условия для возникновения условных знаков, символов, невербальных средств (напр.: мимики, жестов, речи тела). При их помощи наши предки могли общаться. Со временем появились определенные «семантические крики-сигналы», а затем первые слова. М. Микулашек в своей вышедшей в 2011 г. книге *«Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae»* пишет о явлении «синестезии», т.е. о взаимопроникновении разных видов искусства: музыки-литературы, живописи-скульптуры и др. В конце работы (впрочем, и в русскоязычном резюме) он приводит мысли музыковеда Игоря Бэлзы, который в книге *«История польской музыкальной культуры»* цитирует слова известнейшего польского композитора Фредерика Шопена, взятые из неоконченного труда последних лет жизни этой замечательной личности: «Слово родилось из звука – звук существовал до слова», а затем наш ученый отмечает, что, несмотря на все формальные отличия и другие несхожие свойства, оба вида искусства, т.е. словесное и музыкальное искусство, являются «речью человеческого сердца».³⁵ С такой трактовкой нельзя не согласиться, ибо она указывает на глубинную родственность отдельных видов искусства.

В нашем исследовании мы попытаемся акцентировать данную идею. Ведь в авторской песне, или же гитарной поэзии, слияние музыкального и поэтического жанров, словом – имеет место их синтез. Именно по данной причине «поэзия,

положенная на музыку» входит в разряд синтетических жанров. Таким образом, **синестезия** не должна ассоциироваться только с такими явлениями, как, например, «цветной слух» (сочетание звуков с определенными красками в сознании индивида), а также, в широком смысле данного слова, и с явлениями, относящимися и к другим видам искусства – архитектуре, скульптуре и т.д. Об этом же, кстати, М. Микулашек пишет на 62-й странице своего вышеупомянутого труда, реагируя на слова известного скульптора О. Родена о том, что изобразительное искусство, скульптура, литература, музыка являются более близкими, чем обычно предполагается, ибо выражают то, что чувствует человеческая душа наедине с природой. По существу эти виды искусства отличаются лишь своими средствами выражения. Например, в картинах литовского художника и композитора Микалоюса Чюрлениса «*Соната Солнца*» (1907 г.) и «*Морская соната*» (1908 г.) можно при их тщательном изучении обнаружить следы запечатленной музыки. Творчество Чюрлениса, созданное в духе символизма, представляет собой площадку для проникновения музыки в изобразительное искусство и наоборот.

Впрочем, стремление создать синтетический артефакт было особенно ощутимым в искусстве рубежа XIX и XX веков, иными словами, в эру зарождения модернистских течений. Известный русский писатель-символист Андрей Белый в своей статье «*Будущее искусство*» (1910 г.) писал: «...разнообразные формы искусства сливаются друг с другом; это стремление к синтезу выражается отнюдь не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства; стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр. Так возникает преобладание музыки над другими искусствами. Так возникает стремление к мистерии как к синтезу всех возможных форм».³⁶

Даже в народных сказках (или древних мифах) колдуны и ведьмы приобретают власть над людьми только после произнесения магических, волшебных формул. В этот момент начинает действовать «магия» слов. Однако вышесказанное относится не только к магии. Любой человек, который, к примеру, кого-то проклиная, выкрикивает проклятие вслух: только потом оно вступает в силу, так же как и в случае, когда он озвучивает свою просьбу, желание (даже моление). Верующие люди, обращаясь к Богу или к незримым высшим силам, произносят слова, характеризующие или же заключающие в себе их мечту. Чем громче человек произносит эти слова, тем сильнее,

³⁵ MIKULÁŠEK, M.: *Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae*. FF OU. Ostrava 2011, с. 156.

³⁶ БЕЛЫЙ, А.: *Символизм как миропонимание*. М.: Республика. 1994, с.142.

по его мнению, их эффект. В рамках проводимого нами исследования имеется в виду прежде всего «магия» слов, волшебство, связанное с их произнесением, приобретением ими звуковой формы.

В 60-е гг. XX века звучащее слово уже фиксируется, появляется возможность его сохранить, записать на магнитофонную пленку или впоследствии на кассету. Как отмечает С. Бирюкова: «Распространение авторской песни шло благодаря появлению магнитофона. Телевидение и радио поддержало ее лишь на первом этапе»³⁷. Феноменом так называемого «магнитиздата» занимается подробно Джеральд Стантон Смит (Gerald Stanton Smith) в своей книге «*Song to Seven Strings. Russian Guitar Poetry and Soviet "Mass Song"*» (1984 г.). Автор ниже описанного термина «гитарная поэзия» (англ. guitar poetry) считает, что русская «гитарная поэзия» является составной частью серьезной литературно-художественной традиции. По его словам, распространение частных магнитофонов среди народа – это момент, когда гитарная поэзия (далее ГП) вышла из-под государственного контроля. Именно по этой причине «магнитиздат» имел для России более важное значение, чем для других нетоталитарных стран. Смит также отмечает, что с момента появления магнитофонов ГП перешла из фольклора в литературу. В отличие от официально исполняемых эстрадных песен она могла рассказывать естественным языком о повседневной жизни людей или же послужить в качестве средства бегства от политической диктатуры к непосредственной реальности жизни, т. е. к тому, чего в официальной песенной культуре не хватало. ГП стимулировала пробуждение мысли людей, создавала впечатление, что они не являются одинокими в борьбе с проблемами, которые становились, благодаря их озвучиванию, проблемами общечеловеческими. По сравнению с официальной песней ГП была также явлением настоящим, аутентичным или еще точнее – невыдуманым, основывающимся на правдивости информации. Смит считает, так же как и впоследствии Окуджава, что после смерти Высоцкого авторская песня в таком виде, в котором она существовала в 60-е и 70-е годы, ушла в прошлое, ибо возможные последователи стали брать пример с Запада, и поэтому они уже больше не являлись продолжателями заложенной традиции ГП. С его подходом мы еще будем позднее вести полемику.

³⁷ БИРЮКОВА, С.: *Спасите наши души (Окуджава – Высоцкий – бард-рок)*. Тамбов: Тамбовский филиал Серпуховского отделения. Фонд Академии творчества СССР. 1990, с. 4-5.

В специальной литературе, посвященной АП, в качестве первых поэтов-песенников упоминаются **Михаил Леонидович Анчаров** (1923–1990) и **Булат Шалвович Окуджава** (1924–1997), последнего из которых зачастую называют «отцом авторской песни», хотя как отмечает Инна Соколова, существуют и аргументы, согласно которым первенство приписывается **Юрию Иосифовичу Визбору** (1934–1984). Анчаров и Окуджава стали выступать уже в 40-х годах, а в 50-е годы некоторые их песни уже получили общественное признание. Затем следовало самое сильное поколение, так называемая «первая волна» авторской песни, которое представляют такие незаурядные творческие личности, как, например, А. Галич, В. Высоцкий, Н. Матвеева, Е. Клячкин, А. Городницкий и другие. Тогда еще это направление не называлось «авторской песней», а именно песней туристской, ярким представителем которой являлся вышеупомянутый Ю. Визбор, или песней студенческой, ибо именно в студенческой сфере она получала самое широкое распространение. Молодежная среда всегда являлась и до сих пор является местом распространения современных ей художественных течений. Ведь без поддержки «юного поколения» многие андеграундовые культурные направления вряд ли могли бы существовать.

Такие песни изначально писались для весьма узкого круга друзей, позднее, с ростом их популярности, стали исполняться для многолюдной аудитории на полулегальных концертах. Период расцвета жанра АП следует относить к 60-м годам. Именно тогда начали возникать первые КСП – Клубы самодеятельной песни, которые подробно описывает Ю. Андреев в своей книге *«Наша авторская»*. Жанр обретает статус массового движения и становится неотделимой частью не только жизни людей, но и входит в контекст культуры тогдашнего времени, образуя вместе с ней неразрывную связь. Термин известного литературоведа Станислава Рассадина **«шестидесятник»**, впервые использованный на страницах журнала *Юность* в 1960 г., тесно связан не только с творчеством «поющих поэтов» того времени (Б. Окуджава, А. Галич, В. Высоцкий, А. Городницкий, Ю. Визбор и др.), но также с творчеством эстрадных поэтов-шестидесятников (Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский), которым будет уделено более пристальное внимание ниже, или же других авторов – поэтесс Б. Ахмадулиной и Ю. Мориц и прозаиков – Ю. Трифонова, А. Битова, В. Аксенова, В. Войновича и многих других. Шестидесятничество – это было и есть субкультурное явление советской эры, которое затрагивает различные виды искусства (литературу, музыку, театр, живопись, кино) и проникает в разные сферы человеческой деятельности (публицистика, наука, культура), но в целях настоящего

исследования мы сочли самым важным вспомнить его проявления в литературе и музыке. Сам термин, связанный с эпохой сталинизма, Великой Отечественной войны и вслед за ней «оттепели», со временем приобрел несколько негативную коннотацию. «Шестидесятников», помимо прочего, упрекали в левой политической ориентации и атеизме, явлениях столь характерных для тогдашней антирелигиозной эпохи. Понятие само в течение времени как-то изжило себя.

«Поющие поэты» не относились к официально известным эстрадным певцам. Эти поэтические «подпольщики» искали другие пути выражения своих внутренних чувств, их творчество было по своему содержанию гораздо глубже творчества авторов эстрадных песен. Для иллюстрации данной проблематики мы процитируем слова преподавателей Воронежского университета Т. А. Мегирьянц и Т. А. Никоновой: «Актеры и поэты, они скорее были самостоятельными музыкантами-исполнителями, высоко ценившими в своем искусстве **прежде всего слово** (выделено мной, И.Е.). Но в бардовской песне именно эта сторона – музыкально-исполнительская – весьма специфична: бардовская песня чурается консерваторски поставленных голосов, ее мелодия рождается одновременно со словом и от него неотделима».³⁸ В центре внимания авторской песни стоит простой человек. Интерес к нему – это одна из причин, которая возбуждает симпатии публики к самому автору-барду, что и подчеркивает социальную роль песен. Как, кстати, пишет Светлана Бирюкова в своей вышеупомянутой публикации: «Можно сказать о том, что творчество авторов-бардов уже давно привлекло внимание социологов, которые справедливо увидели в нем не разновидность песенного самостоятельного творчества, а **целостное, самостоятельное искусство, с полным правом поставив его в ряд с классической музыкой, кино, балетом, театром** (т.е. синтетическое искусство, примечание И. Е.). Социологи и просто слушатели увидели в авторской песне удивительно тонкий, художественно полноценный инструмент общения. Авторская песня органично соединила и соединяет потребность в коллективном и личностном общении».³⁹ Если прокомментировать вышесказанное, в АП оживает, выражаясь современными терминами, демократический диалог – основа будущего гражданского общества. Это вопрос, который в наше время часто обсуждается, но который политикам никак не удается воплотить в жизнь (см.

³⁸ МЕГИРЬЯНЦ, Т.А., НИКОНОВА, Т. А.: *Возьмемся за руки, друзья – Авторская песня 60-70-х годов*. In: Русская литература. Писатели XX века: Книга для учителя. Вып. третий, Воронеж: Родная речь. 1997, с. 67.

³⁹ БИРЮКОВА, С.: *Спасите наши души (Окуджава – Высоцкий – бард-рок)*. Тамбов: Тамбовский филиал Серпуховского отделения. Фонд Академии творчества СССР. 1990, с.5.

дискуссию солиста группы ДДТ Юрия Шевчука с премьер-министром РФ В.В. Путиным от 29 мая 2010 г. на сайте <http://premier.gov.ru/events/news/10795/>).

Авторская песня не связана никакими окостенелыми правилами, застывшими нормами. Диапазон авторской песни настолько широк, что ее ткань в состоянии абсорбировать философские размышления, диалоги, эпистолярное творчество, смешение разговорных выражений с литературными. Для песни характерна моментальность, спонтанность возникновения и особенно доступность идей, которые она передает в сокращенном, сжатом виде.

2.2 Авторская, бардовская или самодеятельная песня?

Следует добавить, что в советское время данный жанр выполнял функцию своеобразного поэтически-публицистического подполья. Авторская песня «...возникает там и тогда, когда появляется потребность массового бесцензурного высказывания, как реакции на тоталитаризм, на время запретов... не случайно в разговоре об авторской песне легко возникает параллель с фольклорными жанрами – частушкой, городским романсом, солдатской песней (Б. Окуджава)».⁴⁰

Часто в специальной литературе вместо выражения «авторская песня» встречается термин «бардовская песня». Мы, конечно, понимаем, что значительных различий между этими двумя понятиями нет, но в последнем случае, делаем акцент именно на слове *бард* – обозначающем певца, «впоследствии ставшего профессиональным поэтом»⁴¹. С логической точки зрения слово «авторская» обладает более широкой семантикой, так как оно обозначает то же самое что «индивидуальная», «т. е. не безликая, не сливаемая с официально исполняемыми песнями, допущенными на эстраду и правительственную сцену», как пишут в своей статье «*Возьмемся за руки друзья: Авторская песня 60-70-х годов*» авторы Мегирьянц и Никонова.

Александр Городницкий, бард, который одновременно является кандидатом геолого-минералогических наук, во вступлении к книге известного музыковеда и журналиста Владимира Фрумкина пишет о термине **авторская песня**: «Название, однако, не слишком удачное: что значит «авторская», – ведь у каждой песни есть автор.

⁴⁰ МЕГИРЬЯНЦ, Т.А., НИКОНОВА, Т. А. Указ.соч., с. 71.

⁴¹ Большой энциклопедический словарь (главный редактор А.М.Прохоров), 2-е издание, М: Большая Российская энциклопедия, СПб: Норинт, 2004, с.101.

Именно Владимир Фрумкин вслед за профессором из Оксфорда Джерри Смитом предложил гораздо более точный термин "гитарная поэзия"⁴². Мы в общем согласны с мнением барда Городницкого. **Гитарная поэзия** (далее **ГП**) – это на наш взгляд более удачное определение, ибо оно довольно точно характеризует данное явление: песни исполняются преимущественно под гитару и речь идет об определенном виде поэзии, которая отличается от классической (высокой) поэзии своими поэтическими инновациями, особой инструментацией языка и особым подбором тем. Однако следует отметить, что ГП с точки зрения художественного качества не уступает классической поэзии. Она даже в настоящее время является в известной степени более развитым жанром, чем поэзия минувших веков, и выполняет как и она функцию своеобразного «медиума», посредством которого выражаются назревшие жизненные проблемы и тяжелые темы, переживаемых исторических времен. В рамках песенного творчества можно найти и нелитературный язык, нецензурные высказывания и вообще АП можно воспринимать как способ выражения эмоций и высказывания открытого мнения по отношению к «наболевшему» в самой жизни. Таким образом, ГП как бы обеспечивает своеобразный «катарсис», очищение от грязи ежедневных проблем в виде политических эксцессов, подавления свободы или прочего насилия над людьми. То же самое возможно осуществить посредством рок-поэзии – «родной сестры» жанра авторской песни. О ней будет более подробно рассказано ниже, ибо она (так же как АП) представляла для общества глоток свободы в 70-е и 80-е годы, во времена запретов и политических катаклизмов. Именно такую атмосферу создавала тогдашняя советская власть, и давление, оказанное ей на общество не могло не вызвать подобного рода реакции в знак протеста.

Термин «авторская песня» уже сильно укоренился и широко используется в специальной литературе, посвященной «звучащей поэзии» или фольклору. И еще следует добавить, что под данным термином у каждого человека возникает нужная ассоциация – «поющие поэты». Светлана Бирюкова в своей публикации также выражается об АП как об «условном термине», полностью осознавая его недостатки, но затем пишет, что принимает его в своей публикации как термин рабочего порядка. Мы к такой точке зрения относимся с симпатией – в нашем исследовании АП используется так же, т.е. в качестве рабочего термина.

⁴² ГОРОДНИЦКИЙ, А.: «Жил в Питере когда-то мой друг музыковед» In: Фрумкин, В. А.: Певцы и вожди. Нижний Новгород: ДЕКОМ. 2005. с. 9.

Итак, АП, по мнению «барда» А. Городницкого, обозначает любое песенное произведение, созданное каким-либо автором, а во втором своем значении она выступает в качестве синонима терминологического словосочетания «гитарная поэзия». Следовательно:

Авторская песня

1. Любое песенное произведение, имеющее своего автора, противостоящее народной песне
2. Гитарная поэзия (преимущественно русская); специфический вид синтетического искусства; стихи, положенные на музыку и исполняемые чаще всего под гитарный аккомпанемент, причем сохраняется единство поэта – композитора – исполнителя в одном лице

Возможно, наша трактовка не идеальна, но тем не менее мы сочли нужным ее привести, ибо критиковать что-либо без реального основания слишком просто и в то же время даже бессмысленно. Любая критика должна быть конструктивной – она должна вести к новым возможностям толкования, определения, варианты, способы решения определенной проблемы.

Существует еще одно понятие, хотя и имеющее немного отрицательную коннотацию, – «**самодеятельная песня**». Автор-исполнителей часто обвиняли в дилетантстве и непрофессионализме, но «...лучшие из бардов, талантливо утверждая самооценку человеческой личности и делая это, как правило, максимально демократическими средствами, стали истинными профессионалами».⁴³ Певец, гитарист и автор собственных песен Александр Розенбаум, творчество которого можно было бы по внешним признакам отнести к жанру АП, не желает, чтобы его творчество связывалось с авторской песней. Розенбаум любую форму самодеятельности считает непрофессиональной. Он считает себя эстрадным певцом, профессионалом по вокалу и игре на гитаре. Даже такому неординарному человеку, которым Александр Яковлевич несомненно является (исходя из создаваемых им песенных текстов), не удалось мысленно проникнуть в суть данной проблематики и раскрыть ее смысл. Дело, естественно, не в профессионализме, а именно в цели, которую такой автор-исполнитель ставит перед аудиторией. Любой непрофессионал может при исполнении

⁴³ КРЕМЕНЦОВ, Л. П., АЛЕКСЕЕВА, Л. Ф., КОЛЯДИЧ, Т. М.: *Русская литература XX века I-II*, М.: Академия. 2005, с. 386.

своих песен затронуть душу слушателя, ибо здесь важен способ подачи текста и манера исполнения песен, т.е. в частности эмоциональный пласт, уровень обнаженных переживаний, которые воздействуют на реципиентов.

Однако, как справедливо отмечает С. Бирюкова, в некоторых случаях стихи действительно выполняют служебную функцию. Примером в данном случае служат песни Александра Дольского, который является прежде всего гитаристом, и, следовательно, для него важнее мелодическая структура песен, а текст уходит на второй план. Это доказательство того, что не во всех песнях важны слова, сами стихи. Вспомним, например, Б. Окуджаву, А. Галича, В. Высоцкого и Н. Матвееву, которые всегда считались настоящими «мастерами художественного слова». Именно благодаря их поэтическому творчеству, русская речь обогащалась новыми выражениями, и в нее вошли многие фразеологизмы и оригинальные речевые обороты своего времени. Ими же было оказано влияние на «кровообращение» русской поэзии 50–70-х годов XX века. Светлана Бирюкова считает, что: «...граница между самодеятельным и профессиональным творчеством...довольно условна»⁴⁴, и поэтесса Юнна Мориц к этому добавляет: «Наше время уже немыслимо без поющих геологов, инженеров, актеров, поэтов. Их творчество любимо, оно имеет публичный успех у самой широкой аудитории. Секрет этого успеха – прежде всего в самобытности, в тематической свободе, в глубине и правдивости чувств и выразительных средств, ломающих шаблоны. И спор о том, профессионально ли такое творчество – бессодержателен и бессмыслен. Потому что если талант – профессия, то все талантливое – профессионально».⁴⁵

2.3 Немного истории, или к истокам АП

У жанра АП, как и у всех других жанров, есть своя предыстория. Она довольно подробно описана в уже упоминаемой публикации «Спасите наши души» Светланы Бирюковой. Она отмечает, что зародыши АП можно увидеть в XVIII веке, когда формируется городская песня. Уже в те времена наблюдается чувствительное отношение к слову. Известный писатель А. Радищев в своем «Путешествии из Петербурга в Москву» выражается о русской народной песне, как о некоем явлении,

⁴⁴ БИРЮКОВА, С.: *Спасите наши души (Окуджава – Высоцкий – бард-рок)*. Тамбов: Тамбовский филиал Серпуховского отделения. Фонд Академии творчества СССР. 1990, с.5.

содержащем элементы русского менталитета. Первая треть XIX века ознаменована взлетом, стимулом для общественной мысли. Некоторые декабристы как, например, К. Рылеев, А. Бестужев, М. Бестужев обладали музыкальным образованием и писали песни и романсы, которые служили средством агитации и выражения политических идей. Музыкальная эстетика формировалась в кружках, салонах, где выступал и композитор и бард А. Верстовский. Среди творческих предтеч декабристов упомянут И. А. Рупин, исполнявший песни и романсы под гитарный аккомпанемент и оказавший значительное влияние не только на А. Пушкина, но и на его товарища по царскосельскому лицу – А. Дельвига, своеобразного автора песен и стихов. Уже в начале XIX века песня способна отразить важнейшие события и идеи своего времени – является своего рода зеркалом. Продолжателями декабристов, Пушкина и Языкова становятся А. Плещеев, Н. Огарев, М. Михайлов и И. Гольц-Миллер.

Культурное влияние эпохи XIX века особенно ощутимо в творчестве Б. Окуджавы, который из нее черпал вдохновение для своих песенных произведений и исторических романов. Параллели можно обнаружить не только в тематическом, но и в нравственном плане (дружба, братство – «Возьмемся за руки, друзья», защита чести, достоинства – «Союз друзей» и др.). Бирюкова также упоминает авторов-исполнителей С. Никитина и В. Берковского, которые в 50-60-е гг. положили на музыку стихи крупнейших русских поэтов (например, Б. Пастернака, Н. Рубцова, И. Бродского, Д. Самойлова и др.). Такая форма художественного «общения» между бардами наших дней с их предшественниками подтверждает факт, что корни АП уходят глубоко в русскую культуру, однако С. Бирюкова предлагает данную связь не абсолютизировать: «Безусловно, было бы наивно выводить современную авторскую песню напрямую из песенных традиций прошлого. Тем не менее такая связь существует, пусть и в сильно трансформированном и опосредованном виде».⁴⁶

Согласно С. Бирюковой, в период с 1917 г. по 50-е гг. XX века песни пели сами поэты (С. Есенин, В. Каменский⁴⁷), ей же упомянута певица Е. Белогорская, которая выступала с песнями на стихи советских поэтов. По мнению многих литературоведов одним из первым поющих поэтов является «русский Пьеро» и «великий сказитель

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ БИРЮКОВА, С.: *Спасите наши души (Окуджава – Высоцкий – бард-рок)*. Тамбов: Тамбовский филиал Сергучовского отделения. Фонд Академии творчества СССР. 1990, с. 10.

⁴⁷ О традиции чтения стихов перед публикой мы подробнее пишем в главе «*Высоцкий и поэты-шестидесятники*» (примечание И.Е.).

земли русской»⁴⁸ Александр Николаевич Вертинский (1889-1957). Он несомненно оказал значительное влияние на творчество Окуджавы и Галича. Высоцкий, по словам С. Бирюковой, не говорит о Вертинском как о своем предшественнике, однако Сергей Вдовин в своей книге *«Златоглавый "хулиган" и "златоустый блатарь" (Есенин и Высоцкий)»* (2005 г.) приводит слова коллеги Высоцкого по театру Д. Межевича: «Любил слушать Вертинского...Я начал петь, а Володя говорит: "Еще, еще..»⁴⁹ Значит, можно считать, что Высоцкий был к творчеству Вертинского равнодушен и относился к нему с симпатией. Сам Вертинский писал стихи и песни, которые исполнял под фортепьянный аккомпанемент и, таким образом, может быть назван своего рода предтечей АП. Свое творчество Вертинский относил к футуризму и был даже лично знаком с выдающимся русским поэтом-футуристом В. Маяковским. С Высоцким его роднит не только исполнение авторских песен перед публикой многих национальностей, но и совмещение карьеры актера и певца, гастролирование практически по всей территории России (после возвращения из эмиграции в 1943 г.), а также запреты его песен советской властью и скрывание фактов о его выступлениях. Порой даже казалось, что его вовсе не существует. Для подтверждения вышесказанного мы обязаны привести слова музыкального критика К. Рудницкого, которые оценивают творчество А. Вертинского, но их, по нашему мнению, можно отнести и к произведениям Высоцкого: «В творчестве Вертинского скромные – каждое в отдельности – дарования стихотворца и композитора сливаются воедино и дополняют друг друга с редкой естественностью. В их дружном согласии возникает песня, обладающая, конечно, определенной целостностью и завершенностью. И все же в этот момент она еще не является в полном смысле слова произведением искусства. Ведь когда песни Вертинского поют другие, даже опытные и уверенные исполнители, они, как правило, особым успехом не пользуются. Только уникальное в своем роде, изощренное и отточенное исполнительское мастерство самого Вертинского придает его творениям красоту, элегантность и изящество. Вертинский-артист более значителен, чем Вертинский-автор. Голос у него небольшой, но он владеет им виртуозно. Строгая,

⁴⁸ Автором этого изящного эпитета является близкий друг А. Вертинского всемирно известный певец Федор Шаляпин.

⁴⁹ ВДОВИН, С.: *Златоглавый «хулиган» и «златоустый блатарь» (Есенин и Высоцкий)*. Александров: Изд «Вересковый мед». 2005, с. 59.

тщательная отделка каждой песни, выразительность и эмоциональная окраска ее безукоризненны, близки к совершенству».⁵⁰

Бирюкова отмечает, что «поющих актеров» было в России множество: Клавдия Шульженко, Леонид Утесов, недавно скончавшаяся Людмила Гурченко, а мы еще решили расширить ее список и добавить актеров Михаила Боярского и Николая Губенко, коллегу Высоцкого по театру. Одним из продолжателей этой традиции в наши дни является Сергей Безруков, который нередко выступает и с песнями Высоцкого.

2.4 Проблема интегрирования и канонизации жанра

«Авторская песня – жанр синтезирующий. В нем важную роль играет и музыка (мелодия), и слова. Но равноправное звучание мелодии и слова удовлетворяет не всех поэтов. Многим свойственно пренебрежительное отношение к «гитарной подпорке» (Д. Самойлов), другие рассматривают авторскую песню как явление массовой культуры, как нечто мешающее самостоятельной жизни стиха, и без того имеющего собственную мелодику. Полное равнодушие к авторской песне как жанру высказывал, например, И. Бродский».⁵¹

Как мы уже говорили, авторская песня – жанр синтетический, так как состоит из двух компонентов, т.е. слов и музыки, образующих органическое целое. Именно наличие музыки, в которой закодировано невербальное (но не второстепенное!) значение, является ее отличительной чертой. Это также предопределяет ее междисциплинарный характер и вызывает бурные дискуссии по поводу определения ее места в русской культуре. Таким образом, авторская песня становится своего рода «неискусством» (термин Андрея Платонова, прим. авт.), ибо выходит за пределы досягаемости науки о литературе и музыковедения. Она перерастает эти рамки и становится отдельным жанром (специфичным видом искусства), как, например, драма (сочетание слов и движений тела – жестов, мимики), балет (сочетание музыки и движений тела – танца), иными словами интегрируется в русскую культуру, становясь равноценным партнером других синтетических феноменов искусства.

⁵⁰ Вертинский А. Н. *Биография*. Режим доступа: <http://www.tonnel.ru/?l=gz1&uid=352&op=bio> (Цит. 20.7.2011).

2.5 Несколько заметок о «смерти» жанра АП

Авторы учебника «Русская литература XX века» Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева, Т. М. Колядич выражают свое мнение относительно проблем, связанных с принятием жанра АП как самостоятельного «канонического» жанра в рамках русской культуры: «Авторская песня до сих пор остается предметом непрекращающихся споров. Ее противники заявляют о самоценности поэтического слова и ненужности музыкальных «подпорок» к нему, защитники в ответ предлагают им попробовать добиться такой же гармонии слова и мелодии, как у бардов; противники углубляются в поэтику и обличают упрощенный синтаксис и ослабленную метафоричность авторской песни, защитники углубляются в историю и напоминают об изначальном синкретизме лирики».⁵²

Б. Окуджава еще в 1988 г. выразил свой взгляд на жанр авторской песни следующим образом: «Мне кажется, что авторская песня в том понимании, в каком она существовала, благополучно умерла. Умерла, оставив несколько имен. То, что есть сейчас, – не авторская песня. Это любительская песня, массовая культура, которая не имеет ничего общего с тем, с чего мы когда-то начинали... Я все-таки склонен считать: тот вид искусства, когда поэт пишет музыку и в узком кругу поет свои стихи под гитару, выражая серьезные настроения, – этот вид искусства кончился».⁵³

С мнением Окуджавы можно или согласиться или полемизировать, но нужно сказать, что данный жанр с конца 40-х годов, когда он сформировался, претерпел целый ряд кардинальных изменений. Изменилась и политическая ситуация, и всеобщая атмосфера, царящая в обществе. Сегодняшние авторские песни уже больше не являются нелегальными. Исчезла угроза строгого наказания, уже нет надобности тайком собираться дома у друзей и устраивать т. н. квартирники. Куда-то исчез дух времени, образ песни как запретного плода, а с ним и функция, которую АП в те времена выполняла – она являлась инструментом свободного общения и способом открытого выражения своего мнения. Теперь можно смело выразить свою точку

⁵¹ МЕГИРЬЯНЦ, Т.А., НИКОНОВА, Т. А. Указ. соч., с.70.

⁵² КРЕМЕНЦОВ, Л. П., АЛЕКСЕЕВА, Л. Ф., КОЛЯДИЧ, Т. М.: *Русская литература XX века. Том II*, М.: Академия. 2005, с. 384.

⁵³ МЕГИРЬЯНЦ, Т.А., НИКОНОВА, Т. А. Указ. соч., с.73.

зрения, однако она вряд ли кого-то заинтересует. Так оно и есть – эти вещи надо воспринимать как факт.

Аналогичного мнения придерживается и бард Александр Городницкий в статье 1998 г. *«Из авторской песни выпал автор...»*: «То, что раздаётся сегодня со многих эстрад под громкие звуки гитар под эгидой "авторской песни", – это уже другая культура. Можно спорить, лучше она или хуже, но она другая и к поэзии отношения не имеет. Поэзия – дело тихое и интимное. Она так же отличается от эстрады, как любовь от секса. Можно прекрасно петь и оркестровать песни, но никакие децибелы, никакая аранжировка и режиссура не искупят убогости текста – как поэтической, так и смысловой. Совсем не гитарный аккомпанемент, а именно поэтическая строка является, по моему мнению, главной отличительной особенностью авторской песни. Она может звучать и под фортепиано (Кузмин, Вертинский), и под другие инструменты».⁵⁴

Эти впечатляющие слова, сказанные самым что ни на есть посвященным в данную проблематику человеком, звучат как призыв, мольба за улучшение состояния вещей. Мы не считаем, что дело дошло до конца, и что АП зашла в тупик. Необходимо отметить, что изменилось время, а с ним ушло в прошлое значение АП и самое главное – его поэтика. Жанр, на наш взгляд, не умер, но преобразовался, ибо был вынужден приспособиться к изменившимся общественным условиям. С другой стороны, мы прекрасно понимаем, по какой причине классики жанра – Окуджава и Городницкий – отнесли столь критически к его трансформации. Облик АП существенно изменился, по мнению некоторых бардов, он окончательно обезображен, а это объясняется тем фактом, что жанр стал не узнаваем даже его классиками. Как человек, вернувшийся после операции из отделения пластической хирургии, так и АП со своей новой физиономией приходит в современный мир и начинает практически с нуля завоевывать своих новых поклонников. О возможных наследниках АП, творящих в настоящее время, пойдет речь ниже. Жанр АП существует и, по-видимому, будет продолжать существовать, однако, его покинули личности, проповедующие мирное решение жизненных проблем, соблюдение моральных принципов, чистую любовь и др.

АП являлась не только музыкальным видом искусства, движением, а еще чем-то большим. Она была мировоззрением, своеобразной религией, стилем жизни, системой ценностей русского народа (в связи с этим вспомним, например, шестидесятничество – явление, до сих пор существующее в обществе). «Поющие поэты» как Окуджава,

⁵⁴ Городницкий, А.: *Из авторской песни выпал автор...*. Новая газета. №11 24.03.1998 г. Режим доступа: <http://www.bard.ru/article/7/16.htm> (Цит. 25.10.2010).

Высоцкий, Галич и др. были не только классиками жанра АП, но одновременно и интеллектуальными авторитетами своего времени. На их мнение обращал внимание весь народ. Вероятно, их по той же причине «недолюбовали» власти. Нам кажется логичным, что мир АП, который эти поэты-исполнители совместными усилиями когда-то создавали в своих песенных произведениях, постепенно уходит вместе с ними в прошлое. Время быстро мчится, а с ним приходят все новые и новые творческие люди. Их взгляды абсолютно не похожи на принципы их предшественников. Мы считаем, что культура текущей постмодернистской эры построена на имитации, копировании, подражании, иными словами, на создании вариаций на уже давно существующие мотивы (например, манера исполнения песен и даже речь актера и певца Никиты Джигурды уж слишком напоминает Высоцкого, чего он, впрочем, даже не скрывает). Такая тенденция, естественно, появлялась и раньше, но в настоящее время ощущается особенно сильно. Характеристической чертой современности является, на наш взгляд, отсутствие настоящих творческих личностей практически во всех сферах человеческой деятельности. Единственной областью, которая не страдает этой болезнью, является, пожалуй, сфера быстро развивающихся компьютерно-информационных технологий. Технический прогресс начинает постепенно достигать своего пика, а гуманитарные науки, заиклившись на взглядах минувшего, застряли в порочном кругу. Некоторые лингвисты (или шире – гуманитарии) продолжают и в XXI веке возвращаться в недавнее прошлое, повторяют теоремы минувших исследовательских систем (напр. достижений Пражского лингвистического кружка) без их идейных инноваций и философского осмысления – что и запечатлено во фразе Высоцкого «бег на месте». Постмодернизм разрушил все границы, что и оставило некоторые положительные следы в развитии некоторых экспериментальных направлений, тем не менее, он принес с собой и симптомы состояния хаоса, царящего нередко в самом обществе. Отсутствие моральных, интеллектуальных ценностей или позитивных ориентиров в самом искусстве и общественной жизни дает о себе знать и в том, что мы вынуждены брать их из прошлого, если не хотим скитаться по миру без какого-либо толку или цели. Единственной движущей силой современности оказываются деньги, которые заменяют любые нравственные ценности. Это проявляется в человеческих характерах и в мотивации чему-нибудь учиться, что-то создавать самому. Все подчинено способам достижения прибыли. В музыке это проявляется в росте коммерции, пустой эстрадной культуры и ориентацией на вкусы массового зрителя и слушателя. Возникает та же самая массовая песня, которую упомянул выше Булат Окуджава, выполняющая

преимущественно развлекательную функцию, без интеллектуального воздействия на слушателей. Дело в том, что практически все классические жанры, будь они литературными или музыкальными, зашли в тупик. Найти выход из этого положения станет возможным только через некоторое время, которое откроет дорогу нравственным ценностям и обретению смысла бытия. Неоспоримым фактом, однако, является то, что АП будущего будет жанром, совершенно отличающимся от своего предшественника, с этим нам придется смириться. Очередной частью нашего исследования является попытка описать состояние авторской песни во время пика ее развития, т.е. в 60-е годы минувшего века. Одним из самых талантливых поэтов-исполнителей того периода был, несомненно, «человек-поэт-актер» Владимир Высоцкий.

3. В мире песенных произведений В. С. Высоцкого

3.1 Владимир Семенович Высоцкий – Шансонье всяя Руси⁵⁵

«Поэт, как олимпийский бог, зажигает нравственный огонь в сердцах людей».⁵⁶
«Поэтическое восстание одиночки против Времени».⁵⁷

Алла Демидова

«Писательство есть Рок. Писательство есть fatum. Писательство есть несчастье».⁵⁸

Василий Розанов
(3 мая 1912 г.)

«Талант у писателя невольно съедает жизнь его.
Съедает счастье, съедает все.
Талант – рок. Какой-то опьяняющий рок».⁵⁹

Василий Розанов
(1 августа 1912 г.)

В нашей дипломной работе, названной «*Владимир Высоцкий – Орфей русского постмодернизма*» (2004 г.) мы пытались доказать, что творчество этого незаурядного поэта можно отнести к постмодернизму. Казалось, что поэтика Высоцкого содержит что-то ни на что не похожее. Тогда мы это приписывали именно постмодернистскому видению мира, не осознавая проблематичность и неточность этого подхода.

Сейчас мы смотрим на данную проблематику в несколько измененном ракурсе. То, что мы раньше принимали за постмодернистские элементы, относится скорее к продолжению модернистских или даже авангардистских исканий. Конечно, с другой стороны нельзя сказать, что постмодернизм отрицает модернизм, а продолжает заложенную им традицию, сочетая явления классические с более современными, инновациями. Мы ссылаемся на видного высококоведа Владимира Новикова, который в «*Романе с литературой*» (2007 г.) заявляет: «...Высоцкий – явный наследник

⁵⁵ В данном случае мы используем эпитет, появившийся в стихотворении А. Вознесенского «*Реквием оптимистический 1970-го года*» (1971 г.). (Стихотворение возникло после аварии, в которую попал Высоцкий в 1971 г., примечание И. Е.).

⁵⁶ ДЕМИДОВА, А.: *Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю*. Москва: Союз театральных деятелей РСФСР. 1989, с. 171.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ РОЗАНОВ, В.: *Опавшие листья*. In: *Религия и культура*. М.: Аст, Харьков: Фолио. 2001, с. 260.

⁵⁹ Там же, с.349.

футуризма, с первых шагов он осваивал опыт Маяковского, участь у него интонационному стиху, технике развернутой метафоры-метаморфозы, образному гиперболизму, владению звуковыми повторами, ассонансной и каламбурно-составной рифмой». ⁶⁰ Родство произведений Высоцкого с бунтарскими стихами Маяковского будет подробно рассмотрено в следующей главе. Для нас близость этих двух творческих индивидуальностей гораздо ценнее, ибо в связи с ней можно говорить об использовании конкретных художественных средств, а не о безликой наклейке, прячущейся под словом –изм.

Хотелось бы начать с тщательного анализа творчества Высоцкого, чтобы раскрыть уникальность его характера, а затем в последующих главах сопоставить его с творчеством других писателей и «поющих поэтов» XX века. В рамках настоящего диссертационного исследования наше внимание будет сосредоточено только на песенных произведениях В. Высоцкого. Проза «*Дельфины и психи*» (1968 г.), неоконченный «*Роман о девочках*» (1977 г.), киноповесть «*Венские каникулы*» (1979 г., соавтор Э. Володарский) и роман «*Черная свеча*» (1998 г., соавтор Леонид Мончинский) и прозаические зарисовки остаются вне рамок нашего научного внимания.

Начнем с краткого описания ключевых моментов творческой и личной жизни Владимира Семеновича Высоцкого. Этот незаурядный поэт, актер и певец родился 25 января 1938 г. в семье Нины Максимовны и Семена Владимировича Высоцких в родильном доме на Третьей Мещанской улице в Москве. О своем рождении и детских годах поэт рассказывает в своей известной песне «*Баллада о детстве*» (1975 г.): «Час зачатия я помню неточно / Значит память моя однобока / Но зачат я был ночью, порочно / И явился на свет не до срока...». ⁶¹ Жили они с матерью и отцом на Первой Мещанской улице в очень стесненных условиях, что и запечатлено в следующих стихах: «Все жили вровень – скромно так / Система коридорная / На тридцать восемь комнаток – всего одна уборная». ⁶² Во время войны, точнее в 1941 г., Володя с мамой были эвакуированы в село Воронцовка (нынешняя Оренбургская область), но через два года они опять вернулись на Первую Мещанскую улицу. Родители уже тогда жили отдельно, у каждого из них была другая семья. Было решено, что Володя уедет с отцом и его подругой Евгенией Степановной Лихолатовой в Германию в город Эберсвальде.

⁶⁰ Новиков, В.: *Роман с литературой*. М.: Intrada. 2007, с. 105.

⁶¹ Высоцкий, В.: *Поэзия и проза* (Сост. Крылов, А., Новиков, В.). М.: Книжная палата. 1989, с. 272.

⁶² Там же.

Там он учился в школе, играл на гармонии и жил спокойно, в достатке. По словам Владимира Новикова, автора книги *«Высоцкий»*, он прожил на самом деле «дворянское детство». После возвращения из Германии в октябре 1949 г. Володя стал жить с отцом и его новой супругой на Большом Каретном. Этим открывается один из значительных периодов жизни Володи. Большой Каретный – это было место, где он жил до семнадцати лет и встретил несколько интересных людей, которые стали его близкими друзьями: Левон Кочарян, Анатолий Утевский, Андрей Тарковский, Василий Шукшин и Игорь Кохановский.

В 1955 г. повзрослевший Высоцкий переселяется на Первую Мещанскую к своей матери. Закончив среднюю школу, он вместе с Игорем Кохановским начинает учиться на механическом факультете Московского инженерно-строительного института. Однако в следующем году он поступает в Школу-студию МХАТ, покинув МИСИ после первого семестра. Здесь он знакомится со своей будущей женой, актрисой Изольдой (Изой) Жуковой. Там же произошло еще одно очень важное для него событие – именно здесь, в 1958 г., он познакомился с русским писателем и одновременно чрезвычайно эрудированным ученым – Андреем Донатовичем Синявским (1925-1997). Он сыграл, по мнению М. Цыбульского и В. Новикова, важную роль в литературном образовании молодого поэта. Высоцкий участвует в Школе-студии в разных студенческих спектаклях: Порфирия Петровича в *«Преступлении и наказании»* и др. Он способен сыграть как роли комические, так и драматические.

Весной 1960 г. он женится на Изе, летом оканчивает Школу-студию МХАТ и получает направление на работу в Московский драматический театр имени А. С. Пушкина. С того времени начинают появляться его первые песни; именно в 1961 году он пишет в бывшем Ленинграде свою первую песню *«Татуировка»*, которой в текущем 2011 году исполняется невероятных 50 лет:

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

И в тот день, когда прощались на вокзале,
Я тебя до гроба помнить обещал, –
Я сказал: – Я не забуду в жизни Вали.
– А я тем более, – мне Леша отвечал.⁶³

⁶³ Высоцкий, В.: *Поэзия и проза* (Сост. Крылов, А., Новиков, В.). М.: Книжная палата. 1989, с. 15.

Самое важное, его первые песни прозвучали именно в неформальной обстановке квартиры «Левы» Кочаряна на Большом Каретном, в узком кругу друзей. Они были предназначены именно для этого ограниченного и замкнутого круга. Никто тогда и не подозревал, что Высоцкий скоро будет собирать многотысячные аудитории. В этом же 1961 году на съемках фильма «713-ый просит посадку» он знакомится с Людмилой Абрамовой (его будущей второй женой) и разводится с Изой. Людмила ему рождает двоих детей – Аркадия (1962 г.) и Никиту (1964 г.).

Весной 1964 г. он знакомится с Юрием Любимовым, режиссером Театра драмы и комедии на Таганке, и уже осенью этого года он становится членом его труппы. Здесь Владимир работает целых 15 лет, до самого конца его жизни. Он исполняет много ролей в спектаклях «Антимиры» (1965 г.) на стихи Андрея Вознесенского, главную роль в «Жизни Галилея» (1966 г.) и изображает много других интересных персонажей, например, Хлопушу в «Пугачеве» (1967 г.) и Свидригайлова в «Преступлении и наказании» (1979 г.). Для некоторых спектаклей он даже пишет песни: в спектакле «Павшие и живые» (1967 г.) звучат его песни «Братские могилы», «Звезды», а в спектакле «Пристегните ремни» песня «Мы возвращаем землю» (1975 г.):

От границы мы Землю вертели назад –
Было дело, сначала.
Но обратно ее закрутил наш комбат,
Оттолкнувшись ногой от Урала.

Наконец-то нам дали приказ наступать,
Отбирать наши пяди и крохи,
Но мы помним, как солнце отправилось вспять
И едва не зашло на Востоке.

Мы не меряем Землю шагами,
Понапрасну цветы теребя,
Мы толкаем ее сапогами
– От себя, от себя.⁶⁴

Высоцкий снимается в фильмах «Вертикаль» (1967 г.), «Интервенция» (1968 г.), который в кинотеатрах покажут только через 19 лет, «Служили два товарища», «Хозяин тайги» (1969 г.), и в 1968 г. выходит первая грампластинка, содержащая его авторские песни из фильма «Вертикаль». Это был один из самых значительных моментов его непродолжительной творческой жизни, поскольку нам известно, что власти не разрешали Высоцкому печататься, давать концерты. Пластинки он на

⁶⁴ Высоцкий, В.: *Поэзия и проза*. М.: Книжная палата. 1989, с. 195.

протяжении своей жизни записывал в основном за границей – во Франции, Америке или Болгарии. Одна из самых ярких ролей Высоцкого была несомненно главная роль в постановке спектакля «Гамлет» Театра на Таганке. С 1971 г. выступавший в нем Высоцкий-Гамлет решает извечный вопрос «Быть или не быть?» не только для зрителей, но и для себя самого. В 1972 г. под влиянием этой роли Высоцкий пишет песню «Мой Гамлет», наполненную безысходностью и разочарованием – эмоциями, столь характерными для позднего Высоцкого. Образ Гамлета словно расширяет рамки сценического размера и становится творческим кредо поэта:

Я Гамлет, я насилье презирал,
Я наплевал на датскую корону, –
Но в их глазах – за трон я глотку рвал
И убивал соперника по трону.⁶⁵

Высоцкий отождествляется с Гамлетом, принцем датским, считая себя непонятым человеком – тем, кто напрасно старался и жертвовал своими силами – физическими и творческими. Он говорит от имени Гамлета: «В проточных водах по ночам, тайком / Я отмываюсь от дневного свинства... но я себя убийством уравнил / С тем, с кем я лег в одну и ту же землю»,⁶⁶ осознав, что живет в мире интриг, от которых ему «досадно». Однако Гамлет после свершения своей мести немного успокаивается и уходит из жизни, примирившись с судьбой и доверивши правду о произошедшем другу Горацио. Сам Высоцкий никому не мстит и умирает непонятым, как уже было сказано во вступлении. Гамлет и Высоцкий – две личности и одновременно две параллельные человеческие судьбы, зеркально отражающиеся одна в другой. Их преимущественно роднит трагизм беспощадного жизненного рока.

Летом 1967 г. Высоцкий знакомится с французской актрисой русского происхождения Мариной-Катрин де Полякофф (более известной как Марина Влади), которая становится после развода с Людмилой Абрамовой в 1970 г. его третьей женой. В 1973 г. Высоцкий в первый раз выезжает с Мариной на Запад, во Францию. Они заезжают в Германию, в Западный Берлин, и Марина Влади в своей книге «Владимир, или Прерванный полет» вспоминает, что Володя был поражен тем, как хорошо там люди живут по сравнению с Россией. Слова: «...они ведь проиграли войну, и у них все

⁶⁵ Высоцкий, В.: *Поэзия и проза*, М.: Книжная палата. 1989, с. 215.

⁶⁶ Там же.

есть, а мы победили, и у нас нет ничего!»⁶⁷ тогда столь грустно звучали из его уст. Саму жизненную реальность он, как и другие русские люди, по существу не знал, что, впрочем, было следствием политической дезинформации россиян.

Высоцкий в 70-е годы снимается в нескольких фильмах («*Четвертый*», «*Единственная дорога*», «*Сказ про то, как царь Петр арапа женил*»), в России выходят две его авторские грампластинки, и он почти каждый день выступает с концертами. События его жизни мчатся бешено вперед: театр, песни, которые он пишет по ночам⁶⁸, поездка с Мариной в Америку, выпуск нескольких пластинок с его песнями во Франции, опять репетиции и бесконечная цепь концертов. К тому же он еще играет роль капитана Глеба Жеглова в телефильме «*Место встречи изменить нельзя*», за которую он был посмертно, в 1987 г., награжден Государственной премией СССР. В сознании многих россиян Высоцкий запомнился именно как Жеглов.

Спектакль «*Гамлет*» был настолько успешным, что в 1977 г. ансамбль Театра на Таганке гастролировал с ним во Франции. При этом Высоцкий успевает несколько раз выступить в Париже – во Франции выходит уже третья его пластинка «*Натянутый канат*». Содержание заглавной песни, которую, между прочим, бард написал уже в 1972 г., отвечает лихорадочному образу жизни Высоцкого того времени. Наш поэт действительно временами похож на канатоходца, идущего по канату навстречу своему шаткому будущему, когда он поет:

Посмотрите – вот он без страховки идет,
Чуть правее наклон – упадет, пропадет!
Чуть левее наклон – все равно не спасти,
Но должно быть, ему очень нужно пройти
Четыре четверти пути.⁶⁹

Интересно, что и в тот момент, когда он осознает все трудности опасной задачи «идти вперед», он не сдаётся. Опасность, скорее всего, действует на него как приманка, катализатор. Высоцкий всегда гордо встречает опасность и мужественно ей сопротивляется. Он словно «...душу над пропастью натянул канатом / жонглируя

⁶⁷ Влади, М.: *Владимир, или Прерванный полет*. М.: Прогресс. 1989, с. 126.

⁶⁸ Высоцкий был человеком чрезвычайно работоспособным и по ночам практически не спал, что и подтвердили две его жены: Людмила Абрамова при личной встрече 6 сентября 2008 г. во время моего московского визита в Государственный музей-центр В. С. Высоцкого и Марина Влади в телевизионном цикле «*Четыре вечера с В.В.*» (1987 г.), когда на вопрос Эльдара Рязанова, как мог Высоцкий работать 20 часов в день, ответила: «Ну, он не спал. Он спал четыре часа в сутки». (In: РЯЗАНОВ, Э.: *Четыре встречи с В. Высоцким*, М.: Вагриус. 2004, с. 277).

словами, закачался над ней».⁷⁰ Мужество – одно из исключительных качеств его характера, за которое и при жизни и сейчас, спустя более тридцати лет после смерти, его ценят.

Уже тогда, в 1977 г., в Париже было явно, что свеча жизни Высоцкого догорает. Не останавливаясь ни на секунду, он играет в Театре на Таганке Свидригайлова в спектакле *«Преступление и наказание»* и снимается в трехсерийном фильме режиссера Михаила Швейцера *«Маленькие трагедии»* по мотивам А. С. Пушкина, в частности в пьесе *«Каменный гость»*. В роли соблазнителя Дона Гуана он убеждает зрителей в своем таланте впечатляюще декламировать лирические стихи и передать их красоту, прежде всего, благодаря качествам его незаменимого низкого голоса «с трещиной». Таким образом, одна из его последних ролей осталась ярким доказательством его актерского мастерства.

В следующем 1980 году Высоцкий, несколько раз оказавшись в состоянии клинической смерти, утомленный от суматохи, бесконечных обязанностей и измученный от постоянных запретов его съемок в фильмах, переживал тяжелый личный кризис. У него были большие проблемы с алкоголем, и он уже тогда принимал наркотики.

18 июля 1980 г. состоялась последняя постановка *«Гамлета»*. На этом представлении Высоцкий должен был бороться за то, чтобы не умереть на сцене, – вспоминает Алла Демидова, коллега Высоцкого по театру. Организм поэта страдал от чрезвычайного переутомления.

Владимир Высоцкий скончался через неделю после своего последнего спектакля – рано утром 25 июля 1980 года. Тысячи людей пришли попрощаться с ним на его похороны 28 июля. Они заполнили всю Таганскую площадь. Многие известные люди пришли сюда, чтобы почтить его память. Россия потеряла одного из талантливейших и чувствительнейших людей искусства. Народ был лишен оратора, который открыл обществу окно в их повседневную жизнь. Остались только его записи...

Владимир Высоцкий похоронен в Москве на Ваганьковском кладбище, недалеко от центрального входа. Любой посетитель заметит, что на его могиле под статуей с «привередливыми» конями и астероидом постоянно лежат цветы. Это безусловно свидетельствует лишь о том, что его и в наши дни, тридцать лет спустя после его смерти, любят. Это, впрочем, увидел воочию и сам автор настоящей диссертации в

⁶⁹ Высоцкий, В.: *Поэзия и проза*. М.: Книжная палата. 1989, с. 217.

сентябре 2009 г., которому присутствующие свидетели рассказали, что в 80-е годы у могилы поэта беспрестанно толпился народ: в те времена это был своего рода культ Высоцкого, ставшего всенародным кумиром, символом противостояния любой форме власти или насилия над людьми. Это было именно то время, когда самозванный продолжатель и эпигон Высоцкого Никита Джигурда пел на его могиле его песни почти что «его голосом». Сейчас, по словам очевидцев, интерес немного упал, однако, как уже было сказано, москвичи о «златоустом блатаре» отнюдь не забывают.

Через пять лет после его смерти в 1985 г. астрономы Крымской обсерватории назвали новую планетку, которую открыли между орбитами Марса и Юпитера – **Владвысоцкий**. В международном каталоге планет ей присуждается номер 2374.

3.2 «Я до рвоты, ребята, за вас хлопочу» – Песни беспокойства

«И человек, сотворенный творцом и по его образу и подобию, есть также творец и призван к творчеству... Творчество человека предполагает три элемента – элемент свободы, благодаря которой только и возможно творчество нового и небывшего, элемент дара и связанного с ним назначения и элемент сотворенного уже мира, в котором и совершается творческий акт и в котором он берет себе материалы».⁷¹

Николай Бердяев

В песенный мир В. Высоцкого входит более шестисот произведений. Помимо того, этот незаурядный поэт написал свыше ста стихотворений, которые не предназначены для пения. Нельзя также забывать о его прозе или сценариях. Мы однако считаем, что самым ценным из того, что поэт успел за недолгие годы своей жизни создать, являются его песенные произведения. Это одновременно и та часть творчества, которой поэт отдал больше всего времени и сил и над которой усердно работал во время бессонных ночей, сжигая при этом свой талант.

Известный литературовед, критик и выдающийся высокоцковед Владимир Новиков неоднократно упоминал об интереснейшем свойстве творчества Высоцкого, которое осциллирует на стыке поэзии и прозы. В частности, он об этом пишет во вступительном слове к вышедшему сборнику стихов В. Высоцкого «Поэзия и проза»

⁷⁰ МАЯКОВСКИЙ, В.: *Флейта-позвоночник*. In: *Стихотворения и поэмы*. М.: Лениздат. 1971, с. 329.

⁷¹ БЕРДЯЕВ, Н.: *Опыт парадоксальной этики*. М.: Аст.; Харьков: Фолио. 2003, с.191.

(1989 г.), составленном вместе с другим видным висоцковедом А. Е. Крыловым. Более подробно он этот вопрос рассматривает в 1993 г. вышедшей публикации, всецело посвященной Высоцкому. Называется она «*В Союзе писателей не состоял*» (1991 г.) и сообщает нам, что несмотря на проникновенное поэтическое дарование Высоцкого, ему не была дана возможность вступить в Союз писателей. Для Высоцкого, который, как пишет Новиков, относился к словам «писатель» и «поэт» очень ответственно, это был очень трудный и, судя по всему, чрезвычайно неприятный момент. Он до конца своих дней чувствовал досаду от того, что его – человека творческого и пишущего – игнорировали.

Литературоведа Владимира Новикова безусловно следует считать виднейшим из висоцковедов. Ведь он является не только автором вышеприведенной книги, посвященной поэтике Владимира Высоцкого, и составителем сборника «Поэзия и проза», но он также автор исследований творчества писателей В. Каверина и Ю. Тынянова. Его перу принадлежит прозаическая книга «Роман с языком», или же критические литературоведческие статьи, вошедшие в «Роман с литературой» (2007 г.). В литературном мире он также известен как автор подробной биографической книги «*Высоцкий*» (серия ЖЗЛ), которая с 2003 по 2010 г. претерпела уже пять изданий. Первые переиздания были вызваны не только высоким читательским спросом на эту книгу, но также наличием в ней некоторого рода неточностей и фактов, нуждающихся в переработке.

В дальнейшем наше внимание будет уделено «роману в песнях», «Книге», или даже «дому песен» с особыми тематическими «этажами». Все три приведенных термина принадлежат В. Новикову. По его мнению, творчество Высоцкого можно рассматривать с разных точек зрения, в частности – тематически и хронологически. Мы считаем, что идеальным для серьезного изучения его творчества является сочетание обоих аспектов и подходов. Например, первый же сборник стихов Высоцкого – «Нерв» (1981 г.) организован по тематическому принципу, а в сборнике 1989 г. «Поэзия и проза», составленном В. Новиковым и А. Е. Крыловым, господствует хронологический критерий. Именно подбор поэтом разных тем, допустим, в течение одного года, нам дает представление о динамике его работы и, не в последнюю очередь, о темпе его творческой жизни. Третий подход, пишет Новиков, представляет собой ориентацию на смысловую глубину творчества Высоцкого с целью обнаружения характеристической черты его поэтики. В. Новиков пишет, что слово Высоцкого – двусмысленно. В нем происходит бифуркация голосов автора и героя его песен. Многие читатели, не

почувствовав иронической дистанции, и, таким образом, не будучи знакомы с важнейшим свойством его авторского стиля, ошибочно приписывали черты героев песен самому автору. Как сам Высоцкий говорил: «...почти все мои песни написаны от первого лица. Но совсем не оттого, что я все испытал на себе, все увидел и знаю. Нет, для этого надо было бы слишком много жизней. Просто я люблю слушать то, что мне говорят...». ⁷²

Мы с этим свойством творчества Высоцкого вполне согласны и поэтому можем смело продолжить наше исследование. Его слово – «сюжетное» (В. Новиков), оно втягивает потенциального читателя в действие. Важно также понять, что Высоцкий «сближает явления не по внешнему, а по внутреннему психологическому сходству». ⁷³ Натянутый канат, памятник, татуировка – это не просто слова, названия песен, а «сюжетные метафоры» (В. Новиков). Эта непринужденность выражения своих идей и умение находить оригинальные параллели у слов, с первого взгляда не имеющих никакой связи, с нашей точки зрения сделала поэта великим, а его творчество оригинальным. Этому также способствовала антипатия Высоцкого к словам, обладающим клишированным или абстрактным значением. Для него была важна именно новизна, «незаслушанность» использованных поэтических средств, а также конкретное и четкое формулирование его емких, зачастую философских идей. Слово Высоцкого – «гиперболическое» («Звезду с небес сцарапаю»⁷⁴), напоминающее иногда гиперболические метафоры поэта А. Вознесенского, оно также (по Новикову) драматическое, игровое – языковая комика иногда построена на принципе нарушения литературной нормы русского языка (**беспокоют**, **кормют**, **поют нас бермутью**, **победю**). Комизм здесь создан имитированием речи необразованных сограждан тогдашнего СССР:

<p>... Словно мухи, тут и там, Ходят слухи по домам, А беззубые старухи Их разносят по умам, Их разносят по умам.</p> <p>(Песенка о слухах, 1969 г.)</p>	<p>... Я к полякам в Улан-Батор Не поеду наконец! ... Но могут действовать они не прямым: Шасть в купе – и притвориться мужуком</p> <p>(Инструкция перед поездкой за рубеж, 1972-1973 г.)</p>
--	---

⁷² *Высоцкий в советской прессе.* (сост. Федоров, А.В.). СПб.: Каравелла. 1992, с. 8.

⁷³ *Новиков, В.: В Союзе Писателей не состоял... (Писатель Владимир Высоцкий).* М.: Интерпринт, 1991, с. 89.

⁷⁴ *Высоцкий, В.: Поэзия и проза.* М.: Книжная палата. 1989, с. 326.

Далее следует отметить, что в песнях Высоцкому удавалось совмещать и противоположные точки зрения, целую полифонию голосов русских людей, которые со своей наивностью или критичностью смотрят на окружающих их мир: «Процесс переживания взаимоисключающих точек зрения на жизнь как равноправных – глубинная, внутренняя тема всего песенного свода поэта. Смысл плюс смысл – такова формула его взгляда на вещи, таков ключ к каждому произведению».⁷⁵

В. Новиков выделяет три типа работы слова Высоцкого: «диалог взаимоисключающих идей», «диалог автора и персонажа» и «двуплановая сюжетная метафора». Впоследствии им представлен еще один исключительно важный для интерпретации факт – наличие в стихах Высоцкого «антиномии», т. е. противопоставление двух противоположных идей, являющихся истинными и логически доказуемыми. Таким образом, на наш взгляд, у Высоцкого встречается кантовское мышление в оппозициях. Он комментирует увиденное, произошедшее, однако, не стараясь во что бы то ни стало делать общих, универсальных выводов. Там, где это не является необходимым, он не дает четкого ответа. Иногда даже точной формулировки сделать невозможно. Отсутствие «конкретики», или также одностороннего толкования поставленных вопросов помогает обретению творчеством Высоцкого вневременной, универсальной трактовки, которая никогда не уходит в прошлое, не становится неактуальной. Мы только что говорили о присутствии двух смыслов (зачастую противоположных и взаимоисключающих) – Новиков для обозначения диалектики этих двух смыслов находит особый термин «стереосмысл», который является неформулируемым, его можно только пережить, прочувствовать. Причина, по которой читателям или исследователям не удается «докопаться до глубин» данного явления именно в том и состоит, что они поверхностно воспринимают песни Высоцкого, лишая себя таким образом второслойной морали или философской мысли. Третье измерение песен остается скрытым, необнаруженным. «Двойное» зрение поэта Высоцкого было необходимо для открытия истины. Двусмысленное слово, направленное на выражение художественных идей, обладало философским диапазоном. Взгляд на окружающий мир через призму сатиры представляет собой осмеяние некоторых «наболевших» вещей, своего рода освобождение из-под их власти, словом – катарсис. Юмор Высоцкого, как отмечает ученый Н. Крымова, чрезвычайно требователен к своей

⁷⁵ НОВИКОВ, В.: *В Союзе Писателей не состоял...* М.: Интерпринт. 1991, с. 97.

слушательской аудитории. Это не просто песни, а стихи, положенные на музыку, значение которых нам удастся воспринять только после их тщательного изучения.

Следовательно, очень важной чертой песен Высоцкого является их смысловая двухслойность, наличие в них иронического коннотативного значения, тона. Бард сам говорил, что для него, прежде всего, важен «второй пласт» его песен, тот, который всегда серьезен, он свойственен песням, где другого смысла бы мы и не искали. Подтвердить выше сказанное о "шуточных" песнях Высоцкого мы постараемся на примере песни *«Письмо в редакцию телевизионной передачи "Очевидное-невероятное" из сумасшедшего дома – с Канатчиковой Дачи»*. Шуточно-иронический тон возникает уже в самом названии. «Первослойная» часть сюжета подается в чрезвычайно смешной форме. На первый взгляд банальная история умалишенных, регулярно смотрящих телепередачу о невероятных явлениях природы (в данном случае о Бермудском треугольнике), совершенно перекрывается глубиной второго смыслового пласта. Удачное сравнение нашей жизни с жизнью в сумасшедшем доме, образ людей в ней, «привязанных ремнями к койке», и мистификация (выраженная неразборчивостью и многозначностью доходящей до нас информации) – все это в целом является критикой жизненных условий россиян эры тоталитаризма. Врачей из этого сумасшедшего дома Высоцкий насмешливо называет «кандидатами в доктора» и свою досаду из-за дезинформации общества и его несвободы выражает словами:

Мы откроем нашим чадам
Правду – им не все равно:
Удивительное рядом –
Но оно запрещено!

Бермудский треугольник, который стоит в центре внимания умалишенных, может быть на самом деле и квадратом («Кормят, поят нас бермутью / Про таинственный квадрат!»), параллелепипедом, или кругом. Этот факт является еще одним результатом массовой мистификации людей и их неуверенности в правоте любого дела. В конце этой песни-письма сумасшедшие говорят о редакторах данной телепередачи как о тех, кто нервирует народ. Мы можем это воспринимать как намек на информацию, из которой устранено все негативное.

В песне *«Инструкция перед поездкой за рубеж или полчаса в месткоме»*, также как и в предыдущей, с самого начала чувствуется ирония. Эта песня подобна ей скорее своим сатирическим характером, а не содержанием. Высмеивание трудностей,

связанных с выездом за границу в период коммунизма, начинается уже с того момента, когда кузнец, желающий выехать, читает список того, «что там (за границей, И.Е.) можно делать, а что нельзя». Цель поездки – венгерская столица Будапешт, как и «многогранник-треугольник», посредством мистификации, а также недостаточной образованности, превращается в польский, чешский, болгарский город. Испуганный и бестолковый кузнец, которому о поездке за границу рассказали, как об опаснейшем событии, уже не помнит, куда ему надо отправляться, и отказывается ехать «к полякам в Улан-Батор». А Будапешт превращается в искаженном произношении жены кузнеца в «Бунхладеш» (Бангладеш, И.Е.). И сложность ситуации и изнервничавшийся герой играют свою роль. Этот русский гражданин, в конце концов, боится выехать за рубеж и готовится в дорогу, прощаясь с жизнью.

Форма повествования, которой автор стихов зачастую пользуется, напоминает басни. Высоцкий часто прибегает к перевоплощению, говоря от лица животных или неживых предметов – жирафа, козла отпущения, самолета, микрофона и др. Персонификация предметов и человеческий аспект их судеб – беспомощный микрофон в игре ораторов или певцов превращается в средство усиления лжи, а самолет, управляемый летчиком, против своей воли становится инструментом смерти – это все изображает манипуляцию людьми и их беспомощность в таких ситуациях.

Почетное место в контексте творчества Высоцкого занимают военные песни. Вторая мировая война было событием, которое изменила жизни многих людей. Так, дядя Высоцкого был летчиком-истребителем и погиб во время войны. Песни В. Высоцкого звучали настолько впечатляюще, что сами участники войны считали его своим товарищем по оружию. Высоцкий сам об этих песнях говорит: «Почему я так много пишу о войне? Есть две причины. Во-первых, это такое гигантское потрясение, которым занималось искусство все, и кино и театр и поэзия, безусловно, всегда... Я пишу не просто песни ретроспекции, а это песни-ассоциации».⁷⁶

Последняя группа песен, которая привлекла наше внимание – это песни о спорте, из которых мы узнаем, что советская идеология повлияла даже на эту сферу. «Песня о конькобежце на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную» также как и «Утренняя гимнастика» – это выражение всеобщей стагнации, при которой «первых нет и отстающих» и «бег на месте» становится кредо толпы.

⁷⁶ Телевизионный цикл *Четыре встречи с Владимиром Высоцким*, 4-ая часть: *Высоцкий – поэт, исполнитель, музыкант*. Режиссер Майя Добросельская, Главная редакция кинопрограмм ЦТ. 1987 г.

Чтобы освободить себя от зависимости от этой идеологии, необходимо выделиться из массы своим интеллектом. Для писателей, поэтов и людей искусства вообще, характерно стремление объективно описать действительность и для этого они используют самые разнообразные художественные приемы (пародию, гиперболу, иронию), чтобы не смотреть в глаза лжи и не терпеть безропотно. В качестве иллюстрации вышесказанного мы процитируем слова всемирно известного психолога З. Фрейда, касающиеся роли искусства в рамках человеческой жизни: «жизнь, как она нам дана, слишком тяжела для нас, она нам приносит слишком много боли, разочарований, неразрешимых проблем... Для того чтобы вынести такую жизнь, мы не можем обойтись без средств, дающих нам облегчение... Такие заменители удовлетворения, как те, что предоставляются искусством, хотя и являются иллюзией, не реальностью, психически не менее действенны – благодаря роли, которую заняла фантазия в душевной жизни человека».⁷⁷

Набор художественных инструментов, используемых Высоцким, широк. Среди них можно найти, к примеру, элементы комизма, выраженного при помощи «поэтических паронимов» (В. Новиков) типа «неспел» – «не спел» («Прерванный полет, 1973 г.»). Следует заметить, что Высоцкий к такому методу прибегает отнюдь не часто, в отличие от его поэтов-современников – А. Вознесенского, Е. Евтушенко и Б. Ахмадулиной. В. Новиков считает, что «те готовы были любое случайное созвучие превратить в неслучайное, образно значимое».⁷⁸ Слияние поэзии и прозы Новиков видит, прежде всего, в сюжетных метафорах Высоцкого. Он выражает свою весьма интересную точку зрения, говоря о песенном творчестве в целом. Он находит больше параллелей творчества В. Высоцкого с писателями-прозаиками, чем с поэтами, что было бы, наверное, гораздо логичнее.

Среди имен, упомянутых В. Новиковым писателей-классиков, есть, например, такие как В. Шукшин. Творчество обоих уже ставшими классиками XX века авторов весьма сходно. Это, прежде всего, интерес к жизням и судьбам простых русских людей. Шукшин подобно как и Высоцкий совершает путешествие в душу русских людей, зачастую деревенского происхождения, а иногда без необходимого элементарного образования (оттого они и народнее, И.Е.), и с точностью фотографа старается на письме запечатлеть их разговорную интонацию. Он, так же как и Высоцкий,

⁷⁷ ФРЕЙД, З.: *Избранное*. Том 1. London: Overseas Publications Interchange Ltd. 1969, с. 266-7.

⁷⁸ НОВИКОВ, В.: *В Союзе Писателей не состоял...* М.: Интерпринт. 1991, с.147.

рассказывает читателям истории из жизни россиян, иногда выступающих в роли жертв обстоятельств. Горесть чувствуется из описания несбывшихся (зачастую по-детски наивных) мечт. Неразделенная любовь, образ русского народа безо всяких натяжек и преувеличений оказывают воздействие на читателей с необыкновенной эмоциональной силой – это те же «абсолютно правдивые» и аутентично изображенные персонажи, о которых В. Новиков писал во вступительном слове к сборнику стихов Владимира Семеновича *«Поэзия и проза»*. Истории невыдуманных жизней, представленные в шукшинских рассказах *«Вянет, пропадает»*, *«Самородок»*, *«Чудик»*, *«Гена Пройдисвет»*, *«Микроскоп»*, *«Бессовестные»*, *«Другая жизнь»*, *«Ораторский прием»* и др., хлынут на читателей, вскрывая целую палитру чувств, переживаний и кризисных моментов. В своем занимательном, юмористически и драматически выраженном комплексе бытия, эти истории оставили глубокий след не только в рамках русской литературы, но оказались также важной сюжетной линией в контексте всемирной литературы (вроде романов Б. Макдональд, Т. Вулфа, О. Павела, М. Паньоля и др.).

Поэтическое творчество Высоцкого образует своеобразный мост между поэзией и прозой, является простором их взаимопроникновения. Высоцкого неоднократно отлучали от поэзии именно по причине ее оригинальности, образной выразительности, незачлененности в рамки его времени (и до него) и существующей поэзии вообще. «Прозаизация стиха была для Высоцкого способом открытия новых ресурсов поэтичности. Он вел свою поэзию к прозе, но и прозу двигал в сторону поэзии»⁷⁹, – отмечает В. Новиков. Для иллюстрации данного изречения и восприятия близости этих двух литературных жанров (родов) мы осмелимся привести несколько строк, проникающих в самую глубину отчаянного бытия, из прозы Высоцкого *«Дельфины и психи»*:

Словом, вопрос возник, как быть, что пить. Нечего пить, потому что не на что купить и грабить боязно - дадут по морде и бутылку на сдачу посуды отберут. Один, который старше и трезвей, говорит: - Пошли кровь сдавать, четверной эффект: уважать будут - раз, и три сотни дадут - четыре. Пошли. Одному - р-раз иголку в руку и качают, и качают. Насосом в две руки. Он - хлоп, и в обморок, не вынес равнодушия. Ни тебе уважения, ни трехсот. Оказалось, откачали на сотню. Они две бутылки купили, пьют и плачут. А друг говорит: - Твою кровь пьем, Ваня! Кровь людская - не водица, она - водка, Ваня, водка она - кровь, и ничего более.⁸⁰

⁷⁹ Новиков, В.: *В Союзе Писателей не состоял...* М.: Интерпринт. 1991, с. 177.

⁸⁰ Высоцкий, В.: *Собрание сочинений в четырех томах*. (Сост. Новикова, О., Новиков, В.). М.: Время. 2008. Т. IV, с. 11.

В. Новиков пишет, что писатель И. Тургенев когда-то заметил, что в поэтическом творчестве Н. Некрасова поэзия «и не ночевала». А после своей смерти Некрасов стал по-настоящему народным писателем, его похороны переросли в своего рода протест против власти. Из его творчества выросли произведения многих писателей и поэтов (по мнению некоторых литературоведов даже и творчество Высоцкого), а при этом этот писатель, по словам Тургенева, «не был поэтом». Жизнь, судя по всему, полна парадоксальных явлений и утверждений, которые постепенно в контексте времени приобретают ироническую окраску, даже звучат несколько комически.

3.3 Маяковский – Есенин – Высоцкий

«Говоря о поэзии Ф. Вийона, в поисках подходящих аналогий, почему-то сразу же на ум приходит фигура В. Высоцкого. В наше время и в нашей стране именно его поэзии удалось адекватно отобразить всю полноту современной народной смеховой культуры. Образцы высочайшей пронзительной лирики соседствовали и переплетались у него с анекдотом, едкой сатирой, пародией и мифологическим фольклором. Да и сама фигура русского поэта, его биография, как и его средневекового собрата, уже при жизни мифологизировалась и обрастала легендами. Когда его слава только-только начинала крепнуть, можно было даже услышать утверждения о том, что он воевал».⁸¹

Евгений Никифоров

Поэзия Высоцкого связана с творчеством русских авторов-модернистов, в частности, В. Маяковского, В. Хлебникова, И. Северянина, которые черпали свое вдохновение также в стихах французских «проклятых» поэтов Ш. Бодлера и А. Рембо. Следовательно, корни творчества Высоцкого уходят в литературу прошлого. Яркость и пронцаемость метафор и бунтарский характер стихов лег в основу модернистских поэтических инноваций футуризма. Звук «пощечины общественному вкусу» взбудоражил литературную публику. Однако футуристы, объявив войну всему классическому, не смогли создать произведения, которые являлись бы полным отрицанием традиционной литературной образности. Наследственность и вырастание отдельных видов искусства из ранее существовавших традиций и их непосредственное продолжение – это нечто незримое, до чего нельзя дотронуться, однако, что будет

⁸¹ Страница писателя Евгения Никифорова, Режим доступа: <http://www.evgnikiforov.com/visotski4.php> (Цит. 3. 8. 2010 г.).

существовать и в дальнейшем. Эту наследственность или последовательность вряд ли когда удастся разрушить, ибо всякое творчество вырастает из общей культурной традиции и принципов нашей действительности, которую мы все разделяли, разделяем сейчас и будем продолжать разделять.

Открывая тайну поэтики Высоцкого, мы наблюдаем ее близость с «заумным» языком **Владимира Маяковского** – поэта-футуриста. Мы постараемся привести примеры из творчества обоих поэтов и посредством их сопоставления попытаемся вскрыть параллельные черты их творчества.

В первую очередь надо сказать, что у Высоцкого (как и у Маяковского) мы наблюдаем множество **неологизмов** – слов, которые поэт создал в своей творческой лаборатории. Ярким примером для иллюстрации данного явления нам послужит стихотворение *«Письмо в редакцию телевизионной передачи "Очевидное - Невероятное" из сумасшедшего дома с Канатчиковой дачи»*. Вышеупомянутая песня-пародия звучит в первом плане, как шуточная песня, но на самом деле она глубоко иронична, открывая абсурдность СМИ.

В одном из образов, созданных Высоцким, пациент-параноик, которого недобровольно привязали к его койке, борется против власти сумасшедшего дома, как **«ведьмак на шабаше»**. Высоцкий создает мужскую форму от слова «ведьма» (колдунья), которая до этого времени не существовала. Параноик говорит за всех пациентов в сумасшедшем доме, что им **«берматорно на сердце»** и **«бермутно на душе»**, так как люди из правительства **«бермутят воду во пруду»** – скрывая правду о Бермудах от простых людей. В результате применения этих неологизмов возрастает экспрессивность песни и этим также подчеркивается важность авторской критической идеи.

В литературе, как и в футуристической живописи, происходит деформация изображаемой (или описываемой) среды, иногда и ее уничтожение. Взгляд на мир с точки зрения футуризма является особым и новаторским соответственно авангардизму. В *«Песне певца у микрофона»* (1971 г.) Высоцкий выражает свои мятежные чувства. Художник-Высоцкий создает особенно внушительные картины – образы на нас хлынут из текста этой песни и дают почувствовать боль поэта, которую он ежедневно испытывал. Стоя перед микрофоном (его самым большим «врагом», который ему не простит ни одного фальшивого тона, ни одного ложно сказанного предложения), он своими словами **«в боли порождает правду»**. Мы уверены, что неординарные образы, которые представлены в этом необычном по содержанию стихотворении, можно

назвать **сюрреалистическими** метафорами. Ими и есть: микрофон, который шевелится и постепенно превращается в змею, гитара, которая певцу связывает руки, не позволяя ему двигаться и тень микрофона, которая его больно хлещет по лицу. С точки зрения созданных тропов Высоцкий весьма близок Маяковскому:

На шее гибкой этот микрофон
Своей змеиной головой вертит:
Лишь только замолчу – ужалит он, –
Я должен петь – до одури, до смерти.⁸²

Следующая песня, которую мы приводим и рассмотрим, называется *«Горизонт»* (1971 г.). Нервность и динамичность этой песни поражает слушателя с самого начала:

Чтоб не было следов, повсюду подмели...
Ругайте же меня, позорьте и трезвоньте:
Мой финиш – горизонт, а лента край земли, –
Я должен первым быть на горизонте!

Автор этих строк – пилот гоночной машины. Он рвется вперед, он неудержим и его нельзя остановить, его «Я» доминирует над всеми остальными автогонщиками, которые стремятся достичь той же самой цели – выиграть пари на первенство в гонках. Протагонисту «море по колено», он вырастает до гигантских размеров, и мы считаем, что даже лента финиша – «край земли» – его не должна задержать, он может и не остановиться, выиграв гонки, и взлететь в космос, как комета: «Я горизонт промахиваю с хода». Здесь уже сильно чувствуется близость со стихами из поэмы Маяковского *«Флейта-позвоночник»* (1915 г.):

Рот зажму.
Крик ни один им
не выпущу из искусанных губ я.
Привяжи меня к кометам, как к хвостам лошадиным,
и вымчи,
рвя о звездные зубья.⁸³

Все эти картины – в напряжении зажатый рот, искусанные губы и азартный характер произведения Маяковского отвечают настроению *«Горизонта»*, в котором автогонщик судорожно сжимает свой руль, мчась на поворотах на скорости, при которой «...песчинка обретает силу пули...». Все эти образы суггестивны, атакуют

⁸² Высоцкий, В.: *Поэзия и проза* (Сост. Крылов, А., Новиков, В.). М.: Книжная палата. 1989, с. 163.

нашу фантазию: «Я голой грудью рву **натянутый канат...**» (часто употребляемый Высоцким символ его собственной перенапряженной жизни) – плавающий асфальт и кипящие протекторы вызывают ужас в наших мыслях. Эту езду, даже «полет», на гоночной машине при сумасшедшей скорости мы можем воспринимать как сравнение с жизненным темпом Высоцкого. Он, не оглядываясь ни направо, ни налево, мчится вперед за своей точной целью. Это походит на «ходьбу» Маяковского в его вышеупомянутой поэме, где он деформирует пространство: «Версты улиц взмахами шагов мну». Высоцкий и Маяковский – два действенных и внушительных «я», преобразующих и модифицирующих окружающую среду в соответствии с их представлениями, которых никто не может остановить при реализации их целей. Следствием всего является также факт, что в своих стихотворениях они говорят или поют от первого лица – они воспринимают мир сквозь призму их собственного сознания. Тот же мятеж и тот же бунтарский тон звучит как протест в их стихах.

Необычное строение строк, которое характерно для футуриста-экспериментатора Маяковского, находит свое отражение и в стихосложении Высоцкого. Как, кстати, говорит Владимир Новиков: «Futuristický prvek je u Vysockého nápadný především ve zvukové podobě verše, v rýmech složených i vycházejících ze slovních hříček, v tónicky uspořádaných "superdlouhých" jamech a trochejích (Je ten, kdo skončí tragicky, je básník skutečný)».⁸⁴

Кроме футуристической структурной формы стихов Высоцкого более важным является отражение футуристических идей в содержании стихов поэта. По словам Новикова, Высоцкий характеризует великое с помощью земных характеристик («Кто сказал, что Земля умерла?»), а реальное – тропом фантастическим. Высоцкий в стихотворении «*Реальной сновидения и бреда...*» (1978 г.) писал:

Дела мои любезные, я вас накрою шляпою –
Я доберусь, долезу до заоблачных границ, –
Не взять волшебных ракушек – звезду с небес сцарапаю,
Алмазную да крупную – какие у цариц!

Особое внимание привлекает строка «звезду с небес сцарапаю». Здесь чувствуется поражающая фамильярность такого изображения космоса – Высоцкий пишет о звезде,

⁸³ МАЯКОВСКИЙ, В.: *Флейта-позвоночник*. In: Стихотворения. Поэмы. М.: Лениздат. 1971, с. 325.

как о чем-то, к чему он может прикоснуться, снять с небосвода. Мы считаем, что похожие стихи мог бы написать и Владимир Маяковский – «я» которого без ограничений проходит через реальный мир и нередко, в вышеприведенных стихах поэта, покидает свою колыбель (Землю): «Привяжи меня к кометам, как к хвостам лошадиным...».⁸⁵

Высоцкий в одиночку боролся с глухой стеной непонимания со стороны людей своей эпохи. Несмотря на то, что поэт являлся нравственным и всесторонне талантливым человеком, он был непризнан и недооценен. Как и Маяковский, духовным спутником которого бард является, он: «"выпал из связи времен", не в состоянии жить в действительности, к которой он принадлежит, но он не может пока выйти за ее пределы, ибо "грядущее скрыто от него, оно пока за его спиной". Поэтому он, встав "между двумя мирами", "на переломе двух эпох" отрицая настоящее и не зная будущего, оказался перед лицом "ничто"».⁸⁶

Поэтом, который вслед за Маяковским несомненно оказал на Высоцкого значительное влияние, был известный русский поэт-имажинист – **Сергей Есенин**. Высоцкий играл в театре на Таганке уральского каторжника Хлопушу в пьесе Есенина «*Пугачев*». Этот факт нам уже известен из вышеприведенной биографии барда-актера. Высоцкий, готовя свою роль, полностью вжился в образ этого героя-бунтаря. Он произносит слова монолога Хлопуши с большим чувством и проникновенностью. Это и было причиной того, что его просят читать есенинские стихи не только в театре, но и на телевидении. В этих стихах действительно есть сильный эмоциональный заряд, они очень суггестивны и ассоциативны. Известно то, что, когда Есенин сам читал эти стихи своим глубоким голосом, он очень нервничал и, зажав свою руку в кулак, ногтями раздирает ее до крови. Высоцкий в телевизионной записи известного монолога из данной пьесы, как обычно, сильно переживает эту роль и своим голым телом бросается на цепи, которые окружают его со всех сторон на сцене, крича: «Проведите, проведите меня к нему! Я хочу видеть этого человека!»⁸⁷

⁸⁴ NOVIKOV, V.: *Stále živý*. In: *Sovětská literatura 1988/12*, Praha: Lidové nakladatelství, Bratislava: Obzor. 1988, s. 83.

⁸⁵ МАЯКОВСКИЙ, В.: *Флейта-позвоночник*. In: Стихотворения. Поэмы. М.: Лениздат. 1971, с. 325.

⁸⁶ МИКУЛАШЕК, М.: *Победный смех*. Брно: Университет имени Й. Э. Пуркине. 1975, с. 54.

⁸⁷ ЕСЕНИН, С.: *Пугачев*. In: *Собранные сочинения, том 2-й*, М.: Художественная литература. 1966, с. 174.

В 1979 или 1980 г. Высоцкий написал стихотворение «*Мой черный человек*». Мы считаем, что он и тогда был вдохновлен одноименной поэмой Есенина, которую поэт написал в конце своей короткой жизни в предчувствии смерти. Высоцкий пишет:

Мой черный человек в костюме сером –
Он был министром, домуправом, офицером, –
Как злобный клоун, он менял личины
И бил под дых, внезапно, без причины.⁸⁸

«Черный человек» Высоцкого может появиться в любой среде. Он ему во всем препятствует и также олицетворяет людей, которые ему «улыбаясь,....ломали крылья»⁸⁹. Это по характеру высказывания и образного выражения очень грустное стихотворение, подводящее баланс короткой и горькой жизни поэта. Он выражает в нем свою тоску в связи с тем, что ему не было разрешено открыто публиковать свои произведения, сниматься в фильмах и легально выступать на концертах – бард отождествляет свою жизнь с жизнью в тюремной камере.

Высоцкий уже тогда ощущал, что его конец не так уж далек и именно поэтому последние строки «*Моего черного человека*» звучат очень фаталистически, также как и слова «по счастью». Ему никак не скрыть прощальный тон в последних двух строках этого стихотворения:

Но знаю я, что лживо, а что свято –
Я понял это все-таки давно.
Мой путь один, всего один ребята, –
Мне выбора, **по счастью**, не дано.⁹⁰

⁸⁸ Высоцкий, В.: *Поэзия и проза*. М.: Книжная палата. 1989, с. 352.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же, с. 352.

3.4 Высоцкий и поэты-шестидесятники

«Чтобы понять себя,
– народ и создает своих поэтов».⁹¹

Евгений Евтушенко

Говоря о так называемых «поэтах-шестидесятниках» в контексте русской литературы XX века, необходимо упомянуть прежде всего три имени самых популярных среди них поэтов: Евгения Александровича Евтушенко, Андрея Андреевича Вознесенского и Роберта Ивановича Рождественского. Этим поэтов связывает влияние, которое оказали на их творчество стихи гениального русского поэта Владимира Маяковского. Этот факт художественного родства роднит их с интересующим нас поэтом Владимиром Высоцким, который не без чувства досады и несправедливости вспоминает своих современников в стихотворении *«Мой черный человек»* (1979 г.):

И мне давали добрые советы,
Чуть свысока похлопав по плечу,
Мои друзья – известные поэты:
– Не стоит рифмовать «кричу – торчу».⁹²

Популярность эстрадных поэтов увеличивалась и благодаря тому, что данные поэты выступали со своими стихами на сцене зала Политехнического музея в Москве. Кроме них здесь также читали стихи Булат Окуджава и Белла Ахмадулина. Этот непосредственный, живой, звуковой контакт со слушателями является феноменом отнюдь не новым. Сама традиция чтения стихов со сцены восходит к их предшественникам – Владимиру Маяковскому, Сергею Есенину, Николаю Асееву и др. Согласно *Краткой литературной энциклопедии* 1964 г. (том II, с. 593), такого рода выступления как правило устраивались по случаю Дня поэзии, массовой встречи поэтов и читателей, регулярно проходившей в 20-е и 30-е годы и с сентября 1955 года ставшей традиционной.

⁹¹ Евтушенко, Е.: *Утренний народ: Новая книга стихов*. М.: Молодая гвардия. 1978, с. 23.

⁹² Я, конечно, вернусь. *Стихи и песни В. С. Высоцкого. Воспоминания* (сост. Крымова, Н. А.). М.: Книга. 1988, с. 440.

Лидером «поэтического бума» второй половины 50-х и первой половины 60-х гг. (времен «оттепели») стал **Евгений Евтушенко**⁹³ (*1933). Его ранняя слава пронеслась не только по всей стране, но и за рубежом. Как у каждого крупного поэта, тематика его стихов необыкновенно гражданственна. В его произведениях отражаются традиции классической и модерной русской поэзии. В его ранних поэтических текстах ощущается влияние бунтарских стихов Владимира Маяковского, особенно в понимании большой роли поэзии в судьбах общества. Для подтверждения вышесказанного мы сочли нужным привести фрагмент заключительной части стихотворения Е. Евтушенко «Поэта вне народа нет»:

Поэт – всегда большой ребенок.
Поэт всегда большой отец
новорожденных, убиенных,
а не отец – тогда мертвец.
И если нету в нас того
большого умного отцовства,
уж лучше, чтоб рука отсохла
и не писала ничего.⁹⁴

Поэт Евтушенко пишет о повседневной жизни, о судьбе женщин («*Памяти Ахматовой*», «*Спутница*», «*Старуха*», «*Свадьбы*»), о Великой Отечественной войне («*Бабий Яр*») и т.д. В известной поэме «*Братская ГЭС*» он пишет о прошлом России, о ее настоящем и будущем. Особенно внушительно звучит ее заключительная глава «*Ночь поэзии*», в которой Евтушенко пишет о роли, которую сыграла поэзия и музыка в жизни молодежи поколения шестидесятых годов:

И думал я еще о нашей тяге
к поэзии... О, сколько чистых душ
к ней тянется, а вовсе не стилиаги,
не «толпы истерических кликуш»!
И стыдны строчки ложные, пустые,
когда везде – и у костров таких –
стихи читает чуть не вся Россия
и чуть не пол-России пишет их.⁹⁵

Музыкальность стихов Евтушенко, их гражданственность привлекали к себе внимание композиторов. Дмитрий Шостакович использовал его стихотворения «*Бабий Яр*» (1961 г.), «*Юмор*» (1962 г.), «*В Магазине*» (1956 г.), «*Страхи*» (1962 г.) и

⁹³ Его настоящая фамилия – Гангнус. Евтушенко – девичья фамилия матери (примечание И.Е.).

⁹⁴ ЕВТУШЕНКО, Е.: *Утренний народ: Новая книга стихов*. М.: Молодая гвардия. 1978, с. 22.

«Карьера» (1957 г.) поэта Евтушенко в своей «13-й симфонии». Последнее из упомянутых стихотворений рассказывает о настоящем таланте людей, которых в свое время презирали, но несмотря на это, их слава дошла до наших дней: «Зачем их грязью покрывали? / Талант – талант, как ни клейми / Забыты те, кто проклинали / Но помнят тех, кого кляли».⁹⁶ Евтушенко завершает свое стихотворение словами: «Я делаю себе карьеру, тем, что не делаю ее».⁹⁷

В России и за рубежом также широко известна патриотическая песня на слова Евтушенко «Хотят ли русские войны» (1961 г.) в исполнении Георга Отса, Марка Бернеса, Юрия Гуляева и других певцов.

С конца 80-х годов Е. Евтушенко занимается общественной и творческой деятельностью, во многом видя продолжение идеалов поколения «шестидесятников», которые после распада СССР потерпели крушение.

Выпускник Литературного института имени Максима Горького **Роберт Рождественский**⁹⁸ (1932-1994) начал издаваться в 60-е годы, хотя первая публикация его стихов состоялась уже в 1941 г. Особенностью его стиля является соединение лирики с публицистикой. Поэт пишет о проблемах современности, а также о прошлом – прежде всего о Великой Отечественной войне. Вместе с поэтами Евгением Евтушенко, Андреем Вознесенским, Беллой Ахмадулиной и другими он читал свои стихи с эстрады. Однако от своих коллег-поэтов он несколько отличался. На него, так же как и на Евтушенко и Вознесенского, оказали влияние традиции Маяковского, однако он, по сравнению с двумя своими братьями по перу, гораздо менее экспериментировал со словами. Стихи поэта Рождественского были очень популярны. Они обладают песенной мелодией, и поэтому неудивительно, что некоторые его стихи были положены на музыку. Например, «Все начинается с любви...», «Мгновения», «Я прошу: хоть ненадолго...», «Сладка ягода». Главные темы этих стихов – любовь («Все начинается с любви», «Сладка ягода»), Великая Отечественная война и любовь к родине. К последней группе относятся прежде всего песни к многосерийному фильму «Семнадцать мгновений весны». Песни «Мгновения» и «Я прошу хоть ненадолго» помогают еще глубже выражать чувства главного героя фильма Макса Отто фон Штирлица (литературный персонаж Юлиана Семенова) и понять очень сложное

⁹⁵ Евтушенко, Е.: *Братская ГЭС*. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/158698> (Цит. 19.6.2011).

⁹⁶ Евтушенко, Е.: *Карьера*. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/158698> (19.6.2011).

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Его настоящая фамилия – Петкевич. Рождественский он по отчиму (примечание И.Е.).

положение человека, работающего в тылу врага. Песни Р. Рождественского написаны культивированным литературным языком. В них используется большое количество метафор, сравнений, олицетворений:

<p>Метафоры:</p> <p>«Свистят они, как пули у виска, – мгновения, мгновения, мгновения...» Мгновения спрессованы В года, Мгновения спрессованы В столетия». ⁹⁹ («Мгновения»)</p> <p>«Снег лежал, навалясь на январь грудой И кряхтели дома Под его весом». ¹⁰⁰ («Та зима была...»)</p>	<p>Сравнения:</p> <p>«Мелькнувшие, как вспышка, города». ¹⁰¹ («Долги») «Ох, крута судьба, словно горка», доняла она, извела». ¹⁰² («Сладка ягода») «Я прошу: хоть ненадолго, боль моя, ты покинь меня». Облаком, сизым облаком Ты полети к родному дому, Отсюда – к родному дому...» ¹⁰³ («Я прошу...»)</p> <p>Олицетворения:</p> <p>«И кряхтели дома Под его весом. По щербатому полу Мороз крался». ¹⁰⁴ («Та зима была...»)</p>
--	---

Р. Рождественскому следует отдать должное особенно за то, что он с позиции секретаря правления СП взялся за издание стихов скончавшегося Владимира Высоцкого. Уже в 1981 г. увидел свет первый сборник стихов поэта с Таганки *«Нерв»* с предисловием, написанным его составителем – поэтом Рождественским. Надо отметить, что многие литературоведы критиковали Рождественского за субъективный подбор песен Высоцкого («Конечно, многое в том издании носило компромиссный характер... не хватало криминального цикла, политической сатиры... Это был не весь Высоцкий, но все-таки Высоцкий». ¹⁰⁵), но мы считаем, что преимущества изданного сборника в

⁹⁹ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, Р.: *Голос города. Двести десять шагов (стихи и поэма)*. Москва: Советский писатель. 1982, с. 51.

¹⁰⁰ Там же, с. 41.

¹⁰¹ Там же, с. 98.

¹⁰² Там же, с. 79.

¹⁰³ Там же, с. 53.

¹⁰⁴ Там же, с. 41.

¹⁰⁵ НОВИКОВ, В.: *В Союзе Писателей не состоял... (Писатель Владимир Высоцкий)* М.: Интерпринт, 1991. с.78, 79.

значительной мере превышают имеющиеся недостатки. Стремление Рождественского надо оценить, а не подвергать критике.

Чрезвычайно пронзительно звучат лирические стихи в последнем сборнике Рождественского *«Гул веков – страна»* (1990 г.). В стихотворении *«Никому из нас не жить повторно»* ощущается с необыкновенной силой предчувствие близости кончины поэта, будто отчитывающегося перед богом:

Никому из нас не жить повторно.
Мысли о бессмертии
– суета.
Миг однажды грянет,
за которым
– ослепительная темнота...
Из того, что довелось мне сделать,
Выдохнуть случайно довелось,
может, наберется строчек десять...

Хорошо бы,
если б набралось.¹⁰⁶

Среди поэтов, которые, начиная с 60-х годов XX века, выступали перед аудиторией, был выдающийся русский поэт **Андрей Вознесенский (1933-2010)**. То, что он по образованию архитектор, который очень много занимался живописью, отразилось в его творчестве. Он экспериментировал с формой стиха, располагая строчки в форме чайки, парохода, оставляющего след на воде. Сам А. Вознесенский называет это «изобразительной поэзией» (сборник стихов *«Изотопы»*), традиция которая восходит к древним рукописям, к стихам русских поэтов-футуристов Владимира Маяковского и Велимира Хлебникова, а также к произведениям французского писателя польского происхождения Гийома Аполлинера. Как пишет М. Ф. Пьяных в библиографическом словаре *«Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги»*: «В отличие от Евтушенко, поэзия которого обращена ко всем людям, Вознесенский обращается в основном к интеллектуалам, «физикам и лирикам», людям творческого труда, и первостепенное значение придает не социальной и нравственно-психологической проблематике, как Евтушенко, а художественным средствам и формам ее постижения и воплощения».¹⁰⁷

¹⁰⁶ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, Р.: *Никому из нас не жить повторно*. In: Гул веков – страна. (онлайн) Режим доступа: <http://www.rogdestvenskij.ru/239.html> (19.6.2011).

¹⁰⁷ ПЬЯНЫХ, В. Ф.: *Вознесенский, Андрей Андреевич*. In: *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: био-библ. словарь*. (под ред. Н. Н. Скатова). Том I. М.: Олма-Пресс Инвест. 2005, с.405.

А. Вознесенский является автором большого количества сборников стихов и поэм, из которых выделяются в особенности «Треугольная груша», «Парабола», «Мастера», «Лонжюмо» и др.

Известный русский писатель Валентин Катаев в Предисловии к сборнику стихов, названного «Тень звука», пишет: «Его строительный материал – метафоры, смонтированные на конструкциях свободного ритма, не связанного никакими правилами канонического стихосложения и подчиненного одной-единственной повелительнице – мысли!»¹⁰⁸

Метафоры Вознесенского разнообразны, часто неожиданны, и явно поэтому поражают читателя своей новизной. В частности речь идет о т. н. гиперболической метафоре, столь излюбленной поэтом. При их использовании ощущается именно близость поэтическому языку вышеупомянутого Владимира Маяковского. В метафорическом плане Вознесенский приблизился поэту-футуристу в значительно большей мере, чем Евтушенко или Рождественский. Примером нам послужат строки из поэмы «Мастера»:

<p>«Я со скамьи студенческой Мечтаю, чтобы здания Ракетой Стоступенчатой Взвивались в мирозданье!»¹⁰⁹</p>	<p>«...А вслед мне из ночи Окон и бойниц Уставились очи Безглазых глазниц».¹¹⁰</p>
--	--

В связи со стихами Андрея Вознесенского мы можем также говорить о проникновении в поэзию иных видов искусства, в частности живописи. И не только в случае вышеприведенного сборника стихов «Изотопы». Вознесенскому близки живопись, зодчество и, конечно, живопись художника Ф. Гойи, которого он вспоминает в одноименном стихотворении:

Я – Гойя!
О, грозди Возмездья! Взвил залпом на Запад
– я пепел незваного гостя!
И в мемориальное небо вбил крепкие звезды –
Как гвозди.

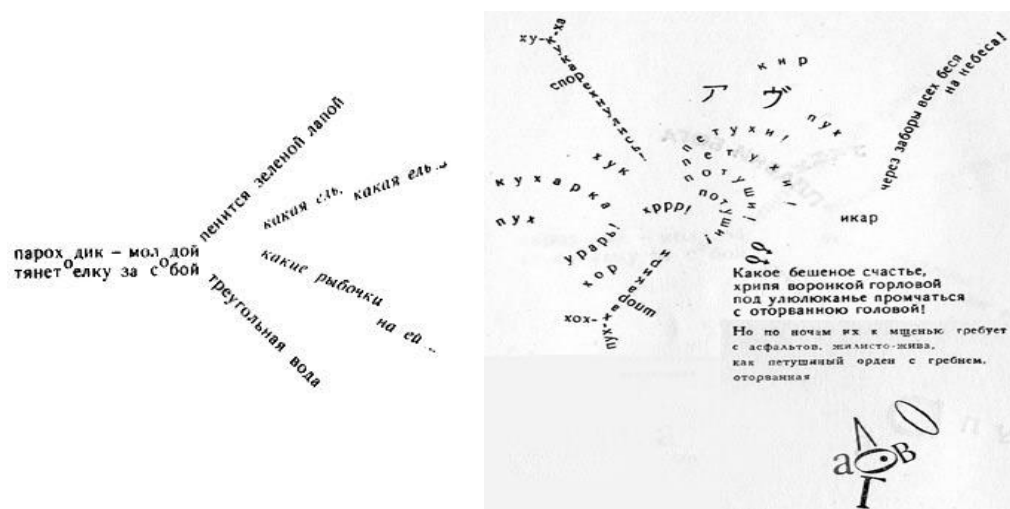
Я – Гойя.

¹⁰⁸ КАТАЕВ, В.: *Немного об авторе*. In ВОЗНЕСЕНСКИЙ, А.: *Тень звука*. М.: Молодая гвардия. 1970, с. 7.

¹⁰⁹ ВОЗНЕСЕНСКИЙ, А.: *Тень звука*. Москва: Молодая гвардия. 1970, с. 184.

¹¹⁰ Там же, с. 185.

Вознесенский также относится с симпатией к произведениям Микеланджело, А. Рублева и М. Шагала и к поэтам, творчество которых, как, впрочем и самого Вознесенского, тесно связано с живописью, что было характерно и для Владимира Маяковского или Веллемира Хлебникова. Мы уже выше писали о том, что Вознесенский по своему образованию – архитектор. Интенция к архитектуре дает о себе знать в творчестве поэта. На практике это проявляется в построении некоторых его произведений, в особенности в моделировании определенных поэтических тропов. Мы имеем в виду его фигурные (графические) стихи:



Источник: <http://www.ytime.com.ua/ru/26/303/5>

На основе приведенных фактов можно сделать следующее заключение – творчество Вознесенского обнаруживает черты проявления синестезии форм выражения, сложной архитектоники поэтических тропов, синтеза. На ошеломляющую синтетичность творчества данного поэта обращает внимание также ученый Г. Ульбрехтова в своей публикации «*Ruská poezie druhé poloviny 20. století. Úvahy o teorii, literární historii a filozofii*» (2009 г.): «Мы уже писали о синтетичности стиля Вознесенского, которая заключается, помимо прочего, в соединении широкого спектра изображаемых предметов и явлений с самыми разными словесными элементами (в одном стихе стоят рядом друг с другом выражения жаргонные, выражения, относящиеся к более высокому стилю, а также патетические фразы)... поэзия Вознесенского вызывает впечатление художественной мозаики (в описательной, повествовательной, метафорическо-символической и языково-стилистической

плоскостях)».¹¹¹ Следует добавить, что отнюдь не всегда стихи Вознесенского вызывают только графические ассоциации. Об этом интересном свойстве поэзии Вознесенского (на примере нами уже упомянутого стихотворения «Гойя») пишет чешский литературовед И. Франек в учебном пособии для вузов «*Přehled sovětské literatury*» (1970 г.), написанном в соавторстве с переводчиком и ученым Б. Матезиусом: «Мы до сих пор знали музыкальное сопровождение, тонкую звукопись, инструментовку стихотворений. Формалистические эксперименты попытались реализовать стихотворение в качестве звука. Вознесенский этим пользуется, его стихотворение представляет собой последовательность звуков, концерт звуков; эта последовательность является семантически полноценной, она одарена идеей, вполне объективно определимой, которой звучит... Вознесенский соединяет классическую ветвь "звукоподражательной" поэзии с экспериментом поэзии чисто звуковой. В этом отношении, конечно, стихотворение «Гойя» является непереводимым».¹¹²

Темы стихов А. Вознесенского разнообразны: история и современность России, стихи о любви, о людях, об окружающей нас природе. Много стихов связано с его поездками в разные страны. Встречи с зарубежными писателями, поэтами, артистами и художниками дают поэту повод задуматься над многими моральными и этическими проблемами современности:

Зачем они вдвоем сидят
и в телевизоры глядят?

Им не понять и пары фраз.
Их первый раз – последний раз!

Сидят, забывши про бонтон,
ведь будут мучиться потом!
И уши красные горят, как будто бабочки сидят...

...Знакомый лектор мне вчера
сказал: "Антимиры? Мура!"¹¹³

¹¹¹ ULBRECHTOVÁ, H.: *Ruská poezie druhé poloviny 20. století. Úvahy o teorii, literární historii a filozofii*. Praha: Slovanský ústav AV ČR. 2009, s. 141, перевод И. Е. („Psali jsme už o syntetičnosti stylu Vozněnského, který spočívá mj. ve spojení širokého spektra zobrazovaných předmětů a jevů s nejrůznějšími jazykovými prvky (v jednu verši vedle sebe stojí výrazy žargonové, výrazy z vyšších vrstev jazyka a také patetické fráze)... poezie Vozněnského probouzí dojem výtvarné mozaiky (v rovině opisné, narativní, metaforicko-symbolické i jazykově-stylistické“).

¹¹² MATHESIUS, B., FRANĚK, J. F.: *Přehled sovětské literatury 1, 2*. Praha: SPN 1971, s. 393-4, перевод И. Е. („Dosud jsme znali zvukové doplnění, podmalování, instrumentování básní. Formalistické experimenty se pokusily realizovat jako báseň jako zvuk. Vozněnsckij toho využívá, jeho báseň je realizovaný zvukosled, zvukový koncert; tento zvukosled je však sémanticky plnohodnotný, je nadán ideou, naprosto objektivně zjišitelnou, kterou zní...Vozněnsckij spojuje klasickou větev poezie „onomatopoické“ s experimentem poezie čistě zvukové. Z tohoto hlediska je ovšem báseň Goya nepřeložitelná“).

¹¹³ ВОЗНЕСЕНСКИЙ, А.: *Антимиры*. In: *Ахиллесово сердце*. М.: Художественная литература. 1966, с. 225-226.

Несмотря на некоторую сложность поэтической композиции, обилие интеллектуальных метафор, поэзия А. Вознесенского, пронизанная емкой общественно-социальной идеей и глубокой моралью, привлекала русских читателей, особенно молодых.

«Роман в песнях» Высоцкого отличается от «громких стихов», читаемых поэтами-шестидесятниками со сцены, некоторыми чертами. Тексты Высоцкого, прежде всего, обращены к широким массам. Метафорическая поэзия А. Вознесенского была, наоборот, близка преимущественно интеллектуалам, будь они «лириками», или «физиками». В этом отношении мы можем говорить о некоторой «элитарности» стихов А. Вознесенского.

С произведениями Е. Евтушенко Высоцкого роднит художественная форма доверительного разговора с читателем. Разговорные выражения в стихах обоих поэтов создают атмосферу интимного, доверительного разговора. Однако Высоцкому, в отличие от Евтушенко, совершенно чужда политическая ангажированность и прямолинейность изложения своих творческих идей. Евтушенко, как отмечает вышеупомянутый чешский ученый И. Франек, пишет стихи легко, но он не способен ограничить количество не только своей поэтической продукции в целом, но и в рамках руслу отдельных произведений. Это подтверждает известное изречение, что количество, не всегда переходит в качество. «Чувствительное, уважительное отношение к слову», о котором пишет вышеупомянутая высокоцковед О. Ю. Шилина, находится в принципиальном противоречии с творчеством Е. Евтушенко, содержащее в себе помимо весьма талантливо написанных пассажей, множество идей и образов, которые иногда являются избыточными.

Тяготение к публицистике свойственно, не только Евтушенко, но и последнему из «Троицы» известнейших эстрадных поэтов – Р. Рождественскому. Мы считаем, что творчество Р. Рождественского имеет мало общего со стихами В. Высоцкого, гораздо менее, чем стихи А. Вознесенского и Е. Евтушенко. Параллель можно найти только в тематическом плане: у В. Высоцкого, также как и у Р. Рождественского, есть множество стихов, посвященных второй мировой войне. Военная тематика занимает значительное место в творчестве обоих поэтов.

В сочинениях Высоцкого умение подметить вневременные свойства человеческих характеров и сила иронии, которая с необычайной глубиной помогала

раскрыть сущность взаимоотношений между простыми людьми и существующим строем в ту эпоху, а также непоколебимая вера в лучшее будущее делают его песни бессмертными.

3.5 Высоцкий, бард-рок и рок-поэзия. Продолжатели и подражатели

«Мы строили замок, а выстроили сортир».¹¹⁴
«Я с малых лет не умею стоять в строю».¹¹⁵

А. Башлачев

В данной главе внимание уделено феномену рок-поэзии (далее РП) и бард-року, феноменам, в которых автор настоящей диссертации видит продолжение того, что было классиками АП когда-то начато. В. Высоцкого зачастую называют «отцом русского рока» и мы попытаемся доказать, что влияние, оказанное Высоцким на РП не касается только поверхностного уровня (агрессивная манера пения, крик), а также чего-то незримого, восходящего к глубинам смысла человеческого бытия.

Авторскую песню, появившуюся уже в конце 40-х – начале 50-х годов, и получившую свое развитие главным образом в 60-е гг., в конце 60 гг. «пришла поддержать» именно рок-поэзия. Она основана преимущественно на западных литературно-музыкальных образцах, возникших в англоязычных странах, а АП – явление исконно русского происхождения. Есть многие вещи, которые АП и РП роднят (жажда свободы, откровенность, противостояние штампам), но отношение к жизни как к чему-то жестокому, бесчеловечному, свойственно только поэзии в стиле рок. АП по своей сути гораздо более оптимистична, она верит в «светлое будущее» и мирное решение проблем и конфликтов, поэтому в ней не происходит такое резкое столкновение с официозом, как в бунтарской РП.

Как уже было сказано, рок вливается в русло русской культуры примерно в конце 60-х годов «на волне англо-саксонского рок-н-ролла» и начинает играть роль своеобразного поэтического подполья. Рок – это голос протеста, глоток свободы, борьба за улучшение условий жизни людей, живущих в тоталитарной стране с железными правилами, за нарушение которых грозит наказание. «Характерные для рок-

¹¹⁴ БАШЛАЧЕВ, А.: *Черные дыры*. Библиотека Максима Мошкова. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.ru/KSP/bashlach/bashtxt.txt> (Цит. 22.8.2011)

¹¹⁵ Там же.

музыки визжащие, скрежещие и воющие звуки оправданы именно тем, что рок – крик человека, брошенного в чудовищный, лишенный Бога мир». ¹¹⁶ Задачей рок-поэзии является стремление научить людей самостоятельно думать, не доверять слепо авторитетам, и, прежде всего – не бояться свободно высказать свое собственное мнение.

Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева и Т. М. Колядич, авторы учебника *«Русская литература XX века в двух томах»*, отмечают, что рок-поэзия синтетичнее авторской песни, ибо оба компонента (музыка и стихи) являются одинаково важными. В авторской песне все-таки стихи важнее, чем музыкальный аккомпанемент, играющий в некоторых случаях роль всего лишь ритмической подпорки. В рок-поэзии музыкальная сторона отнюдь не уступает поэтической, зачастую она даже важнее ее. Кроме того, мы вынуждены говорить еще и о третьей составляющей – манере исполнения, некоем «актерском искусстве» поэта-певца. В данном случае имеется в виду стиль поведения, жестикуляция и динамика движения рок-поэта на сцене. Вряд ли можно забыть об одежде, своего рода «костюме» такого рода исполнителей. Кожаная куртка, солнцезащитные очки, и чаще всего – длинные волосы. Все нами перечисленное не представляет для АП никакой ценности, но, как видно, для рок-барда оно важно, ибо его встреча со слушателями-поклонниками – это своего рода ритуал. Некоторые теоретики в поведении рок-певцов обнаруживают даже черты язычества. Крик, выразительные жесты и мимика («кривляние», И. Е.), иногда и огненное шоу, напоминают нам заклинание язычников, некий обряд. Так, жанр рок-поэзии (далее РП) соединяет в себе три составляющие – музыку, стихи и зрелищность, перформативность.

В числе первых рок-поэтов часто упоминается Александр Градский (*1950), солист группы «Скоморохи». Вскормленный песнями Окуджавы и Галича, поэт вскоре начал писать свои собственные песни. Его стихи, обращенные к молодежи – главному адресату их песен – вызвали настоящий интерес, ибо исполнялись на понятном ей языке. Следующим исполнителем, который был в контексте русского бард-рока ¹¹⁷ не менее популярным, являлся солист группы «Машина времени» Андрей Вадимович Макаревич (*1953). Ему удалось вернуть слову его подлинные поэтические качества и пробудить интерес к нравственным проблемам общества его времени. Он, повысив тексты песен на стихи, отодвинул музыку на второй план. Корни творчества А.

¹¹⁶ статья *Рок-поэзия* In: Энциклопедия для детей. Т. 9. Русская литература. Ч.2. XX век. (гл. ред. М. Аксенова). М.: Аванта+, 2004, с.473.

¹¹⁷ Используется по причине созвучия с музыкальным термином «хард-рок» (И. Е.).

Макаревича также следует искать у основоположников АП, прежде всего у Б. Окуджавы. Следует упомянуть и песни группы «Наутилус Помпилиус» во главе с певцом В. Бутусовым, получившие известность в середине 80-х гг., благодаря пленительной образности и поэтичности своих песен. Стихи для этой группы писал поэт Илья Кормильцев.

Одним из важнейших центров рок-поэзии являлся город Ленинград, где возникли группы: «Аквариум» Бориса Гребенщикова, «Зоопарк» Михаила Науменко, а несколько позже – «Алиса» Константина Кинчева. Записи этих групп быстро расходились, так как публике предоставлялась возможность услышать столь востребованную живую русскую речь (не только литературный язык, но и молодежный сленг, вульгаризмы и воровской жаргон), представляющую собой платформу для экспериментов в духе постмодернизма, для которого характерно смешение высокого и низкого стилей. Рок-поэты стали голосами народного сознания и его совести. К вышеприведенным музыкантам тесно примыкает ленинградская группа «ДДТ» Юрия Шевчука, видного культурного деятеля и борца за свободу и гражданские права в РФ.

По мнению некоторых литературоведов более важными исполнителями РП являются Виктор Цой (1962-1990) – солист группы «Кино» и вышеупомянутый Борис Гребенщиков (*1953). Последний из них является поэтом, пользующимся непривычными для «бард-рока» поэтическими тропами при натуралистическом описании быта несостоявшихся людей искусства. В его песнях есть большое количество цитат. По этой причине творчество Б. Гребенщикова, представляет собой богатейший материал для будущих интертекстуальных исследований. В текстах солиста «Аквариума» оживают не только произведения русских классиков и «поющих поэтов», но и имена заграничных рок-групп. В них присутствуют даже фрагменты некоторых мистических текстов или библейские мотивы. Поэту также удается постигнуть советский быт и найти своеобразную прелесть в его мрачных реалиях. Если мы будем пытаться сравнить творчество короля рок-поэзии Б. Гребенщикова с зачастую прямолинейными текстами В. Цоя, мы обнаружим, что поэтика обоих певцов существенно отличается друг от друга. Цой отдает предпочтение музыке, рок-н-роллу, а тексты песен уходят на второй план. Поэзия М. Науменко (1955-1992) поражает своим стремлением к непоэтичности и строгому описанию реалий наших дней. Однако, за кажущейся грубостью его слов скрывается подлинное изображение нашей жизни.

Прямым наследником Высоцкого и его своеобразным продолжателем литературоведы считают преждевременно ушедшего из жизни Александра Башлачева

(1960-1988). Он сам не скрывает своей любви к Высоцкому и восхищения его поэзией. Памяти Высоцкого он посвятил целый *«Триптих»*, который находится в приложении к настоящей диссертационной работе. Некоторые параллели с творчеством поэта Высоцкого обнаруживаются в песнях *«Черные дыры»*, *«Палата № 6»* (альбом *«Третья столица»*) или *«На жизнь поэтов»* (альбом *«Все от винта»*, 1986 г.). Самой главной чертой творчества Башлачева является откровенная исповедь при изображении проблемных моментов человеческих жизней. При этом он прибегает к вульгаризмам, столь редко встречающимся в поэзии его кумира В. Высоцкого. С точки зрения художественного качества стихи А. Башлачева не уступают поэзии В. Высоцкого. Манера исполнения песен у Башлачева является такой же тревожной и нервной как у его известного предшественника. Однако невозможно сказать, что Башлачев копирует Высоцкого, заимствует его идеи, поэтические образы или манеру исполнения. Поэзия Башлачева представляет собой творческий диалог с Высоцким, своеобразное продолжение того, что Высоцкий «недоговорил».

К сожалению, подобного нельзя сказать о его следующем «продолжателе» Никите Джигурде (*1961). Он утверждает, что после кончины Высоцкого внутренний голос повелел ему стать наследником «шансонье всяя Руси». Джигурда также ссылается на стихотворение А. Вознесенского *«Ни славы, и ни короны...»*¹¹⁸, которое Высоцкий положил на музыку и исполнял. В нем говорится: «Пошли мне, Господь, второго / что был бы все рядом со мной». Н. Джигурда, вероятно, не понял, что это слова Вознесенского, а не Высоцкого. Однако ему надо отдать должное за то, что он сыграл роль популяризатора творчества Высоцкого сразу после его смерти в 80-е гг. В это время было еще опасно выступать с таким репертуаром, но певец Джигурда не побоялся запретов. Казалось бы, что у него с Высоцким есть много общего: совмещение профессий актера и певца, низкий, хриплый голос, одинаковое имя их супруг – Марина.¹¹⁹ Все это лишь внешнее сходство. В своем творчестве Джигурда отстает от Высоцкого во всех отношениях: в качестве стихов, мелодике песен, и, самое главное, – в их идейном плане. С точки зрения текста и мелодии у Джигурды есть одна неплохая песня – «Любить по-русски». Автор пел ее еще в 80-е гг.. В то время ему предлагали работу в Театре на Таганке. Но обстоятельства сложились иначе. В 1987 г.

¹¹⁸ ВОЗНЕСЕНСКИЙ, А.: *Ни славы, и ни короны...* In: Стихия – лучшая поэзия. Первый крупный поэтический сервер русской сети. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.litera.ru/stixiya/razval/voznensenskij.html> (Цит. 22.8.2011)

¹¹⁹ Джигурда сорвал голос уже в 13-летнем возрасте, подражая Высоцкого манере пения.

он записал двойной альбом «Перестройка». После прослушивания его песен у автора диссертация сложилось впечатление, что целый альбом исполнен якобы в «ключе Высоцкого». Здесь будто присутствует «голос Высоцкого», его «сатирические», «шуточные» и «трагические» песни, но это всего лишь мираж. По своей сути Джигурда не способен создать свой собственный авторский стиль. В альбоме Джигурды как такового очень мало. Большой вред песням наносит безвкусная, халтурная аранжировка.

При выступлениях по телевидению Никита Джигурда проявляется как не вполне адекватный человек, проповедующий «космическую любовь» и шокирующий людей нецензурными выражениями. Он пытается быть «иным», оригинальным певцом, но не может избавиться от подражания Высоцкому даже при общении с людьми.

В заключение данной главы мы хотим упомянуть об одном интересном событии, произошедшем на телевидении. В передаче «Большая разница» с пародией на песню Высоцкого «Я не люблю» выступил минский бард Артур Федорович. В ней барду удалось не только очень точно передать интонацию Высоцкого, но и наполнить текст пародии новым, глубоким смыслом. Она прозвучала, как протест против современной эстрады, пустых по содержанию песен, гламурных, но совершенно глупых певиц, использования фонограмм, потери человеческого достоинства и отсутствия нравственности. За время пародийного выступления никто ни разу не улыбнулся, все сидели, как прикованные к своим сидениям. И всем было понятно, кто такой «Высоцкий», и с какой силой действует на зрителей, слушателей обнаженная истина. Столь высокий уровень интерпретации всех поразил и показал, что Федорович вышел за рамки пародии и подражательства. Он стал продолжателем идей, проповедуемых автором песен беспокойства.

Продолжателей Высоцкого не следует искать только среди представителей существующего жанра АП. Такие группы как «Ночные снайперы» Д. Арбениной¹²⁰, «Зимовье Зверей» К. Арбенина, «Любэ» Н. Расторягуева, а также эстрадные исполнители (А. Розенбаум), рок-поэты (А. Башлачев, В. Цой, Б. Гребенщиков, А. Макаревич и др.) создают произведения, которые по своему характеру, поэтическим свойствам, художественным мотивам и нравственным принципами вырастают из неисчерпаемого источника по имени Высоцкий.

¹²⁰ На альбоме Ночных снайперов «Цунами» (2005 г.) есть песня, названная «Охота на волчат», прямо ссылающаяся на «Охоту на волков» Высоцкого.

Рок-поэзия, вероятно, будет существовать и в будущем, однако она прекратила свое подпольное, полуполегалное существование. Составители книги «Русская литература XX века» в главе, посвященной рок-поэзии, пишут: «С концом советской власти рок из полузапретного искусства вдруг превратился в модную музыку (а значит, и в ходкий товар). Бунтовать было уже не так интересно, и даже уход в себя сразу стал не общественно значимым поступком, а частным делом. К такому повороту событий рок не был готов... к самому концу XX в. возникла слабая надежда, что славная эра российской рок-музыки и рок-поэзии не уйдет окончательно в прошлое: с появлением группы "Мумий Тролль" из Владивостока (И. Лагутенко) в концертные залы начала возвращаться молодежь».¹²¹

3.6 Гений Владимира Высоцкого

«...я всегда был только зеркалом и микрофоном своей эпохи...».¹²²

Александр Вертинский

(из письма заместителю Председателя СНК СССР В. М. Молотову)

«Я нахожу (и с этим, наверняка, многие не согласятся), что *величие* Высоцкого и в том, что он был *последний*, кто показал своей жизнью и творческой карьерой справедливость ленинского полуафористического (а может быть – иронического?) заявления о том, что и кухарки могут управлять социалистическим государством. Парадокс состоит в том, что тоталитарное государство, подавляя любые проблески свободы и демократии, в данном случае почему-то позволило Высоцкому воздвигнуть себе памятник (и в прямом, и в переносном смысле) народной любви».¹²³

В. И. Батов

После проведенного нами исследования мы вынуждены сделать заключение, что гениальность Высоцкого состоит в том, что он умел совершать перевоплощение, т. е. как он сам говорил – «залезать в шкуру» других людей и тут же овладеть их интонацией и моментально угадать их мировоззрение. Ему удавалось понять и вещи для него совершенно чужие и непривычные, интерпретировать их по-своему, а затем

¹²¹ статья *Рок-поэзия* In: Энциклопедия для детей. Т. 9. Русская литература. Ч.2. XX век. (гл.ред. М.Аксенова). М.: Аванта+, 2004, с.479.

¹²² АРМЕЕВ, В.: *Кто вы, артист Вертинский*. Литературная Россия Онлайн. Архив: №01 12.01.2007. Режим доступа: <http://www.litrossia.ru/2007/01/01071.html> (Цит. 10.7.2011)

¹²³ БАТОВ, В. И.: *Владимир Высоцкий: Психогерменевтика творчества*. М.: М-во культуры РФ; Рос. ин-т культурологии; Междунар. Пед.акад. 2002, с. 7-8.

передать их суть слушателям. Он был человеком исключительно восприимчивым и понял, что «истина рождается в споре – в диалоге».¹²⁴

Вторая жена В. С. Высоцкого Людмила Владимировна Абрамова в своей книге воспоминаний пишет: «...вот мое личное мнение, что Володя с самого начала значительно крупнее, чем Окуджава или Галич. У Володи много раз были выходы за пределы, совершенно за пределы! – настолько, что после этого ничего не скажешь, кроме: "Ты Моцарт, – Бог, и сам того не знаешь". Эти выходы вне человеческого понимания, выше собственных возможностей: они у Володи были, и их было много, и происходили они совершенно неожиданно. Идут у него "шалавы", например, и потом вдруг и "штрафные батальоны". Тогда он этого не только оценить, но и понять не мог. А это был тот самый "запредел". У интеллигентных, умных, взрослых людей, таких как Галич и Окуджава – у них такого не было. У них очень высокий уровень, но они к нему подходят шаг за шагом, без таких чудовищных скачков, без запрдела. Окуджава все-таки гораздо ближе к эстрадной песне, а не к тому открытию, которое делает Володя. Хотя некоторые считают, и даже как-то Володя говорил, "то его духовный отец, им является Булат Окуджава". Но я все-таки считаю, что Высоцкий ближе к Александру Вертинскому, чем к Окуджаве...».¹²⁵ Фактически таких скачков было у Высоцкого много. Трудно поверить, что автору дворовых песен, восходящих к городскому романсу, или песен 1962 г. как, например, «Красное, зеленое», «Что же ты, зараза», «У тебя глаза – как нож», со временем удастся создать настоящие шедевры типа «Охота на волков» (1968 г.), «Кони привередливые» (1972 г.) или «Письмо в редакцию...» (1977 г.). Высоцковед В. Новиков, суммируя в своей работе результаты влияния городского романса на Высоцкого, приводит слова поэта Булата Окуджавы: «Он начал с примитива, с однозначности, постепенно обогащая свое поэтическое и гражданское видение, дошел до высоких литературных образцов...».¹²⁶

Всемирно известный российский кинорежиссер Андрей Тарковский во время своего выступления в Калининграде 31 октября 1981 г. сказал о Высоцком слова, частично демифологизирующее эту гениальную творческую личность: «На самом деле он никакой не актер, именно поэтому он на этом поприще не достиг никаких вершин. Их ему удалось добиться с его второй профессией. Он сам является метафорой в

¹²⁴ НОVIKOB, В.: *В Союзе Писателей не состоял... (Писатель Владимир Высоцкий)* М.: Интерпринт. 1991, с. 96.

¹²⁵ АБРАМОВА, Л., ПЕРЕВОЗЧИКОВ, В.: *Факты его биографии. Людмила Абрамова о Владимире Высоцком.* Москва: Россия молодая. 1991, с. 18.

абсолютном смысле этого слова. Сам писал тексты для своих песен и сам их интерпретировал, аккомпанируя себе на гитаре, причем, как вы знаете, отнюдь не виртуозно, но делал это, по-моему, гениально. В этом отношении, насколько я знаю, ему нет равных. Когда мы скажем "Высоцкий" сразу становится ясным, о ком идет речь... Я вообще не знаю другого человека искусства, который бы "таким образом" высказался о своем времени...Мы потеряли замечательного художника. Он был способен передать какие-либо глубокие мысли и идеалы, свойственные русской культуре, русскому характеру, требованиям современной молодежи. Он также дал очертания будущему... Поэтому я могу сказать, что я преклоняюсь перед талантом Высоцкого и грущу по поводу того, что мы уже никогда не услышим его песен... ».¹²⁷

Литературовед Дмитрий Колесников в своей статье «Русский гений Владимира Высоцкого» цитирует слова Юрия Трифонова из его статьи, названной «О Владимире Высоцком»: «По своим человеческим качествам и в своём творчестве он был очень русским человеком. Он выражал то, что в русском языке я даже не подберу нужного слова, но немцы называют это "менталитет". Так вот – менталитет русского народа он выражал, пожалуй, как никто. Причём он касался глубин, иногда уходящих очень далеко, даже в блатную жизнь, к криминальным слоям. И всё это было спаяно вместе: и пограничники, и космонавты, и чиновники, и рабочие, и блатные – всё это была картина России". Согласимся и с автором "Дома на набережной": исконно русский характер гения Высоцкого и впрямь проявляется очень пёстро и ярко. И не только в том, что бард талантливо и многогранно отражал картину народной жизни того времени, в котором жил».¹²⁸

Мы абсолютно согласны с вышесказанным, и нам еще хочется добавить, что песни и стихотворения Высоцкого написаны доступным языком, поэтому они и так плавно вошли в культурное сознание россиян. Творчество поэта-барда говорило за простых

¹²⁶ НОВИКОВ, В.: *Читаем Высоцкого*. In: *Поэзия и проза* (Сост. КРЫЛОВ, А., НОВИКОВ, В.). М.: Изд. Книжная палата. 1989, с. 12.

¹²⁷ TARKOVSKIJ, A. A.: *Kráska je symbolem pravdy*. Rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967-1986. Příbram: Camera obscura. 2005, с. 166-167, перевод И. Е. (On vlastně není žádný herec proto také na tomto kolbišti nedospěl k žádným výšinám, jako se mu to podařilo v druhém oboru. Je vlastně metaforou v absolutním smyslu toho slova. Sám skládal texty ke svým písním a sám je interpretoval doprovázeje se na kytaru, přičemž , jak víte, nijak virtuózně, ale dělal to, podle mého názoru, geniálně. V tomto směru neznám jemu rovného. Když řekneme Vysockij, je hned jasno, o kom je řeč... A vůbec neznám jiného umělce, který by *takhle* vypověděl o své době...Ztratili jsme mimořádného umělce. Byl schopen vyjádřit jakékoli hluboké myšlenky a ideály vlastní ruské kultuře, ruskému charakteru, nárociům dnešní mládeže. A také načrtl budoucnost...Proto mohu říci, že se skláním před talentem Vysockého a jsem smutný z toho, že už nikdy neuslyšíme jeho písně.)

¹²⁸ КОЛЕСНИКОВ, Д.: *Русский гений В. Высоцкого. К 70-летию поэта*. In: Газета Завтра (онлайн). № 01(137) от 21.1.2008. Режим доступа: <http://www.zavtra.ru/denlit/137/12.html> (Цитировано 20.7.2011).

сограждан, несущих груз повседневной жизни, в отличие от произведений его поэтов-современников – Александра Галича или Андрея Вознесенского, которое направлено скорее на интеллектуальную аудиторию.

В конце данной главы мы приводим комментарий В. И. Батова относительно гениальности Высоцкого, зафиксированный в его книге *«Владимир Высоцкий: Психогерменевтика творчества»*: «...Владимир Высоцкий не успел стать тем, кем он хотел стать. Он не успел достичь недостижимого для обычного человека. Величие Высоцкого не в *достигнутом* им на поприще литературы и театра, а в своеобразии *процесса* достижения поставленной цели. Устремленность "куда-то", движение, преодолевающее, и даже ломающее все (или почти все) заслоны социального и психологического характера, становится хрестоматийным в исследованиях гениальности личности и обсуждениях самого процесса гениального творчества».¹²⁹

¹²⁹ БАТОВ, В. И.: *Владимир Высоцкий: Психогерменевтика творчества*. М.: М-во культуры РФ; Рос. ин-т культурологии; Междунар. Пед.акад. 2002, с. 194.

4. Новые пути изучения творчества Владимира Высоцкого

4.1 Феномен интертекста и персвазии в песенных произведениях В. Высоцкого

«И хлещу я березовым веничком,
По наследию мрачных времен».¹³⁰

Владимир Высоцкий

«Весь текст – это раскавыченная цитата».¹³¹

Roland Barthes

Общеизвестно, что проблематикой интертекста занимались в прошлом многие ученые: Михаил Бахтин, Юрий Лотман, Ролан Барт, Жерар Женетт, Владимир Топоров и др. Сам термин был введен Юлией Кристевой в 1967 г. Она полемизировала с бахтинскими концепциями диалогичности и диалогического слова (бахтинский термин *диалогическое слово* расширила она до *интертекста*).

Целью данной главы не является попытка разъяснить, что такое интертекст или внести свой вклад в развитие и терминологическое уточнение подходов к художественному тексту. Наша цель – взглянуть на творчество Высоцкого глазами филолога-интертекстуалиста. Мы должны сказать, что такие попытки уже предпринимались, и неоднократно. Но, тем не менее, мы хотим сегодня высказать свое мнение по поводу двух трудов, которые, безусловно, заслуживают научного внимания в связи с поэтическим творчеством В. Высоцкого.

Самой авторитетной работой, рассматривающей интертекстуальный уровень песенных произведений Высоцкого, является монография австрийского ученого Хайнриха Пфандля, вышедшая под названием *«Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs»* (Отношения текстов в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого, перевод И. Е.) в Мюнхене в 1993 г. Автор рассматривает в ней разные аспекты творчества Высоцкого и прежде всего уделяет внимание пяти типам взаимодействия текстов, исходя из концепции транстекстуальности французского литературоведа Жерара Женетта, представленной в его работе *Palimpsestes, La littérature au second degré* («Палимпсесты: Литература во второй степени») 1982 г. Речь идет об **интертекстуальности** (соприсутствие в одном тексте других текстов, к

¹³⁰ ВЫСОЦКИЙ, В.: *Поэзия и проза* (Сост. Крылов, А., Новиков, В.). Книжная палата, Москва 1989, с. 115.

¹³¹ БАРТ, Р.: *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс 1989, с. 462-518.

примеру, цитата, плагиат, аллюзия), **паратекстуальности** (отношение одного текста к его составным частям – *паратекстам*, т. е. имеются в виду заглавие, предисловие, послесловие, эпиграф и т. д.), **метатекстуальности** (комментирующая ссылка одного текста на ранее созданный текст – претекст), **гипертекстуальности** (соединение текста А (гипертекст) и Б (гипотекст) при помощи трансформации, например, пародия, имитация, адаптация и др. и, в самом конце, **архитекстуальности** (отношение текста с жанром, к которому он принадлежит). Особенно ценным является тот факт, что пять вышеприведенных транстекстуальных отношений нашло в труде австрийского ученого практическое применение. Материалом данного исследования оказались песенные произведения Высоцкого, которые традиционно являются богатым материалом не только для лингвистических, литературоведческих или культурологических исследований, но и практически для любых исследований, по крайней мере в области гуманитарных наук (например, В. И. Батов в своей книге *«Владимир Высоцкий: Психогерменевтика творчества»* (2002 г.) даже пытается путем анализа двадцати отобранных им песен В. Высоцкого создать психологический портрет поэта).

В настоящем разделе мы рассмотрим лишь одну из глав вышеупомянутого труда Х. Пфандля *«2.1 Intertextualität bei Vysockij (Интертекстуальность у Высоцкого)»*. Мы будем говорить только об избранных нами текстах песен, поскольку данная работа не претендует на цельность и полноту их изложения.

Во-первых, хотелось бы упомянуть песню *«Посещение музы, или Песенка плагиатора»* (1969). Уже само название говорит о том, что она подходит для нашего исследования. «Плагиат» Ж. Женетт относит к интертекстуальности, поскольку это случай «соприсутствия текста в тексте». Высоцкий ведет повествование в шуточно-ироническом тоне. В последнем куплете данной песни присутствует «пушкинский стих» в несколько измененном виде:

«Вот две строки – я **гений**, прочь сомненья,
Даёшь восторги, лавры и цветы:
**"Я помню это чудное мгновенье,
Когда передо мной явилась ты!"**»¹³²

Намек на великого русского поэта совершенно очевиден, и, как пишет сам Пфандль, Высоцким были вставлены лишь слова *это* и *когда*. Закрытие пушкинского куплета словами *Как гений чистой красоты* пародируется героем песни в начале

¹³² Высоцкий, В.: *Поэзия и проза* (Сост. Крылов, А., Новиков, В.). М.: Книжная палата. 1989, с. 131

строфы, когда он восклицает: «Я гений!» Это сделано автором для усиления абсурда и комизма положения. А. С. Пушкин всегда являлся, по словам Марины Влади, кумиром для Высоцкого, и бард неоднократно ссылается на него в своих сочинениях. Своеобразной пародией на пушкинское произведение «*Руслан и Людмила*» (*У Лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...*), прежде всего на его вступительную часть, является песня «*Лукоморья больше нет*» (1967). В ней, помимо прочего, участвуют и Кот, Леший, Баба-Ведьма (вместо Бабы Яги), Русалка, Людмила и «невиданные звери». Предпоследний куплет песни приносит неожиданную развязку: *Все, про что писал поэт, это – бред!*¹³³ Однако стоит отметить, что и эта шуточная песня не лишена второго пласта, содержащего мораль.

«*Песня Геращенко*» (1968), которую Пфандль называет «*Песней следователя*», обращается не только к Пушкину, но в то же время к одному из классиков мирового значения – к Шекспиру:

«**Мир как театр** – так говорил Шекспир,
Я вижу лишь характерные роли:
Тот – негодяй, тот – жулик, тот – вампир,
И все, – как Пушкин говорил: **чего же боле?**»¹³⁴

Слова пушкинской героини Татьяны Лариной «Чего же боле?» были Высоцким заимствованы в неизменном виде, но в данной песне, естественно, выполняют отличную от оригинала функцию, также как и в другом его произведении 1964 г. под названием «*Песенка трех парней*»: «Нам ничего, а парень болен, ему бы есть, ему бы спать. Без нас нельзя – **чего же боле? Что можем мы еще сказать?**»¹³⁵ Сравнение «Мир как театр» является преобразованием слов из пьесы Шекспира *As you like it* (*Как вам это понравится*), в оригинале «All the world's a stage» (т. е. Весь мир – театр, В нем женщины, мужчины – все актеры). У нас получается удивительная цепочка: **Шекспир – Пушкин – Высоцкий**. Как мы уже сказали, Пушкин для Владимира Высоцкого представлял в области словесного искусства идеал, а у Пушкина был тоже свой кумир. Это был не кто иной, как Шекспир. Некоторые литературоведы считают, что это

¹³³ Высоцкий, В.: *Поэзия и проза* (Сост. Крылов, А., Новиков, В.). М.: Книжная палата. 1989, с. 92.

¹³⁴ Высоцкий, В.: *Песня Геращенко*. In: Библиотека поэзии [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://vysockiy.ouc.ru/pesnia-gerashenko.html> (Цит. 13. 4. 2010).

¹³⁵ Высоцкий, В.: *Нам говорят без всякой лестии... (Песня трех парней)* In: Библиотека поэзии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vysockiy.ouc.ru/nam-govoriat-bez-vsiakoj-lesti.html> (Цит. 13. 4. 2010).

особенно явствует из его *«Маленьких трагедий»*, но вряд ли можно забыть и про другую пьесу – трагедию *«Борис Годунов»*.

Стоит отметить, что московский Театр на Таганке ставил в 70-е годы спектакль *«Гамлет»*, в котором Высоцкий сыграл если не самую лучшую в своей жизни, то, пожалуй, самую известную роль – принца датского. Он был им настолько проникнут, что в 1972 г. написал песню-стихотворение под названием *«Мой Гамлет»*. Это не только прямая ссылка на трагедию английского драматурга, но Высоцкий в данном стихотворении также дает свою трактовку гамлетовского вопроса.

В песне *«О фатальных датах и цифрах»* (1971) наряду с именем А. С. Пушкина звучат фамилии таких русских и зарубежных поэтов как Байрон, Рембо, Лермонтов (упомянут косвенно: *«На цифре 26 один шагнул под пистолет...»*¹³⁶), Есенин (*«...другой же – в петлю слазил в «Англетере»»*¹³⁷) и Маяковский (*«И Маяковский лег виском на дуло»*¹³⁸). Пфандль также считает, что слова из *«Песенки о сентиментальном боксере»*: *«Лежал он и думал, что жизнь хороша, кому хороша, а кому – ни шиша»*¹³⁹ могут являться прямым намеком на Маяковского поэму *«Хорошо»*.

Последний намек, которому мы, ссылаясь на труд Х. Пфандля, хотим уделить внимание, касается произведения Антона Павловича Чехова *«Палата № 6»*. В *«Песне о сумасшедшем доме»* Высоцкого (1965-66) поется: *«Вчера в палате номер семь один свихнулся насовсем – кричал Даешь Америку! – и санитаров бил»*¹⁴⁰. Намек здесь вполне возможен, так как действие в обоих случаях происходит в сумасшедшем доме, упоминается палата, но разрешите сейчас перейти к работе другого автора.

Вторая теоретическая работа, о которой пойдет речь, вышла в 2009 г. в Воронеже. Ее автором является Андрей Скобелев, занимающийся изучением творчества В. С. Высоцкого уже несколько десятков лет. Он же с коллегой С. М. Шауловым в 1990 г. в Воронеже издал хорошо известную в кругу высокоцковедов книгу под названием *«Мир и слово»*. Она несколько раз переиздавалась. В своей новой книге *«Много неясного в странной стране II – Попытка избранного комментирования»* он, как и в предыдущем томе, вышедшем в 2007 г. в Ярославле, пытается прокомментировать песни, написанные Высоцким главным образом после 1968 г.,

¹³⁶ Высоцкий, В.: *Поэзия и проза* (Сост. Крылов, А., Новиков, В.). Москва: Книжная палата 1989, с. 166.

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ Там же, с. 58.

¹⁴⁰ Там же, с. 55.

причем автор книги не исключает возвращения к раннее созданным песенным произведениям Высоцкого-поэта. Скобелев время от времени ссылается на Пфандля, в некоторых случаях с ним полемизирует. Это уже не чисто интертекстуальный подход, как у вышеупомянутого австрийского ученого, а скорее всего комментарии, иногда даже, как мы считаем, интерпретационные ассоциации. Его труд чрезвычайно поучителен, особенно для тех, кто не застал советскую эпоху. Мы сами узнали из текста очень много новой и полезной информации, для иллюстрации приведем лишь несколько примеров.

В первую очередь мы должны вернуться к *«Песенке о сумасшедшем доме»*. А. Скобелев предлагает вполне логическую и, на наш взгляд, более вероятную трактовку, отличающуюся от версии Пфандля. Возможным прообразом данной песни В. Высоцкого по его мнению не является Чехов, а, судя по всему, молодой писатель Валерий Яковлевич Тарсис, член ССП, который был в 1962 г. принудительно направлен в психиатрическую клинику (он был выпущен в 1963 г.). Причиной этого события являлся факт, что два рассказа Тарсиса, а именно *«Сказание о синей мухе»* и *«Красное и чёрное»*, были опубликованы за границей. После возвращения из лечебницы вышел рассказ *«Палата № 7»* (сначала в 1963 г. в самиздате, впоследствии в 1965 г. в журнале *«Грани»*). Тарсису было вскоре разрешено выехать в Англию, где он должен был прочитать несколько лекций. Он уехал, а в печати его стали чернить – журналист М. Струа даже пишет, что Тарсис «свихнулся на антикоммунизме и антисоветчине»¹⁴¹. Вот сейчас читателю уже известно, кто же в песне «свихнулся насовсем», да еще «вчера» и «в палате номер семь». Тарсис был лишен советского гражданства и стал эмигрантом. Скобелев утверждает, что Высоцкий, который знал Тарсиса и прочел *«Палату № 7»*, по всей вероятности создал свою песню не ранее февраля 1966 года. В комментарии он добавляет, что *«Палата»* Тарсиса нашла отзвук в вышеупомянутой прозе Высоцкого *«Дельфины и психи»*.

А что же пишет Андрей Скобелев о вышеупомянутой *«Песне Геращенко»* (1968)? В принципе, ничего нового, разве что здесь приведена информация о Нате Пинкертоне («Нат Пинкертон – вот с детства мой кумир»¹⁴²), короле сыщиков и одновременно главном герое детективных рассказов, пользующихся успехом и популярностью в США в начале XX века.

¹⁴¹ СКОБЕЛЕВ, А. В.: *Много неясного в странной стране II – Попытка избранного комментирования*. Воронеж: Изд. Эхо. 2009, с.18.

¹⁴² Высоцкий, В.: *Песня Геращенко* In: Библиотека поэзии [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://vysockiy.ouc.ru/pesnia-gerashenko.html> (Цит. 13. 4. 2010).

В более поздний период своей творческой жизни, а именно в 1977 г., Высоцкий пишет «Притчу о Правде и Лжи», которая посвящена Булату Окуджаве. Скобелев цитирует Пфандля, который пишет, что в ней могла отразиться окуджавская «Песня о дураках» (1960-1961). Это не вдохновение, а скорее всего «сочувствие стилю Окуджавы».¹⁴³ Скобелев приводит слова Высоцкого, датированные мартом 1979 г., которые подтверждают факт, что он «пытался написать ее ... в ключе Булата»¹⁴⁴. Скобелев делится с читателями трактовкой Пфандля (переведенной с немецкого оригинала на русский язык), констатируя, что схожесть двух данных произведений проявляется уже в использовании пятистопного дактиля, простой мелодии в 3/4 такта и вообще самого жанра притчи. Окуджава так или иначе оказал влияние на творчество Высоцкого, который о нем сам неоднократно выразился, как о своем «духовном отце».

На этом наше исследование интертекста у Высоцкого завершается, а в следующей части настоящей главы мы уделим внимание феномену под названием «персвазия».

4.2 Персвазия и пути ее достижения

Это явление интерпретационного подхода сравнительно молодо и как литературоведческий термин используется достаточно редко. Его, скорее всего, следует отнести к теории коммуникации. Речь идет об умении убедить или даже уговорить собеседника, слушателя, читателя. В качестве термина слово *персвазия* чаще всего используется как в качестве анализа языка СМИ, так в сфере критики: термине отражает стремление авторов газетных статей убедить читателей в их правоте и поэтому относится, скорее всего, к стратегиям целесообразно направленным, т. е. использованным сознательно. Нас, как и много других исследователей, анализирующих творчество Высоцкого, особенно поразила одна черта его песен-монологов – суггестивность изображения «абсолютно правдивых персонажей» (В. Новиков). И тут же возникают вопросы: Как ему удалось совершить творческое перевоплощение настолько убедительно, что солдаты, летчики-истребители, услышав его песни, стали

¹⁴³ PFANDL, H.: *Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs*. Verlag Otto Sagner. Muenchen 1993, с. 298.

¹⁴⁴ СКОБЕЛЕВ, А. В.: *Много неясного в странной стране II – Попытка избранного комментирования*. Воронеж: Эхо. 2009, с.107.

считать поэта своим товарищем по оружию? Ведь люди даже присылали ему письма, в которых спрашивали его: «Не тот ли вы Высоцкий, с которым мы тогда-то служили в армии и т. д.». Высоцким достигнута «персвазия» на самом высоком уровне: не говоря о том, что бард часто совершал перевоплощение, говоря не только от своего имени («Я не люблю», «Песня певца у микрофона»), но и от имени людей разных профессий («Песня летчика-истребителя», «Мы вращаем землю»), в том числе и умалишенных («Письмо в редакцию телевизионной передачи "Очевидное-невероятное" из сумасшедшего дома – с Канатчиковой Дачи»), даже от лица животных («Жираф», «Про козла отпущения»), или неживых предметов – самолета, микрофона («Песня самолета-истребителя», «Песня микрофона»). Персонификация предметов и философия их судеб – беспомощный микрофон в игре ораторов или певцов – превращается в средство усиления лжи, а самолет, управляемый летчиком, против своей воли становится инструментом смерти. Все это – выражение манипуляции информацией и людьми, указывающее на их беспомощность в таких ситуациях. Это момент, когда «персвазия» используется для политических или других «грязных» целей, т. е. для таких, для каких не следовало бы вообще ее использовать, хотя для них она, увы, используется очень часто.

В работе американского исследователя Дэниэла Дж. О'Кифа (Daniel J. O'Keefe), названной *Persuasion: Theory and practise*, перечисляется несколько средств, с помощью которых речь автора произведения достигает убедительности. Первым учитываемым аспектом, по мнению Дэниэла Дж. О'Кифа, является **компетентность, квалифицированность** или **авторитетность** автора. О'Киф пользуется оппозициями типа опытный-неопытный, квалифицированный-неквалифицированный, информированный-неинформированный, интеллигентный-неинтеллигентный. Затем следует аспект **доверительности** или **личностной компактности**, о мере которого повествует противопоставление таких прилагательных как честный-бесчестный, восприимчивый-консервативный, справедливый-несправедливый, корыстный-бескорыстный. Высоцкий, как вспоминают его современники в книге «Я, конечно, вернусь...», всегда слыл человеком откровенным, правдивым, бескорыстным. На вопрос репортера в интервью, данном в Зеленограде в 1978 г.: «Владимир Семенович, какая из черт характера вам больше всего не нравится?»¹⁴⁵, прозвучал ответ:

¹⁴⁵ Владимир Высоцкий: «Почему вы меня спрашиваете, сколько мне лет?». (Подготовил Алексей Коблов) 25.01.08. Инфоportal Зеленограда. Новости. Культура [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.netall.ru/auto/gnn/130/576/240393.html> (Цит. 11.5.2011).

«Жадность». В данном случае явление доверительности его авторская личность постигает на все сто процентов. А что касается феномена первого, т. е. уровня компетентности, квалифицированности? Мы можем сказать одно – поэт был человеком образованным, умным, восприимчивым, у него была, кроме всего прочего, сильно развита интуиция. Как же иначе можно объяснить вышесказанное? Он, конечно, не мог за свою короткую жизнь добиться знаний во всех сферах человеческой деятельности. Даже не будучи знатоком игры в шахматы, легкой атлетики, авиации, военного дела он все же смог донести до людей нужную профессиональную информацию и дать ей точные очертания. В этом было, на наш взгляд, своего рода личностное своеобразие (почти «магического» характера), хотя мы сами понимаем, что высказанное вовсе не звучит по-научному. Тем не менее, можно привести несколько примеров:

Вторая жена поэта Людмила Владимировна Абрамова, с которой я имел честь встретиться в августе 2008 г. в Москве в Государственном музее-центре В. С. Высоцкого, только подтвердила, что наше впечатление не было измышлением. Она сказала, что, когда Высоцкий сдавал экзамены и ему доставались билеты, содержащие вопросы, которые он не выучил, у него «открывались шлюзы» и он отвечал на «пяты».

В книге *«Я, конечно, вернусь...»* вышедшей в 1988 году, друг Высоцкого – режиссер Станислав Говорухин – вспоминает: «В 1966 году физики Сибирского филиала Академии наук показывали нам стоящийся ускоритель. Объяснял что к чему молодой бородатый ученый. Вскоре я отвлекся от этих объяснений, так как перестал что-либо понимать. Смотрю, Володя кивает, поддакивает. Ну, думаю, играет. А на самом деле ничего не понимает, как и я. И вдруг он стал задавать вопросы бородатому физику. Вопрос – ответ, вопрос – ответ. Словно мячики кидают друг другу. Я понял, что Высоцкий свободно разбирается в предмете разговора. А ведь он был чистым гуманитарием».¹⁴⁶

Полемизируя с вышесказанным, мы хотим отметить, что Высоцкий никогда не был чистым «гуманитарием», беспомощной жертвой мира техники. Прежде чем он поступил в Школу-студию МХАТ, он учился в Строительно-инженерном институте со своим другом Игорем Кохановским, а чтобы туда поступить, он должен был показать солидную техническую эрудицию. Он много читал и также горел интересом к

¹⁴⁶ ГОВОРУХИН, С.: *До и после*. In: ВЫСОЦКИЙ, В.: *Я, конечно, вернусь...Воспоминания о В. Высоцком*. М.: Книга. 1988, с. 77.

автомашинам, о которых даже песни писал («Горизонт»), впрочем, и к космосу он также был далеко не равнодушен.

Среди факторов, при помощи которых автору удается убедить своих адресатов, согласно О'Кифу, можно найти три следующих явления, формы интеллектуального бытия – **образование, профессия и опыт**. Здесь, конечно, не оставляет сомнений, что это – традиционные атрибуты общественного бытия хорошо подготовленного и образованного автора словесного произведения, произведения речи – будь она устной или письменной. Высоцкий был, бесспорно, человеком образованным и думающим. К трем вышеупомянутым качествам тесно примыкает еще несколько факторов иного порядка, иного строя словесной речи – **нарушение беглости подачи, темп речи, популярность и привлекательность убеждающего субъекта**, что в конечном итоге усиливает степень его личностной убедительности.

Вышесказанное не является доказательством того, что Высоцкий был гениальной личностью, но его дар оказывать непосредственное воздействие и очаровывать слушателей-собеседников был таинством его творческой личности: «У него была изумительная память, а слушать он умел, как никто. Это редкий дар. Мне кажется, тот, кто не умеет слушать и слышит только самого себя (таких мы часто встречаем), как художник слова – конченный человек. Ему уже не узнать ничего нового. Для Володи интересные люди были окном в мир, куда он, перегруженный заботами и обязанностями, не имел легкого доступа».¹⁴⁷ Так, Высоцкий мог подключаться к их подсознанию («коллективному бессознательному» К. Г. Юнга, И. Е.), содержащему накопленный опыт предыдущих поколений, и извлекать оттуда знания из разных областей науки. Это, пожалуй, единственное рациональное объяснение, которое нам приходит в голову. Тем не менее, нам бы очень хотелось в рамках данного исследования показать, какими средствами (вербальными или другими) Высоцкий добивается персвазии у своих реципиентов, т. е. читателей и, в особенности, слушателей.

Почему Высоцкий до сих пор популярен среди молодежи и способен снова и снова завоевывать все новые поколения поклонников? Наталья Вердеревская в своей книге «*Двадцать лет спустя – Этюды о поэзии Владимира Высоцкого*» отвечает на нами поставленный вопрос: «...мир вокруг нас изменился, но мы сами – мы

¹⁴⁷ ГОВОРУХИН, С.: *До и после*. In: ВЫСОЦКИЙ, В.: *Я, конечно, вернусь...Воспоминания о В. Высоцком*. М.: Книга. 1988, с. 75.

изменились мало. Осталась духовная бедность. Ваня с Зиной до сих пор сидят у телевизора, разве что смотрят разное: он – боевики, она – "мыльные оперы"». ¹⁴⁸

Мы старались в данный момент пробудить интерес к загадочным источникам и явлениям творческой личности Высоцкого и вновь акцентировать внимание на необходимости погружения в открытие тайны творческой лаборатории поэта-барда, в то, что делает его творческие создания бессмертными.

¹⁴⁸ ВЕРДЕРЕВСКАЯ, Н.: *Двадцать лет спустя. Этюды о поэзии Владимира Высоцкого*. Набережные Челны: Татарстанское отделение Союза российских писателей. 2001, с. 81.

4.3 Психогерменевтика творчества В. Высоцкого

«Добросовестный литературоведческий и языковой анализ стихотворного творчества Высоцкого еще ждет своего часа. Меня же интересуют сугубо психологические аспекты, проблемы агрессивного соперничества в словесном творчестве российско-советского ваганта»¹⁴⁹.

В. И. Батов

В данной главе внимание уделено психогерменевтике, основателем которой является А. А. Брудной. Виталий Иванович Батов, автор книги *«Владимир Высоцкий – Психогерменевтика творчества»* (2002 г.), определяет психогерменевтику следующим образом: *«Психо-герменевтика – это часть общей (принято говорить «философской») герменевтики, которая посвящена анализу субъективных оснований истолкования смысла текста... призвана к изучению не понимаемого смысла текста, а лишь к изучению субъективных оснований его истолкования. Проблема здесь в том, что "субъективные основания" смысла (действительные намерения автора, его социально-личностный и психологический статус, манера игры социальной роли) не лежат только в плоскости понимания содержания текста, то есть того, что осмысливается воспринимающим этот текст. Субъективные основания потому и называются субъективными, что принадлежат исключительно автору и, как правило, не эксплицируются (объективируются) в содержании. Какая-то часть – и достаточно весомая – этих субъективных оснований даже не осознается самим автором, находясь в области бессознательного – большей и наиболее продуктивной части нашего "Я"»*.¹⁵⁰ В. Батов впоследствии цитирует слова французского писателя Андре Жида, подчеркивающего, что основа психогерменевтики – это то, что мы не осознаем, некая «доля Бога».

Главным методологическим принципом психогерменевтики является психоанализ, который лег в основу аналитической психологии, основанной З. Фрейдом и затем культивированной К. Г. Юнгом. При психоанализе раскрывается бессознательное через самого носителя. В. Батов также цитирует изречение

¹⁴⁹ БАТОВ, В. И.: *Владимир Высоцкий: Психогерменевтика творчества*. М.: М-во культуры РФ; Рос. ин-т культурологии; Междунар. Пед.акад. 2002, с. 151.

¹⁵⁰ БАТОВ, В. И.: Указ. соч., с. 17-18.

известнейшего философа М. Хайдеггера, который считает, что существует скрытая часть языка, которая заключает в себе прафеномен понимания. К. Юнг изобрел термин «коллективное бессознательное» весьма важный для нашего исследования, ибо это та часть нашей мысли, из которой В. Высоцкий, видимо, черпал накопленный опыт наших предков (см. выше «4.2. Персвазия и пути ее достижения»). Это та самая «запредельщина», описанная выше Людмилой Абрамовой, и проявление которой у нашего поэта позволяет отнести его к таким гениальным творческим личностям XX века, какими в свое время были, например, Данте Алигьери, Леонардо да Винчи, Уильям Шекспир, Вольфганг Амадей Моцарт, Александр Сергеевич Пушкин.

В. Батов также считает, что «неосознаваемые структуры речевого действия полны какой-то информацией, которая может быть порождена только в бессознательном (пласт «Оно» по З. Фрейду) человека»¹⁵¹. Он намекает на то, что у каждого языка есть своя глубинная структура, и именно оттуда ученые способны извлечь подлинную информацию о человеке, точнее о его психике. На примере книги «Как лузировать Симеона» (1972 г.), представляющей собой сгусток зачастую бессмысленных слов, которые связаны всего лишь грамматически, показано, что благодаря одной грамматике оказывается возможным понять частичный смысл этих слов. В. Батов делает еще одно весьма интересное заключение: «Бессознательность употребления грамматики означает *инвариантность* (постоянство) грамматических структур относительно авторской индивидуальности»¹⁵². Следовательно, грамматика выполняет в тексте весьма важную роль связующего звена, и любой творческий человеком пользуется ей инстинктивно. О наличии в языке «внутренней структуры», изучение которой привело бы толкователя к истинному познанию личности любого человека В. Батов пишет: «...все, что мы говорим (пишем, поем... и даже продумываем), мягко говоря, не соответствует тому, что мы *действительно* могли бы сказать (написать, спеть, продумать). И только там, где контроль сознания *вообще* отсутствует (богатейший пласт "Оно" в структуре нашей "самости"), мы обнаруживаем себя изначально созданными, то есть такими, какими должны были бы быть, если снять с нас "шелуху" лицедейства *этого* мира»¹⁵³. В этой связи Батов вспоминает изречение Ф. Тютчева, о том что «мысль изреченная есть ложь».

¹⁵¹ БАТОВ, В. И.: Указ. соч., с. 25.

¹⁵² Там же, с. 28.

¹⁵³ Там же, с. 151.

В рамках своего эксперимента В. И. Батов исследовал двадцать отобранных им стихотворений В. Высоцкого посредством компьютерной программы Лингва-Экспресс, используемой для психологического анализа вербального (словесного) материала. Таким образом ему удалось создать «психобиографию Высоцкого 1961-1980 гг.». Возникает вопрос, на каком принципе работает эта компьютерная программа? Во-первых, следует отметить, что В. Батов убежден, что личность какого-либо литератора, которого уже нет в живых, можно изучать через его сочинения: «Коротко о том, как можно изучать тех, "кого уж нет". Думается, что не вызовет удивления, а тем более сомнения, утверждение о том, что личность человека (по крайней мере ее психологический пласт) можно изучать на основе зафиксированных тем или иным способом продуктов *речевой* деятельности. Тем более это относимо к проблеме изучения "художников слова"». ¹⁵⁴ Сам В. Батов считает, что его научный подход находится в стадии разработки, своего рода вступлением для более подробных и многосторонних исследований в будущем.

Программа Лингва-Экспресс представляет собой возможность изучения личности любого художника слова. Похожие эксперименты проводились еще в 70-80 гг. XX столетия. В этой компьютерной программе грамматическим категориям приписываются определенные психологические характеристики. Для упрощения процесса анализа создается единая структура – т. н. стандарт, состоящий из семи групп:

- 1-ая группа (общение) –напр. активен, импульсивен, упорен, эпатажен
- 2-ая группа (ингибция) – напр. рационален, критичен, асоциален, блокирован
- 3-ья группа (конформизм) – равнодушен, закомплексован, фрустрирован
- 4-ая группа (лидерство) – экстравертирован, решителен, игрок, упорен
- 5-ая группа (тревожность) – депрессивен, угрюм, подавлен, рефлексивен
- 6-ая группа («анима»¹⁵⁵) – этноцентричен, критичен, истероид
- 7-ая группа (агрессия) – девиантен, агрессивен, психопатичен, маниакален

Соответственно, каждое из двадцати стихотворений подвергалось психологическому анализу на основе вышеприведенных критериев (общение, лидерство, анима и т. д.). Универсальные заключения, к которым приходит автор-психолог, для нашего исследования важнее, чем полученные статистические данные. В.

¹⁵⁴ Там же, с. 150.

¹⁵⁵ Термин К. Г. Юнга, обозначающий женское начало в мужчине.

Батов считает, что В. Высоцкий является поэтом души, выразивший свое «Я» посредством народного языка. Именно этот язык доступен всем и является прежде всего носителем чувств и эмоций, а не только интеллектуальной информации. Он также добавляет, что поскольку «златоустый блатарь» хотел оставить глубокий след в искусстве, он, стремясь к вечному, предпочел литературный труд своей работе в театре, продукт которой скоро уходит в забвение. Высоцкий была человеком, который разрывался между двумя профессиям – актерством и песенным творчеством. Следует отметить тот факт, что Высоцкого до сих пор помнят не как гениального актера, а как автора изумительных песен, которые были способны расплакать, или наоборот, рассмешить народ, иными словами – вызвать соответствующие эмоции. Эксперимент, проведенный В. Батовым это только подтверждает. Сомнительным моментом проведенного исследования является количество песен, подвергшихся анализу. Из более шестисот песен Высоцкого, как известно, было отобрано двадцать. Для создания психологического портрета поэта Высоцкого этого не достаточно. Доказано, что в течение года каждая личность подвергается изменениям настроения и состояния психики. Чтобы получить подлинную картину психического состояния поэта, следовало бы проанализировать все созданные им песни в конкретном году. Такой подход имел бы характер серьезного научного исследования.

При всем несовершенстве и незаконченности проведенного Батовым исследования (факт, который он сам признает) мы вынуждены сказать, что его труд очень ценен, ибо прокладывает пути возможных направлений будущего исследования творчества не только В. Высоцкого, но и других авторов. Новизна и свежесть этого подхода особенно ощутима при сочетании литературоведческого исследования с психоанализом, проводимым при помощи современных компьютерных технологий. Мы считаем, что в настоящее время единственным реальным путем развития и совершенствования исследований в сфере филологических (или шире гуманитарных) наук является их взаимодействие с естественными, или в данном случае точными науками (информатика), с помощью которых можно будет реализовать практическую часть любого исследования. При таком анализе компьютерные технологии предоставляют точные статистические данные, на основе которых может впоследствии строиться литературоведческое изучение произведения. Взаимосвязь гуманитарных, естественных и точных наук – это, на наш взгляд, суть будущего истинно синтетического изучения научной проблемы любой области человеческой

деятельности. Только такой «комбинированный» подход может привести к подлинному познанию явлений природы и искусства, а также к получению достоверных данных.

В ходе нашей работы над песенным творчеством В. Высоцкого мы пришли к заключению о необходимости применения комбинированного научного подхода при анализе литературных произведений. Изучение синтетического характера песни обнаружило ее связь не только с литературной традицией данной страны, а также – с ее историей, менталитетом народа, но и психологией личности автора, а также с системой ценностей определенного народа.

Песня Высоцкого – это сейсмограмма, которая отражает все "толчки" своего времени, она выполняет важнейшую функцию – в ней зеркально отражается тектоника периода, в котором поэт жил и писал (60–70-е годы XX века). В одном из стихотворений, которые поклонники приносили на могилу Высоцкого, о нем говорится: «Ты держал в своих чутких пальцах гриф гитары и пульс России».¹⁵⁶ Да, совершенно верно. Пульс – это ритм времени, это быстрый стук сердца в моментах риска, это скрытое явление, которое невозможно увидеть или почувствовать толпе. Этот пульс может чувствовать только маленькая группа исключительно чувствительных людей, каким был и Владимир Высоцкий. Имена этих ярких личностей время никогда не отнесет в прошлое.

¹⁵⁶ ГОВОРУХИН, С.: *До и после*. In: ВЫСОЦКИЙ, В.: *Я, конечно, вернусь...Воспоминания о В. Высоцком*. М.: Книга. 1988, с. 90.

5. Высоцкий в чешском и английском переводах

«Великие поэты, как и высокие горы, имеют многочисленное эхо.
Их песни повторяются на всех языках»¹⁵⁷.

В. Гюго

«Его стихи перевели на 27 языков, включая даже японский и венгерский.
Хотя трудно поверить, что даже при очень точном переводе кто-то поймет,
о чем эти строки: «И ни церковь, ни кабак, ничего не свято...»¹⁵⁸

корреспонденты службы информации НТВ

5.1 Фразеологизмы¹⁵⁹ в поэзии В. Высоцкого как проблема перевода на чешский язык

Вышеприведенный эпиграф указывает на весьма тесную связь песен В. Высоцкого с культурой России. Произведения борющегося за свободу барда также постигают менталитет и систему нравственных ценностей русского народа. Из-за этого перевод оказывается почти невыполнимой задачей. Переводчик, как правило, прибегает к компенсации целого ряда семантических потерь, ибо слова, связанные с культурой, фольклором определенной страны, менталитетом какого-то народа, относятся к словам чрезвычайно трудно переводимым, к т.н. безэквивалентной лексике, т.е. словам, не имеющим в переводящем языке соответствующего им по значению и форме эквивалента.

Наш интерес в данной главе привлекает проблема перевода на чешский язык некоторых устойчивых словосочетаний, фразеологизмов, встречающихся в стихотворениях Владимира Высоцкого. Одновременно здесь предпринята попытка сравнения русского оригинала-песни Высоцкого и ее чешского перевода,

¹⁵⁷ справочно-информационный интернет-портал Грамота.Ру – русский язык для всех [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.gramota.ru/class/citations/?page=5> (Цит. 27.5.2010).

¹⁵⁸ Кучинский, Ю. и корреспонденты службы информации НТВ. *Тридцать лет без Высоцкого*. 25.7.2010. По материалам программы *Сегодня*. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.ntv.ru/novosti/199722/> (Цит. 26.12.2010).

¹⁵⁹ Фразеологизмам в поэзии В. Высоцкого посвятила внимание высокоцковед О. Ю. Шилина в своей статье «Использование поэтического текста в работе на тему "Фразеология" (на материале произведений В. Высоцкого)» In: *Русский язык в современной науке и образовании: Материалы научно-практической конференции (Герценовские чтения 2007)*. СПб.: Сага, 2007, с. 67-73.

осуществленного поэтессой Яной Моравцовой. Перевод был издан в бывшей Чехословакии в 1988 г., спустя восемь лет после смерти поэта.

Нами будет рассматриваться песня-стихотворение «Я не люблю» (*Nemám rád*), написанная Высоцким в 1968 г. Мы не будем «диагностировать» песенное целое, а только те его места, которые привлекают наше аналитическое внимание. Бард в данном стихотворении дает перечень явлений, которые ему не нравятся, он, по сути, сообщает нам о главнейших принципах своей жизни: «Я не люблю фатального исхода / От жизни никогда не устаю / Я не люблю любое время года / Когда веселых песен не пою».¹⁶⁰

Обратим внимание на первую часть третьего куплета: «Я не люблю, когда наполовину / Или когда прервали разговор».¹⁶¹ Прочитав эти строки, мы сразу чувствуем, что здесь имеет место эллипсис, так как после наречия «наполовину» должен бы непременно следовать глагол, например, наполовину забыть, сделать и так далее. Смысл выше сказанного всем понятен (читатели его поймут по контексту), но с грамматической точки зрения – это некая иррегулярность, в данном случае именно проявление авторского стиля. Уклонение от грамматики создает определенный художественный эффект. Такая недоговоренность заставляет читателя обратить особое внимание на это неполное предложение. В чешском языке это звучит следующим образом: *Nemám rád, když se něco napůl dělá...* (Я не люблю, когда что-то наполовину делается), т. е. никакого эллипсиса тут не наблюдаем. Переводчица решила эту особенность оригинала в своем переводе не фиксировать и избежала трудной интерпретационной задачи, сохранив инвариант оригинала.

Далее, в четвертом куплете мы обнаруживаем сразу два фразеологизма: «Я ненавижу сплетни в виде версий / Червей сомнения, почестей иглу / Или когда все время против шерсти / Или когда железом по стеклу».¹⁶² Червь сомнения – ординарный фразеологизм, выражающий неуверенность человека. Наподобие этого фразеологизма поэт создает свой авторский фразеологизм-неологизм – «игла почестей». Оба слова «игла» и «червь» (полная форма ФЕ: «точит червь сомнения») обладают значением чего-то кусающего, колючего, чего-то отрицательного – их семантика тут совпадает. Разница в семантике, наоборот, ощущается между двумя последующими существительными в родительном падеже: «сомнение» и «почесть». «Сомнение» обозначает состояние беспокойства, неуверенности, тогда как «почесть» обладает

¹⁶⁰ ВЫСОЦКИЙ, В.: *Поэзия и проза* (Сост. КРЫЛОВ, А., НОВИКОВ, В.). М.: Книжная палата. 1989, с.126.

¹⁶¹ Там же, с.127.

¹⁶² Там же.

значением весьма позитивным. Следует отметить, что в сочетании со словами «игла» и «червь», значение которых является доминирующим в приведенных словосочетаниях, различия между этими словами стираются.

А как с этой нелегкой задачей справляется переводчица Яна Моравцова? Она уклоняется от дословного перевода этих фразеологизмов и выбирает в данном случае функциональный подход. Оба устойчивых сочетания «почестей игла» и «черви сомнения» она переводит словами: «Nemám rád to, co možná jiným nevadí», т. е. «Я не люблю (несмотря на то, что в оригинале использовано слово «ненавижу») то, что другим может быть, и не мешает». Она до определенной степени компенсировала значения данных фразеологизмов, но конечно за счет сокращения уровня образности поэтических картин, нарисованных поэтом-Высоцким. В этом случае переводчица уменьшила эмоциональный заряд оригинального текста. Речь идет о скорее вольном переводе.

Первые две строки пятого куплета содержат в себе один интересный фразеологизм: «Я не люблю уверенности сытой / Уж лучше пусть откажут тормоза».¹⁶³ В переносном смысле это обозначает состояние крайней злости, когда человек теряет сам над собой контроль и действует безответственно, не смотря ни направо, ни налево. Хотя в чешском языке отсутствует точный эквивалент, в данном случае можно бы было смысл выражения описать словами «přestat se ovládat» (т. е. лишиться самоконтроля), но переводчица прибегает, судя по смыслу, к парадоксальному варианту: «To raději ať mrazem zabolí», т. е. в дословном переводе – «Пусть лучше почувствую боль мороза на своем теле».

Вторую половину пятого куплета открывает одно из любимых слов Высоцкого – «досадно». Поэт это слово употребляет в самых разных контекстах, и именно поэтому оно приобретает особый «высоцкий» оттенок значения, который находится далеко за рамками возможностей его переводимости: «Обидно мне, Досадно мне, – Ну ладно!» (*Невидимка*, 1967); «Досадно, что сам я не много успел, – Но пусть повезет другому!» (*Песня самолета-истребителя*, 1968); «Досадно – что ж, родишься вновь на колкости горазд... Досадно попугаем жить...» (*Песенка о переселении души*, 1969); «И все же мне досадно, одиноко: Ведь эта Муза – люди подтвердят! – Засиживалась сутками у Блока, У Пушкина жила не выходя» (*Посещение Музы, или Песенка плагиатора*, 1970).

Когда поэт выражает свое недовольство, разочарование, ярость или даже бешенство, он для этого использует все время одно и то же слово, хотя в случаях, как,

например, «досадно мне, когда невинных бьют», из седьмого куплета анализируемой нами песни, следовало бы употребить более экспрессивное слово для выражения такого настроения. Это слово в устах поэта Высоцкого, видимо, обладало более широким значением, чем то, в котором мы привыкли его употреблять. И об этом мы не должны забывать и в процессе перевода. Перевод строки «Досадно мне, коль слово честь забыто» на чешский язык: «Nemám rád, když se vyšachuje slovo čest...» (т. е. «досадно» тут отрицается, и переведено как «я не люблю») нас, в данном случае, не удовлетворяет, поскольку произошел смысловой сдвиг.

Последним фразеологизмам пятого куплета – «И коль в чести наветы за глаза» – «в чести» и «за глаза» в переводе внимание не уделено: «A v jeho jméně lze pak cokoli» (И во имя чести можно делать что угодно).

В седьмом куплете мы обнаруживаем сразу два фразеологизма – «лезть в душу» и «плевать в душу». Фразеологизм «лезть в душу» обладает широкой шкалой значений, в данном случае он вероятнее всего значит «выведать, узнать что-л., касающиеся личной, интимной жизни»¹⁶⁴ К этому значению не трудно подыскать чешский эквивалент, сохраняя даже в обоих языках эквивалентный глагол «lézt někomu do soukromí». Фразеологизм «плевать в душу» свою параллель в чешском языке, насколько нам известно, не имеет.

Моравцова с этой проблемой справляется, переводя оба фразеологизма «мне лезут / плюют в душу» одним сложным предложением: «Nemám rád ty, co vždy mne snadno uměli...rokořit» (Я не люблю тех, для которых всегда было не трудно меня унижить).

Высоцкий очень часто употребляет устойчивые словосочетания, содержащие в себе слово «душа». Можно привести несколько примеров: «В пятки, мол, давно ушла душа!» (*Песня о фатальных датах и числах*, 1971), «Стремилась ввысь душа твоя...» (*Песенка о переселении душ*, 1969), «Из-под кожи сочилась душа...» (*Прерванный полет*, 1973), «*Душа исколота внутри...*» (*Татуировка*, 1961), «Душа крест-накрест досками...» (*Все ушли на фронт*, 1964) и т. д.

И перед нами последний, восьмой куплет: «Я не люблю манежи и арены / На них миллион меняют по рублю / Пусть впереди большие перемены – / Я это никогда не полюблю!» С точки зрения фразеологии и перевода нас интересует оборот речи «менять миллион по рублю». Если мы этот оборот понимаем правильно, то в данном

¹⁶³ ВЫСОЦКИЙ, В.: Указ. соч., с.127.

¹⁶⁴ *Современный толковый словарь русского языка*. Гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2005. с.180.

контексте, по всей вероятности, имеется в виду «продавать дешево что-то очень ценное, или дорогое». Речь идет, конечно, не о товаре, а о жертвах, которые приносят в цирках и на аренах акробаты, канатоходцы и другие артисты. Они ежедневно рискуют своей собственной жизнью, для того чтобы развлечь зрителей. Это нам напоминает одну из известнейших песен Высоцкого: «Посмотрите – вот он без страховки идет. / Чуть правее наклон – упадет, пропадет! / Чуть левее наклон – все равно не спасти... / Но, должно быть, ему очень нужно пройти / Четыре четверти пути».¹⁶⁵

Переводчица подходит к переводу этой фразы следующим образом: „Tam poklad za groř ochotni jsou dát“ (Там, имеется в виду в манежах и аренах, вам охотно отдадут сокровище за грош). Слово «миллион» она заменяет «сокровищем», а «рубль» – «грошом» – субституция тут прошла вполне успешно, без утраты смысла.

Говоря в целом о процессе перевода данной песни, мы вынуждены сделать следующее заключение: Не всегда Яне Моравцовой удается постигнуть в своем переводе все тонкости исходного языка. У нее доминирует функциональный подход к исходному тексту. В некоторых случаях она в своей интерпретации избегает максимального приближения к тексту оригинала, из-за сохранения рифменной модели, в других она удачно справляется с сохранением рифмы и смысла стиха («Tam poklad za groř ochotni jsou dát»). Подавляющее большинство русских фразеологизмов – этого языкового богатства, и специфически «высоцких» оборотов, к сожалению, в ее переводе данного текста не передано.

Вообще, мастерство перевода заключается именно в способности переводчиков создать относительно точный и непринужденно звучащий вариант оригинала, который на своих адресатов-читателей действует приблизительно с таким же эффектом, как и сам оригинал. Чешская версия песни «Я не люблю» – «*Nemám rád*» с этим заданием справляется только частично.

Я не люблю

Владимир Высоцкий

Nemám rád

Jana Moravcová

Я не люблю фатального исхода,	Nemám rád dramatická řešení
От жизни никогда не устаю.	A životem se nikdy neznám,
Я не люблю любое время года ,	Nespoléhám na měsíční znamení ,
Когда веселых песен не пою.	Sám od sebe si zpívám i sám sním.

¹⁶⁵ ВЫСОЦКИЙ, В.: *Поэзия и проза* (Сост. КРЫЛОВ, А., НОВИКОВ, В.). М.: Книжная палата. 1989, с. 217.

2	2
Я не люблю холодного цинизма,	Nemám rád cynismus a mrtvý chlad,
В восторженность не верю, и еще -	Nesnáším cituplné výlevy,
Когда чужой мои читает письма,	Nemám rád, když mne začnou špehovat
Заглядывая мне через плечо.	A počítají všechny úsměvy.
3	3
Я не люблю, когда - наполовину	Nemám rád, když se něco napůl udělá -
Или когда прервали разговор.	A výstřel do zad vůbec nemám rád!
Я не люблю, когда стреляют в спину,	Kdybych už musel... tak bych střílil do čela,
Я также против выстрелов в упор.	Za správnou věc bych uměl bojovat.
4	4
Я ненавижу сплетни в виде версий,	Nemám rád to, co možná jiným nevadí - (то, что другим может быть и не мешает)
Червей сомненья, почестей иглу,	Všechny ty verze: co je, co má být...
Или - когда все время против шерсти,	Nemám rád, když mne proti srsti pohladí,
Или - когда железом по стеклу.	Když železo má nad sklem zvítězit
5	5
Я не люблю уверенности сытой, -	Nemám rád odevzdanost vlídných cest,
Уж лучше пусть откажут тормоза.	To raději at' mrazem zabolí! (Пусть лучше почувствую боль мороза на своем теле)
Досадно мне, коль слово "честь" забыто	Nemám rád, když se vyšachuje slovo „čest“ - (Я не люблю)
И коль в чести наветы за глаза.	A v jeho jméně lze pak cokoli. (и во имя чести можно делать что угодно.)
6	6
Когда я вижу сломанные крылья -	Nelkám nad křídly, která jiní zlomili -
Нет жалости во мне, и неспроста:	Vždyť přece žádné gesto nemám rád!
Я не люблю насилье и бессилье, -	Nemám rád bezmocnost a násilí...
Вот только жаль распятого Христа.	Jen proto musím Krista litovat.
7	7
Я не люблю себя, когда я трушу,	Nemám rád sebe - když jsem zbabělý,
Досадно мне, когда невинных бьют.	A nesnáším, když nevinný je bit. (не переносу)
Я не люблю, когда мне лезут в душу,	Nemám rád ty, co vždy mne snadno uměli (Я не люблю тех, для которых всегда было не трудно меня ...)
Тем более - когда в нее плюют.	Za všechno, co je ve mně - pokořit. (унизить)
8	8
Я не люблю манежи и арены:	Nemám rád arény a cirkusy -
На них милльон меняют по рублю,	Tam poklad za groš ochotni jsou dát.

Пусть впереди большие перемены -	Byť na spoustu změn ještě třeba zvyknu si -
Я это никогда не полюблю!	Já tohle všechno nemám rád.

5.2 «Песня о друге» В. Высоцкого и ее переводы на английский и чешский языки

Данная глава имеет информационно-практический характер. В настоящее время творческое наследие В. Высоцкого переведено на многие славянские и неславянские языки: на чешский, польский, французский, английский, немецкий, а также на норвежский, шведский, финский, венгерский и др. В январе 2008 г. исполнилось семьдесят лет со дня рождения Высоцкого – в связи с этой датой на российском телевидении было показано несколько передач, посвященных его жизни и творчеству. В России и СНГ достаточно регулярно проходят конференции, посвященные этой незаурядной творческой личности. Таким образом, даже спустя почти тридцать лет после смерти Высоцкого интерес к нему не затухает, а скорее наоборот – переходит в подобие культа. Возможно, именно благодаря искренним эмоциям и открытому сердцу бунтующий бард и сегодня находит общий язык с младшими поколениями слушателей, а его мысли не утрачивают своей актуальности и не стареют в ходе времени.

Прежде чем обратиться к переводам песен В. Высоцкого на английский язык, хотелось бы упомянуть несколько для чешского культурного контекста важных имен. И в первую очередь (кроме вышеупомянутой Я. Моравцовой) – Милан Дворжак, переводчик песен В. Высоцкого и автор сборника избранной поэзии русского барда под названием «*Pravda a lež*» (Правда и ложь) (1997). Отдельно нам хотелось бы отметить переводы Яромира Ногавицы. По какой причине? Чешский бард не только перевел песни, но также включил их в программу своих выступлений, то есть по-своему их интерпретировал. Воспоминанием о времени перед «Бархатной революцией» стал его альбом «*Písňe pro V.V.*» (Песни для Владимира Высоцкого) 1988 г.

Несколько лет назад (в 2005 г.) вышел альбом певицы Радужы «*V hoře*» (В горе), в котором она поет песни на многих европейских языках, а также исполняет песню В. Высоцкого «*Парус*» в собственном переводе на чешский язык. Очень ценно то, что ей удалось сохранить эмоциональное настроение песни. Это становится еще одним доказательством того, что молодое поколение воспринимает песни поэта, открывая для себя их неповторимое вербально-музыкальное волшебство. О переводе Радужы будет подробнее говорить далее.

Последней «новинкой» в переводах творчества В. Высоцкого на чешский язык стала одна из его самых известных песен «*Песня о друге*», которая появилась в

последнем альбоме уже упомянутого Яромира Ногавицы «*Ikarus*» (Икар) (2008). Песня была переведена и записана им еще в 1984 г., поэтому сейчас можно говорить о ее возрождении. Спустя более двадцати лет чешский бард возвращается к творчеству русского поэта-песенника, воскрешая его в своей интерпретации и делая это на весьма высоком интерпретационном уровне. Надо заметить, что чешская и русская культуры всегда были тесно связаны, и даже распад ЧССР и СССР не разорвал эти отношения полностью. В настоящее время отношения возобновляются, и постепенно уходит в прошлое предвзятость, недоброжелательность и субъективность по отношению к России. Обе крайности – «все русское замечательно» и «все русское плохо» – нам кажется, заметно преодолеваются.

Нельзя упускать из виду в данной культурной сфере то, что происходит в переводах в англоговорящих странах. Очевидно, что восприятие русской культуры в них не будет таким же простым и естественным явлением, как в Чехии. Тем не менее можно убедиться в том, что русские барды не являются в данных странах совсем неизвестными. Профессиональной литературы по данной проблематике действительно существенно меньше, но среди нее есть очень авторитетные источники. В данном случае имеется в виду в первую очередь работа Джеральда Стантона Смита «*Songs to Seven Strings*» (Песни для семи струн) с подзаголовком «*Russian Guitar Poetry and Soviet «Mass Song»*» (Русская гитарная поэзия и советская «массовая песня»), внимание в которой уделяется не только Владимиру Высоцкому, но и Булату Окуджаве, Александру Галичу и такому русскому феномену, как «магнитиздат» (термин происходит от самиздата, но носителем информации в данном случае оказывались магнитофонные ленты). Книга была издана в конце 1980-х гг. в американском университете штата Индиана и, осмелимся подчеркнуть, стала исключительной работой, не теряющей до сих пор своей актуальности.

Существует ряд так называемых официальных переводов песен В. Высоцкого на английский язык, но нам хотелось бы остановиться на переводах, которые нельзя полностью отнести к профессиональным, которые еще не были изучены специалистами и предоставлены широкой общественности в книжном виде. Наш интерес вызвали переводы стихов В. Высоцкого, опубликованные на интернет-сайте Фонда Владимира Высоцкого <http://www.kulichki.com/vv/eng/>. Сайт предлагает одновременно шесть европейских языков, в том числе чешский. Однако версии на других языках, в отличие от русской, в значительной мере сокращены, в связи с чем будущему исследователю не останется ничего другого, кроме хотя бы частичного освоения русского языка. Под

ссылкой «Check out translations of Vysotsky's songs» находятся песни В. В., переведенные на английский, наряду с именами 28 переводчиков. В заголовке веб-страницы сообщается: «It is often said that no one can translate Vysotsky well enough so that he would be understood and loved by non-Russians. But one can certainly try... Here are some of such attempts, some of them excellent».¹⁶⁶

Какая-либо информация о переводчиках отсутствует, но по их именам и фамилиям все же можно предположить, что большинство из них – русского происхождения. Это кажется логичным – кто иной сможет аутентично переводить песни, настолько лексически богатые и тесно связанные с русским культурным контекстом? Переводы нескольких человек, очевидно не являющихся носителями русского языка, тяготеют к дословности, в то время как тексты русскоязычных переводчиков иногда отличаются заметной интерпретационной вольностью. Интересной чертой этого сайта становится возможность, данная потенциальному читателю, оценить перевод, дав ему от одного до пяти баллов (система оценки по русским стандартам: пять – лучшая оценка, единица – худшая). На странице также видно количество давших оценку – это обычно не больше 5-10 человек, но и такое количество может дать представление о восприятии перевода.

Теперь перейдем к практической части. Творчество В. Высоцкого, его «роман в песнях» (термин Владимира Новикова), состоит приблизительно из шестисот песен, но далеко не все из них переведены на английский язык. Существуют переводы в основном самых известных песен, например, «Я не люблю», «Прерванный полет», «Охота на волков», «Диалог у телевизора», «Утренняя гимнастика» и т.д. В данном случае мы остановимся на уже упомянутой «Песне о друге», речь в которой идет о самоотверженной дружбе. Впервые песня прозвучала в фильме «Вертикаль» (1961). Действие фильма происходит на Кавказе, где группа скалолазов пытается добраться до одной из его вершин. Именно в этих суровых условиях человека можно проверить и убедиться, какой он на самом деле – плохой, или хороший. Бард призывает к тому, чтобы прежде чем открыть свое сердце какому-то человеку мы проверили его характер на излом и таким образом узнали, можно ли на него положиться в сложных жизненных ситуациях или нет.

¹⁶⁶ Официальный сайт Фонда В. С. Высоцкого. Режим доступа: www.kulichki.com/vv/eng (Цит. 13. 5. 2008).

На сайте <http://www.kulichki.com/vv/eng/> существуют четыре варианта перевода «Песни о друге» на английский язык. Были выбраны два из них – они приведены в конце главы. Переводы в достаточной мере отличаются друг от друга.

Уильям Комер (William Comer) отказался от поэтического перевода и перевел рифмованный текст прозой, дав ему название *Song about a friend*. Он сохранил структуру песни, но разделил ее на шесть куплетов (в оригинале их три), прибегнув к точному, иногда даже дословному переводу на английский язык. Текст утратил певучесть, ритмичность и стал внешне более буквальным, в том числе в ущерб образности стиха, почти полностью исчезнувшей:

Song about a friend (English translation: William Comer)

If a friend suddenly turns out to be
Not quite a friend, not quite an enemy, but just
If you can't tell at a glance,
If he's good or bad,

Take a risk! Take him along to climb a mountain.
Don't send him off on his own;
Have him use the same **support hooks** that you do,
And then you'll know, who you're dealing with...¹⁶⁷

В то время как переводчик передает слово «связка» как «support hooks» (скоба, крюк), читатель видит, что по сравнению с оригиналом данный вариант приобрел большую конкретизацию, и тут явно произошло сужение значения – остается вопрос, была ли в этом необходимость.

Русский эквивалент обладал гораздо более широкой семантикой и не означал только «связку», т. е. команду скалолазов, но также «связь», «союз» – таким образом, слово имеет коннотацию, которая органично вписывается в данный контекст, и английский перевод лишает оригинальный текст части художественных качеств. Переводчик мог бы возразить, что он и не пытался в своем переводе сохранить художественное своеобразие и ценность оригинала, но тогда встает вопрос о необходимости такого перевода вообще. Возможно, цель данного перевода – сделать понятным текст и таким образом акцентировать прямой смысл песни, или же он может стать поэтическим импульсом для другого и талантливого переводчика, который текст зарифмует и сделает его более эстетически впечатляющим.

¹⁶⁷ Официальный сайт Фонда В. С. Высоцкого. Режим доступа: <http://www.kulichki.com/vv/eng/songs/comer.html> (Цит. 13.5.2008).

Второй переводчик – Андрей Кнеллер (Andrey Kneller) – пошел диаметрально отличающимся путем. Подойдя к отобранному тексту как поэт, он сохранил его образную структуру и разделение на три куплета, а также постарался соблюсти стихотворный размер. Необходимо, конечно, оценить то, что автору перевода удалось сохранить и так называемые внутренние рифмы: в русском тексте «друг-вдруг», «враг-так», «ледник и сник», в английском «foe-so», «alone-on his own», «care-scared», «frost-got lost», «yell-spell»:

A song about a friend (English translation: Andrey Kneller)

If your friend just became a man,
Not a friend, not a **foe**, - just **so**,
If you really can't tell from the start,
If he's strong in his heart,-
To the peaks take this man - don't fret!
Do not leave him **alone**, on his **own**,
Let him share the same **view** with **you** –
Then you'll know if he's true...¹⁶⁸

Данные рифмы и являются большим преимуществом данного перевода. Конечно же в данном случае автор перевода был значительно ограничен в выборе языковых средств. Ему пришлось подыскивать в первую очередь односложные слова, но общеизвестно, что английский язык имеет в распоряжении слова типа «have», «got», «put», «did», поэтому решить эту проблему было не так уж сложно. В связи с этим автору перевода вполне успешно удалось сохранить рифмы оригинала. Именно поэтому текст перевода можно положить на музыку оригинала, т. к. в нем сохранено количество ударных слогов.

Нам теперь необходимо обратиться к смысловой стороне данного перевода. Как уже было сказано, А. Кнеллер в своем переводе был ограничен в выборе лексики, что и в некоторых местах отразилось в нарушении смысловой структуры переводимого текста. Он отдал предпочтение сохранению ритма, в связи с чем смысловая составляющая ушла на второй план: к сожалению, ему не удалось компенсировать некоторые места данного стихотворения, что и привело к существенным смысловым потерям. Здесь оживает извечное противоречие: приблизить ли перевод к оригиналу – сохранить смысл – или сконцентрироваться на художественности текста – сохранить форму. И в данном случае торжествует форма. Третий и четвертый куплеты «If you

¹⁶⁸ Официальный сайт Фонда В. С. Высоцкого. Режим доступа: http://www.kulichki.com/vv/eng/songs/kneller.html#a_song_about_a_friend (Цит. 13.5.2008)

really can't tell from the start, If he's strong in his heart» содержат фразеологизм, который отсутствует в русском оригинале. Что же собственно означает «be strong in one's heart»? Его значение скорее ближе к характеристике веры или стойкости, твердости, но никак не может относиться к моральным качествам человека. Традиционный перевод на английский русского «плох он или хорош» – «if he's good guy or not», «if he's good or bad» – звучит не вполне поэтично и не рифмуется с предыдущей строкой. Изменение в данном случае было необходимо.

Заголовок песни А. Кнеллер переводит как «*A song about a friend*», что отличается от рассмотренного выше перевода только неопределенным артиклем «a» в начале заголовка. Его употребление в данном случае является факультативным, и многим носителям английского языка, консультировавшим автора настоящей диссертации, оно даже показалось лишним. Существенно, что в данном случае речь идет именно о друге мужского пола, что видно из контекста – женщина исключается из темы скалолазания, и В. Высоцкий считает настоящим другом именно мужчину. Это же отмечено и в его собственной биографии: близкими друзьями для него были преимущественно мужчины. Несоответствие заключается в том, что лексема «friend» в английском обозначает лиц обоих полов. Хотя лексема «друг» позволяет подразумевать как мужчин, так и женщин, в этой песне русского поэта видно, что в фигуре проверенного друга преобладают мужские черты, и лирический герой обращается к нему словами – «парень», «он».

Не менее интересным кажется перевод некоторых характерных черт «настоящего друга». Так, например, в первых строках третьего куплета характеристика «хмур» переводится несоответствующим по смыслу словом «dull» (глупый), но это односложное слово вписывается в общий ритм, хотя я сам как автор данного диссертационного сочинения предложил бы в таком случае использовать скорее «glum», «sad».

Вторая строчка второго куплета представляет собой полное изменение смысла оригинала: «Если сразу раскис – и вниз» переведено как «If he lost **all his care** (Жирный шрифт мой. И. Е.) – got scared». Этот несколько странный выбор автора перевода не имеет ничего общего с оригиналом. Нам удалось найти более удачное решение, сохраняющее смысл и при этом не утрачивающее внутренний ритм стиха: «If he lost all his heart at the start», что нам показалось в данном контексте более подходящим, хотя в нашем варианте также не имеется слово «вниз». Вербально-поэтический минимализм,

который особенно заметен именно в строке «Если сразу раскис – и вниз», крайне сложно – можно ли вообще – выразить в языке перевода.

Даже сравнительный оборот в третьем куплете, фиксирующий решимость верного друга: «Если шел он с тобой, как в бой», не соответствует избранному переводчиком варианту «If he walked right along, seemed strong». В данном случае речь идет только и исключительно о сохранении ритма и внутренней рифмы песни. Предлагаемый нами вариант перевода «If he readily fought for you» хотя и является несколько трансформированным, однако соотносится со смыслом оригинала и в то же время не слишком отклоняется от имеющегося в песне ритма. В следующей строке перевода «On the top stood like he belonged» в очередной раз полностью изменяется смысл первоначального текста – описания опьяненного чувством счастья скалолаза, достигшего вершины и обозревающего мир, распростершийся под его ногами. Это совсем не то же самое, что «он стоял там, как будто всегда там и был», как это получается в английском переводе. Возможно, наш вариант «Drunk on happiness he stood on the peak» был бы более верным и точным с точки зрения смысла, но с другой стороны, менее ритмически стройным. В этом случае мы опять оказываемся в замкнутом круге соответствия формы и содержания.

А как же с задачей перевода справился бард из г. Остравы Яромир Ногавица? Можно предположить, что ему было несколько легче, чем английским коллегам, вследствие родственности русского и чешского языков. Автору перевода так и удалось избежать всех многочисленных подводных камней русско-чешской интерференции.

Сейчас же можно обратиться к более подробным заметкам относительно чешского перевода и к анализу его словесных особенностей. Чешская версия первого куплета «*Песни о друге*» («*Píseň o příteli*») отличается богатой фантазией и языковым чутьем автора перевода, что и способствует сохранению всех ритмических и звуковых особенностей оригинала: «*Myslel sis přítel můj a ted' / Ryba, rak nebo tak či tak / Odpověď bys rád chtěl znát / Můžeš-li na něj dát*». В данном случае восприятию не мешает даже то, что переводчик ввел несколько новых образов, которых нет в оригинальном тексте, но которые органично вписываются в стихотворное целое. Имеются в виду в первую очередь слова «рыба» и «рак». Я. Ногавица перестраивает чешский фразеологизм «*ani ryba ani rak*» («ни рыба, ни мясо»), чтобы выразить естественную неуверенность, сомнение в незнакомом человеке, от которого неизвестно что можно ожидать.

Важным преимуществом данного перевода становится сохранение внутренней рифмы и прежде всего аллитерации, что можно наблюдать уже во второй строке первого куплета песни:

И не друг и не враг, а так

Ryba, rak nebo tak či tak

Аллитерацию оригинала переводчик стремится сохранить до конца куплета: «Парня в горы т^яни р^искни» – «S sebou do hor hovem a jdem», что, однако, уже не удается настолько же легко, как в предыдущем случае, но компенсируется следующей попыткой: «Не бросай одного его» – «Vzhřru po boku, bok so krok». В этом случае чешский вариант кажется даже несколько выразительнее со звуковой точки зрения, однако, к значению слов оригинала он практически равнодушен. Для достижения ритмического эффекта автор перевода использует взрывные согласные. Как звонкие и глухие удары по барабанам, в коротком отрывке текста чередуются взрывные согласные в сильной и слабой позиции, создавая этот выразительный эффект. Приходится признать, что смысловая составляющая в данном случае не находится на первом плане, однако, в переводе сохраняется инвариантное ядро высказывания и не искажается смысловая сторона текста.

Две последние строки первого куплета в переводе становятся местом скопления щелевых согласных: «Lanem svým sř ním se svaž, ať znáš, sř kým čěst máš, sř kým čěst máš» («Пусть он в связке одной сř тобой, там поймешь, кто такой»). Для русской лексемы «связка» был выбран чешский эквивалент «lano», что, безусловно, – более подходящий вариант, чем «supporting hooks» В. Комера, хотя он также не постигает смысла слова оригинала. В последней аллитерированной строке песни Я. Ногавица использует глагол «znát» («знать» – «ať znáš, s kým čěst máš») в его второстепенном значении – как эквивалент глагола «vědět». Более традиционным решением было бы «ať víš, s kým čěst máš», однако именно необычное употребление глагола «znáš» создает впечатление свежести, художественности речи. Этим перевод Я. Ногавицы привлекает внимание, хотя с точки зрения сегодняшнего языка его манера речи может быть немного устарела, что является логичным проявлением общего развития языка.

Начало второго куплета содержит несколько интересных приемов с точки зрения перевода. Для достижения ритмичности текста бард-переводчик вводит в текст новые образы: «Jestli zlomí jej vzdor těch hor» («Если парень в горах – не ах»). Игру звуков во фразе «в гораx – не аx» он заменяет рокочущим «vzdorř hor». При этом

лексема «vzdor» («строптивость», «упорство») не только служит для поддержки ритма, но и компенсирует оттенки значения сложно переводимого на другие языки выражения «не ах» (вариант – «не ахти»). Значение русской лексемы «раскиснуть» чешский бард пытается передать с помощью более развернутого описания «Skrčí nos, ohne hřbet, chce zpět». В случае словосочетания «skrčí nos» правильнее бы было употребить «nakrčí nos», однако, это нарушало бы ритмическую сторону перевода: еще одна гласная означает еще одно – лишнее – ударение.

Оказывается довольно сложным передать средствами языка перевода обрывистость слога В. Высоцкого, непривычную смысловую насыщенность каждой строки, выраженную, например, в словах «И ни друг и не враг, а так» или «Если парень в горах – не ах». Я. Ногавица в большинстве подобных случаев выбирает описательный перевод. Во втором и третьем куплетах чешского перевода используется ряд разговорных выражений, в том числе кратких причастий прошедшего времени: «plách» (от pláchnul), «chyt» (от chytil), «slít» (от sletěl). Их использование вполне обосновано общей атмосферой песни и отвечает ритмичности всего перевода. В конце второго куплета переводчик прибегает к приему повтора: «pak ho znáš, pak ho znáš až až» («Значит рядом с тобой чужой»). Это интересное решение с точки зрения звуковой организации текста – четыре раза подряд повторяется слог [aš], при этом в первых двух случаях употребления это долгие гласные, в двух последующих – краткие, что и подчеркивает вальсовый ритм и обогащает скромный гитарный аккомпанемент.

Строка «Ты его не брани, гони» переведена словами «Jen ho nech, ať si jde, kam chce»: первоначальный оборот в форме императива, представляющийся руководством к действию, заменяется в чешском варианте гораздо более спокойным и доброжелательным вариантом. В целом можно заметить, что в переводе многое звучит гораздо осторожнее, вежливее и литературнее, чем в самом оригинале. Это одно из формальных проявлений предпочитаемого чешским бардом литературного языка.

Последнее наше замечание относится к строке «Если шел он с тобой как в бой» (дословный перевод «Pokud ti oddaně po boku stál»). Я. Ногавица перевел ее в свойственной ему описательной манере: «Když se bil, když se rval a hnál». Одно словосочетание «идти как в бой» в данном случае переводится сразу тремя глаголами – «bít se», «rvát se», «hnát se». «Bít se» и «rvát se» в данном случае несут смысловую нагрузку слова «бой», а «hnát se» передает значение глагола «идти». Приходится констатировать, что и в этом случае стих не обошелся без смысловых сдвигов, потерь некоторых второстепенных значений и смысловых оттенков. Однако без семантически

нагруженной вербальной инструментовки стихов вряд ли может состояться любая переводческая работа – нельзя избежать потерь, но можно постараться их минимизировать.

Перевод Я. Ногавицы безусловно можно назвать весьма удачным, особенно в отношении стиховой звукопередачи и ритма. Уже само восприятие перевода не только как стихотворения, но и как песни выделяет эту попытку среди остальных.

В качестве заключения можно выразить надежду, что и в дальнейшем песни В. Высоцкого будут переводиться на другие языки, и что их словесные интерпретации достигнут, в рамках чешского языка, уровня переводов Я. Ногавицы или, в рамках английского языка, где выполнение аналогичной задачи еще, конечно, сложнее, хотя бы уровня А. Кнеллера.

5.3 Высоцкий в чешских переводах Я. Моравцовой, М. Дворжака и Радузы

5.3.1 Краткая информация о переводах Высоцкого на словацкий и польский языки

О переводах песен Высоцкого писали уже очень многие. Однако работ об их переводах на славянские языки, или еще точнее – на западнославянские языки, существует уже значительно меньше. Прежде чем мы будем анализировать переводы конкретных песен на чешский язык, нам бы хотелось упомянуть статью словацкого переводоведа **Мариана Андричика** «*K niektorým špecifikám prekladu textu populárnej piesne*» (2005 г.), в которой он, помимо прочего, рассматривает перевод песни Высоцкого «Диалог у телевизора» на словацкий язык и, главным образом, книгу словацкого поэта и переводоведа **Яна Замбора** «*Preklad ako umenie*» (2000 г.), в которой переводам Высоцкого посвящено несколько страниц (с. 132-136). Сам Замбор является не только теоретиком, но и сам активно переводит русскую поэзию таких авторов как В. Брюсов, М. Лермонтов, А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, Г. Айги и многих других. Радует факт, что переводческая и переводоведческая традиции, заложенная некогда видным словацким ученым мирового значения Антоном Поповичем (1933-1984), и сегодня продолжает развиваться в Словакии. Из активно переводящих песни Высоцкого переводчиков следует упомянуть Милана Токара и Лидию Вадкерти-Гаворникову. Эти переводчики публиковались в книге о Высоцком, названной «*Vladimír Vysockij – Mój Hamlet*» (1985), на пять лет позже вышла еще одна

публикация о Высоцком, книга «Taký bol Vysocký» (1990), но в качестве составителя, автора переводов и комментария уже указан только М. Токар.

Раз мы уже заговорили о западнославянском контексте, стоит отметить, что скончавшийся в 2004 г. «поющий поэт» **Яцек Качмарски** (Jacek Kaczmarski) активно переводил Высоцкого на польский язык. Качество его переводов рассматривает в своей статье «*Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej*» польская исследовательница Анна Беднарчик (Anna Bednarczyk) из Лодзинского университета.

5.3.2 Переводы Яны Моравцовой и Милана Дворжака

В настоящий момент хотелось бы уже обратить внимание на переводы с русского языка на чешский. Переводы поэзии Высоцкого, выполненные вышеупомянутой поэтессой-переводчицей **Яной Моравцовой**, увидели свет в 1984 и 1988 г. Первая публикация называлась «*Zaklínač hadů*» (Заклинатель змей, примечание И. Е.), а вторая просто «*Vladimír Vysockij*». Насколько нам известно – это были самые первые переводы Высоцкого на чешский язык. Они были довольно тепло приняты широкой общественностью и до сих пор цитируются в специальной литературе, ибо считаются, как говорят переводоведы, репрезентативными. Тот факт, что Моравцова является поэтессой¹⁶⁹ и одновременно автором книг для детей и романов с детективной завязкой, указывает на то, что она несомненно должна создавать качественные переводы, обладающие некоторой легкостью и непринужденностью выражения. Говоря в целом о ее переводах, следует отметить, что все из них можно отнести скорее к переводу вольному. Конечно, казалось бы, каким другим способом можно переводить поэзию? Это ведь всегда компромисс: сохранить форму, рифм и пожертвовать смыслом или наоборот создать текст, точно фиксирующий содержание исходного текста, но с точки зрения поэтичности уступающий оригиналу? Такой вопрос задают себе переводчики издавна, ибо такого рода споры никогда не утихают, в силу их сверхактуальности. Однако в переводах Я. Моравцовой иногда от излишней вольности страдает смысл поэтического текста. В них происходят определенные, зачастую принципиальные, семантические сдвиги, или наблюдаются некоторые существенные потери. В некоторых случаях их удастся переводчику компенсировать, в некоторых

нет, однако в целом переводы Я. Моравцовой устраивают читателя и литературоведа, ибо они имеют параметры поэтической образности, не являются неловкими или неуклюжими.

В бывшей Чехословакии и сегодняшней Чешской Республике вышло несколько критических статей, дающих оценку переводам Яны Моравцовой. Автор статьи «*Několik poznámek k hodnocení současného básnického překladu na základě české interpretace díla G. Brassense a V. Vysockého*»¹⁷⁰ Милада Ганакова, оценивая переводы Моравцовой, высказала свое критическое мнение: «В сложившемся положении особенно настораживает тот факт, что без публичной оценки долго оставались даже переводы, искажающие не только эстетические, но и идейные ценности подлинника. Это произошло с чешскими переводами поэзии В. С. Высоцкого», изданными многотысячным тиражом в 1984-ом и 1988-ом годах».¹⁷¹ В защиту переводчицы мы должны сказать, что оценка перевода является всегда явлением до определенной степени субъективным. Мы не разделяем мнение М. Ганаковой на все сто процентов. Многие переводы Моравцовой достигают высшей степени художественного качества, а в некоторых, естественно, имеются некоторые недостатки.

Серию статей посвятила переводам песен Высоцкого и Любовь Белошевская, сотрудница Славянского института Чешской Академии наук. Статьи вышли в свет в 80-х годах – в 1986, 1988 и 1989 гг. и дают оценку не только переводам Я. Моравцовой, но также и переводам Милана Дворжака, которым мы уделим более пристальное внимание в следующем абзаце данной главы. Оценки не оказываются столь критичными, как получается в статье М. Ганаковой, – это скорее соображения, ориентированные культурологически и лингвистически. Последние две публикации, посвященные переводам, о которых мы собираемся говорить, вышли в России и Чехии – это, во-первых, статья известнейшего высокоцковеда Марка Цыбульского, написанная в соавторстве с Данутой Сиесс-Кжишковской, которая называется прозаически «*Высоцкий в Чехии*» и вышла в свет в 2006 году. Удивительно, насколько точно удалось ее авторам-иностранцам описать восприятие творчества русского барда в Чехии. Статья рассказывает не только о переводах нами упоминаемых переводчиков,

¹⁶⁹ Ее последний сборник стихов вышел в 1990 г. под названием «*Přesýpací vteřiny*» (Песочные секунды, примечание И.Е.).

¹⁷⁰ Несколько примечаний к оценке современного поэтического перевода на основе чешской интерпретации произведений Ж. Брассенса и В. Высоцкого (перевод И. Е.).

¹⁷¹ HANÁKOVÁ, M: *Několik poznámek k hodnocení současného básnického překladu na základě české interpretace díla G. Brassense a V. Vysockého*. In: Acta Universitatis Carolinae. Philologica 4-5. Translatologica Pragensia V. Praha: Karlova univerzita. 1991, s. 225.

но практически о всех людях и событиях, связанных с жизнью и творчеством В. Высоцкого.¹⁷²

Вторая серьезная научная работа о В. Высоцком принадлежит перу вышеупомянутой Гелены Ульбрехтовой¹⁷³, директора Славянского института и автора диссертации по Высоцкому, в 2002 г. вышедшей в книжном формате под названием «Путь от барда к поэту». Еще в студенческие годы, в 1999 г., написала статью «*Nad překlady Vladimíra Vysockého*» (Над переводами В. Высоцкого). В приведенной статье она критически оценивает переводы Яны Моравцовой и Милана Дворжака и сравнивает их. По мнению Г. Ульбрехтовой переводы Я. Моравцовой выполнены на более высоком уровне, чем у Дворжака. Она критикует его за использование в художественном переводе обиходно-разговорного интердиалекта, т.н. «obecné češtiny» (дословно: общего чешского, англ. Common Czech), который очень распространен по всей территории Чешской Республики (на нем говорят преимущественно в Богемии, а не в Моравии). Использование данного варианта чешского языка, по мнению Филиповой, не выполняет в рамках художественного текста нужную роль, а скорее наоборот, вредит его эстетическому качеству, с чем и можно вполне согласиться. Свой доклад Г. Филипова завершает словами: «Переводы Дворжака не являются конгениальными, однако они несут на себе печать времени и желание переводчика, чтобы Высоцкий вошел в чешское культурное сознание. С литературоведческой точки зрения большинство из них не имеет эстетические, а скорее информационные качества... А это отнюдь не мало».¹⁷⁴

Нам сейчас «удалось» представить **Милана Дворжака**, как абсолютно бездарного переводчика. Это совершенно не так – он весьма талантливый переводчик, занимающийся устным и письменным переводом. Ему удалось в течение ряда лет перевести довольно большое количество произведений русской классической литературы – таких авторов, как, например, А. Пушкин, Вен. Ерофеев. Особенно ценным для настоящего диссертационного исследования является факт, что Дворжак

¹⁷² В статье упомянуты не только книжные издания переводов, но также отдельные переводы некоторых песен Высоцкого, чешские певцы и музыканты, исполняющие его песни, фильмы, снятые в Чехии, и книги, рассказывающие историю жизни Высоцкого, даже диссертации по этой теме. Очевидно, что авторы работали усердно и тщательно заверяли каждый из представляемых ими фактов. В настоящее время это и в научной среде большая редкость. (примечание И. Е.)

¹⁷³ Ее девичья фамилия – Филипова. (примечание И. Е.)

¹⁷⁴ FILIPOVÁ, H.: *Nad překlady Vladimíra Vysockého*. In: *Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis* X 2, Brno: FFMU. 1999. s. 73, перевод И. Е. (Dvořákovy překlady tedy kongeniální nejsou, nesou však v sobě pečeť doby a přání překladatele, aby se Vysockij dostal do českého kulturního povědomí. Z hlediska literárního většina z nich tedy nemá hodnotu uměleckou, nýbrž informační (Ďurišin, 1992, 29). A to rozhodně není málo.)

перевел и песенные произведения других поющих поэтов – Б. Окуджавы, А. Галича, Н. Матвеевой и др.

В следующей части работы мы попытаемся сравнить переводы Я. Моравцовой и М. Дворжака; чтобы правильно можно было понять их суть, необходимо, конечно, осознать, с какой целью оба переводчика создают свои переводы, какова их интерпретационная стратегия и, пожалуй, самое важное, – на кого направлен перевод, т.е. на какого реципиента – читателя или слушателя? Мы надеемся, что комментарий Л. Белошевской, взятый из ее статьи 1989 года, нам все разъяснит: «Итак, здесь на стадии первого выбора и освоения текста возникает и первое различие позиций переводчиков по отношению к оригиналу, которое в дальнейшем проявляется в решении вопроса общей стилистической концепции перевода. Характерны в этом смысле мнения, высказанные самими переводчиками. Я. Моравцова: "Стихи Высоцкого я воспринимаю прежде всего как поэтический текст... Он умел все остальное подчинить тексту. Думаю, что мелодия для него, возможно, была важна менее всего. Ради текста он мог изменить даже ритм". М. Дворжак: "подавляющее большинство этих текстов в оригинале поется, поэтому я стремлюсь к тому, чтобы их можно было петь и на чешском языке... Я исхожу из звучащего текста"». ¹⁷⁵

Мы считаем, что читатель в состоянии понять суть подходов двух чешских переводчиков и поэтому можно перейти к анализу одной из военных песен Высоцкого 1964 г.

5.3.3 Братские могилы (Попытка критической оценки переводов)

В качестве примера мы решили изучить песню «*Братские могилы*» (1964 г.). Ее содержательный простор – мемориальное кладбище¹⁷⁶, где автор, глядя на могилы и вечный огонь, путем ретроспекции возвращается в военные годы и подытоживает ужасы и переживания тех, кто в них жил. В подтексте главенствует мысль о том, зачем должно было напрасно умереть столько людей. Приносимые букеты цветов, присутствие народа и горящий пламень – это лишь память о том, что было и что уже нельзя вернуть.

¹⁷⁵ БЕЛОШЕВСКАЯ, Л.: *Некоторые проблемы изучения и перевода поэзии Вл. Высоцкого на чешский язык в их взаимосвязи*. In: *Československá rusistika*. R. XXXIV, č. 5. Praha, 1989, s. 270.

¹⁷⁶ У меня почему-то всегда возникает представление Пискаревского мемориального кладбища в Санкт-Петербурге, где я несколько раз побывал (примечание И.Е.).

Эта песня была переведена обоими вышеупомянутыми переводчиками, а также автором настоящей диссертации, который «дерзнул» перевести текст несколько иначе, так сказать, «на свой необычный манер».

На следующей странице приведены все три варианта перевода. Сейчас мы займемся анализом индивидуальных переводческих подходов и приемов:

Перевод Яны Моравцовой (*1937) «Společné hroby» кажется наиболее поэтичен из всех трех отмеченных вариантов. С формальной стороны оригинала он связан весьма вольно. С точки зрения единицы перевода – это передача, выполняемая на более высоком уровне, превышающем в несколько раз уровень одних слов или словосочетаний. Известно, что при художественном переводе в качестве поэтической единицы выступает как правило целое стихотворение или, как минимум, один куплет. Все зависит от типа и характера поэтического артефакта. Вольность наблюдается уже с первых строк первого куплета. Моравцова четко и с необыкновенной легкостью и непринужденностью сохраняет смысл этих строк, немного меняя стихотворный размер, но тщательно сохраняет рифмы в конце строк в той же форме, в какой даны и в оригинале. Единственным вставленным словом является выражение «klid» (спокойствие), использованное с целью сохранения перекрестной рифмы.

В следующем, втором, куплете все устроено по правилам, однако и здесь переводчику пришлось добавлять слова, имеющие мало общего с текстом оригинала: «odvěká skála», т.е. «вековой утес», а смысл фразы «все судьбы в единую слить» передает переводчица по-своему, вставляя слово «smrt» (смерть), которая «osudy živých si vzala», т.е. «судьбы живых отняла». Можно считать, что все добавления были проведены сознательно, с целью сохранения рифмы. В третьем куплете перевода горят вместо «русских хат», их строительные части – «кровли и камень». Переводчица здесь прибегнула к метонимической замене. Как уже было сказано, несмотря на приведенные семантические сдвиги, можно считать перевод вполне репрезентативным. Текст перевода, конечно, заслуживал бы более чуткого отношения переводчика к специфическому характеру произведений Высоцкого, зачастую содержащих как разговорные так и литературные выражения. Необходимо обратить внимание на то, насколько искусно включены в текст, написанный по преимуществу литературным языком, разговорные выражения «нынче», «покрепче», которые создают эффект аутентичности и втягивают читателя в атмосферу своеобразного «рассказа» о войне. Самый большой, на наш взгляд, недостаток перевода – это само название «Společné

hroby», ибо оно означает скорее «общие могилы», а между «общей» и «братской» могилой есть некоторая разница.

В переводе Милана Дворжака (*1949) вышеприведенный недостаток компенсируется вполне привычным выражением «hromadné hroby», которое является более приемлемым и точным. Его перевод тяготеет больше к дословному переводу фактов, содержащихся в тексте, однако, не доходя до экстремальности. Дворжак в некоторых куплетах «поправил» не до конца соблюденную перекрестную рифму оригинала (см. третий куплет на следующей странице). Формальное несовершенство создает некоторый аутентичный эффект (для Высоцкого смысл важнее формы), но, с другой стороны, надо сказать, что сделанная поправка не мешает восприятию смысла строк стихотворения. Поскольку текст очень точно сохраняет структуру оригинального стихотворения, его можно петь и в переводе, что несомненно является достоинством данного перевода.

Сама смысловая сторона «Братских могил» нуждается в семантическом разъяснении. В первом куплете переводчиком добавлен оборот «s prostými slovy» (с простыми словами), в целях сохранения рифмы, что нельзя считать нарушением смысла стихотворения. В другом куплете это уже сдвиг, ибо вместо кладбищеских «гранитных плит» в переводе появляется «спокойствие холодное, как металл». Использование слова «спокойствие», пришедшего на смену войне и органически вписывающегося в атмосферу кладбища, можно легко понять, тогда как оборот «холодное как металл» мы считаем совершенно неудачным и нарушающим общее впечатление. Третий куплет не вызывает с точки зрения перевода большого интереса, наверное только «горящие...хаты» были переведены как «обрушивающиеся». Переводчик прибегнул к методу смыслового развития. В последнем, четвертом, куплете был использован функциональный подход: Стих – «Сюда ходят **люди** покрепче» переведен как «Sem mířívá **krok** rozhodnější» (Сюда направляют шаги, те кто порешительнее), который однако приводит к нарушению смысла строки. Речь идет не о решительности, а скорее о душевной силе, стойкости характера, т.е. именно о тех качествах, которые пришедшему не позволяют плакать навзрыд о погибших.

Силу и красоту последней строки, задающей грустный риторический вопрос «Но разве от этого легче?» также не удалось, по нашему мнению, донести до реципиента. Что это значит: «Nejsou však tím veselejší», т. е. по-русски «Но они (могилы, примечание И.Е.) от этого не выглядят веселее»? Слово «веселый» едва ли можно употребить в контексте «кладбище», оно не вписывается в общую смысловую картину

стихотворения. «Братские могилы», которые часто содержат до несколько тысяч мертвых тел, никогда не могут и не будут вызывать веселые эмоции. Это факт.

Что же в завершение, после таких критических замечаний, следует сказать о нашем переводе? Могу сказать лишь одно, несовершенство перевода Дворжака дало нам импульс к попытке создания собственного перевода. Пусть судят сами читатели, насколько удачным или неудачным получается перевод. Мы можем сказать лишь одно: работа над стихотворным переводом – чрезвычайно сложный акт. На перевод небольшого стихотворения любимого поэта ушло множество времени. Не говоря о том, что наша интерпретация в течение времени подвергалась многократной редакции и словесной шлифовке.

Заглавие мы перевели как «Masové hroby», в отличие от варианта Дворжака, ибо нам оно казалось еще экспрессивнее. Слово «hromadný» имеет свои корни в слове «hromada», т.е. «куча», тогда как слово «masový» восходит к «masu», «массы», что, по нашему мнению, в данном контексте является более уместным. В нашем переводе был естественно использован целый ряд замен и смысловых развитий. Например, фразеологизм «вставать на дыбы» мы переосмыслили и перевели словосочетанием «zuřit válkou». Кресты в нашем переводе «не ставят», они «se tučí», т.е. «возвышаются» над могилами. Далее произошло еще несколько изменений: «К ним кто-то приносит букеты цветов» мы перевели как «Здесь ты всегда узрешь букеты цветов». Глагол «uzříš» («узрешь») использован специально, так как он относится к книжной лексике, и его можно применить только в тексте художественного произведения. То же самое мы сделали при переводе строки «Все судьбы в единую слиты». В чешском языке существуют два эквивалента слова «судьба» – нейтральное «osud» и книжное «sudba», которое по своему значению ближе, особенно стилистически, к русскому слову «рок». Мы осознаем факт, что это немного изменяет стилистику оригинала, в котором книжные слова не встречаются. С нашей точки зрения это ничему не противоречит, и текст перевода не выходит за рамки словесного артефакта. Однако, по сравнению с оригиналом он, безусловно, звучит более литературно.

Имеются естественно и некоторые неточности. Слово «хаты» нам пришлось перевести как «domu» («дома») – здесь происходит некоторая семантическая генерализация. Это случилось по следующей причине: Прямой чешский эквивалент слова «хата» – «chalupa», увы, является трехсложным, и поэтому никак не вписывался в ритмические рамки переводимого стихотворения. Единственным выходом из данного положения мы сочли пожертвование смыслом исходного слова. Слово «горящий», по-

чешски «hořící» немного нарушает ритмические контуры стихотворения, поскольку рифмуется со словом «srdce» («сердце»), но в данном случае ударение падает на первый слог, как и во всех чешских словах. При чтении этих строк существует тенденция переносить ударение на второй слог (hořící), что выходит за рамки норм чешского литературного языка. С другой стороны, речь идет о поэзии, которую вряд ли можно связать какими-либо правилами. Порою нам даже кажется, что это вовсе невозможно.

Стих «горящее сердце солдата» нам удалось перевести так, что он фигурирует в качестве зеркала, в котором видно, как горит Смоленск и рейхстаг. Это не было задумано Высоцким, однако, мы этот сдвиг считаем положительным моментом нашего поэтического текста, ибо обогащается его смысловая нагрузка и образная форма. Последнее примечание: стих «сюда **ходят люди** покрепче» нами переосмысливается (как, впрочем и у Дворжака), чтобы обрести облик извещения – «**Пришедшие** – люди вооруженные спокойствием» и рыдания мы от них не услышим.

Этими стихами наш комментарий исчерпан, и мы перейдем к последней части нашей критически ориентированной главы – к переводам певицы Радузы.

<p>Братские могилы¹⁷⁷</p> <p>На братских могилах не ставят крестов, И вдовы на них не рыдают, К ним кто-то приносит букеты цветов И Вечный огонь зажигает.</p> <p>Здесь раньше вставала земля на дыбы, А нынче - гранитные плиты. Здесь нет ни одной персональной судьбы – Все судьбы в единую слиты.</p> <p>А в Вечном огне видишь вспыхнувший танк, Горящие русские хаты, Горящий Смоленск и горящий рейстаг, Горящее сердце солдата.</p> <p>У братских могил нет заплаканных вдов - Сюда ходят люди покрепче. На братских могилах не ставят крестов, Но разве от этого легче...</p> <p>© Владимир Высоцкий, 1964</p>	<p>Společné hroby¹⁷⁸</p> <p>Kolik jen křížů by muselo být tam, kde leží společné hroby, kde u věčných ohňů jsou květy a klid a v pláči tam nestojí vdovy.</p> <p>Kde dávno se divoce vzpínala zem, je žula jak odvěká skála. Smrt společný osud tu určila všem, když osudy živých si vzala.</p> <p>Tam ve věčném ohni i ruský tank vzplál, dál hoří tam krovy i kámen. I Smolensk i Reichstag jsou plamen a žár, i vojácké srdce tam plane.</p> <p>U společných hrobů je vznešený klid, vždyť vdovy tam nestojí v pláči. Svůj vlastní kříž každý nemůže mít - a cožpak to k útěše stačí?</p> <p>© Jana Moravcová, 1988</p>
<p>Hromadné hroby¹⁷⁹</p> <p>Na hromadných hrobech, tam nestává kříž A nechodí k nim plakat vdovy. Sem k věčnému ohni se nosívá spíš Kytice s prostými slovy.</p> <p>Dřív se tu na zadní stavěla zem, Teď klid je tu, kovově chladný. A osudy jsou spojeny v jediném, Soukromý není tu žádný.</p> <p>Ach, ten věčný oheň! To tank hoří v něm, To chalupy ruské se boří, To plane snad Smolensk a snad říšský sněm, To snad srdce vojáka hoří.</p> <p>Ne, naříkat vdovy tu neuslyšíš, Sem mířivá krok rozhodnější. Na hromadných hrobech, tam nestává kříž, Nejsou však tím veselejší.</p> <p>Milan Dvořák, 1997</p>	<p>Masové hroby</p> <p>Na masových hrobech se netyčí kříž A vdovy tu též nevzlykají. Zde kytice květů vždy ležet uzříš A věčné tu plameny plají.</p> <p>Tam, kde dříve zem válkou zuřila, Zbyly jen žulové pláty. Což jediný osud se oddělit dá? Ty sudby jsou navzájem spjaty!</p> <p>V tom věčném ohni uvidíš, jak vzplál tank I ruské domy hořící Jak hoří Smolensk a plá říšský sněm V planoucím vojáka srdci.</p> <p>U masových hrobů nezazní vdovin sten Příchozí klidem jsou obrnění Ty hroby nikdy nenajdeš pod křížem, Avšak co to na věci mění?</p> <p>Igor Jelínek, 2010</p>

¹⁷⁷ ВЫСОЦКИЙ, В.: *Поэзия и проза* (Сост. КРЫЛОВ, А., НОВИКОВ, В.). М.: Книжная палата. 1989, с. 40.

¹⁷⁸ VYSOČKIJ, V.: *Vladimír Vysockij*. Lidové nakladatelství. Praha 1988. (přeložila, uspořádala a závěrečnou poznámkou opatřila Jana Moravcová), с. 87.

¹⁷⁹ VYSOČKIJ, V.: *Pravda a lež (písňové texty)*. Praha: Votobia 1997. (přeložil Milan Dvořák), с.112.

5.3.4 Перевод Радки «Радуги» Вранковой, или «Парус, порвали парус...»

В настоящей подглаве мы коротко коснемся перевода, созданного самой молодой из вышеупомянутых переводчиков – певицей Радужой (*1973). Нельзя сказать, что эта певица профессионально занимается переводом, однако, в ее альбоме «*V hoře*» (В горе) 2005 г. появились песни на нескольких иностранных языках (польском, французском, итальянском), некоторые из которых написала певица сама. Также среди них появилась песня «*Plachta*» («Парус»), о которой сейчас пойдет речь.

Песня «*Парус*», или же «*Песня беспокойствия*» (1967 г.), по словам Высоцкого, является песней без сюжета, представленной набором беспокойных фраз. Следует добавить, что в ней присутствуют некоторые слова-символы, повторяющиеся периодически в творчестве русского поэта.

Первым из данных слов-символов является «дельфин», который встречается также в малоизвестной фантазмагорической прозе Высоцкого «*Дельфины и психи*» (1968 г.), впрочем и в одноименном рассказе «*Парус*» (1971 г.) или прозе «*Опять дельфины*» (1968 г.). Это слово-символ в переводе не встречается, что мы считаем одним из самых больших его недостатков. Мы осознаем, что это слишком вольный перевод (гораздо вольнее переводов Я. Моравцовой), который сохраняет настроение стихотворения Высоцкого, но отнюдь не все его составные элементы. Здесь не встречается не только «дельфин», но и его «винтом взрезанное брюхо», остались только волны, море и судовой винт. Исчезли слова «батарея», «снаряд», «вираж», а наоборот имеются слова как «горизонт» и «берег». Славу богу, это не распространяется на весь текст перевода, но первый куплет, кажется, вряд ли можно считать адекватно переведенным. Припев переведен своеобразно, но качественно. Глагол «порвать», компенсирует Радужа в переводе словом «*sár*», т. е. «лоскут», добавляя еще слово «*spág*» («коготь»), обладающее значением чего-то остроуго, царапающего. (Может быть это он, а не ветер порвал «парус»?! И. Е.)

Второй куплет обнаруживает совершенно противоположный подход к тексту – дословный перевод. За исключением парадоксально переведенной первой строки «Даже в дозоре можешь не встретить врага» словами «*I vprostřed moře setkáš se s nepřáteli*», т.е. «Даже по середине моря ты встретишь врагов», остальная часть куплета переведена довольно машинально, тщательно копируя оригинал.

Перевод третьего куплета представляет собой компромисс между двумя противоположными подходами, примененными при переводе первых двух куплетов. Сюда были снова включены слова, не имеющие соответствия в подлиннике: «d'ábel» («дьявол»), который «karty zkusmo si míchne» («в виде пробы перетасует карты») и «potora» («потоп», «наводнение»). Строка «Все континенты могут гореть в огне» в переводе отсутствует. Тем не менее, с точки зрения формы, – это самый целостный из куплетов. Заключительное восклицание «Только все это не по мне», выражающее свое несогласие с устройством мира, было чересчур дословно передано Радужой словами «Ať potora přijde, ale ne po mně» («Пусть будет потоп, но только не после меня»). С нашей точки зрения, певица в данном случае не пыталась передать смысл этой строки, а скорее пользоваться фразеологизмом «Po nás potora» («После нас хоть потоп»), зачастую используемым чехами при общении. Данное изречение выражает беспощадное и недальновидное отношение к будущему. Напомним также, что в 1963 г. вышел в свет роман «Po nás potopa» («После нас хоть потоп») чешского писателя Йозефа Томана. Нужно сказать, что хотя к стихотворению Высоцкого это, конечно, не имеет никакого отношения, певица исходит из реалий чешской культурной среды.

Перевод Радужы, к сожалению, нельзя отнести к вполне профессиональному художественному акту. Он не совсем репрезентативен. Уж слишком много поэтический выразительный и образный певица в переводе изменила. Однако хочется сказать, что в моменте исполнения этой песни ее словесный вариант передает такое же настроение, как и «Парус», песня беспокойствия. Аутентичность перевода подчеркивает и факт, что в самом конце песни Радужа поет куплет «Многие лета...» в языке оригинала. Для начала переводческой работы Радужы – отмеченный текст, хотя и несколько сомнительного качества и точности, является все же переводческой удачей. Для сравнения на следующей странице приводится не только перевод Радужы, но и вариант, созданный автором данной диссертации.

<p>Парус¹⁸⁰</p> <p>А у дельфина взрезано брюхо винтом. Выстрела в спину не ожидает никто. На батарее нету снарядов уже. Надо быстрее на вираже.</p> <p>Парус! Порвали парус!</p>	<p>Plachta¹⁸¹</p> <p>Za vlnou vlna, moře a lodní šroub projede srdcem, jen kupředu plout a po všem živém, když obzor se sleh, chci dostat se rychlejc, tam, kde je břeh</p> <p>V spáru z plachty pár cárů</p>
--	---

¹⁸⁰ ВЫСОЦКИЙ, В.: *Поэзия и проза* (Сост. КРЫЛОВ, А., НОВИКОВ, В.). М.: Книжная палата. 1989. с. 74

¹⁸¹ Официальный сайт певицы Радужы. Режим доступа: <http://www.raduza.cz/texty.php?id=42> (Цитировано 18.7.2010).

<p>Каюсь, каюсь, каюсь...</p> <p>Даже в дозоре можешь не встретить врага. Это не горе, если болит нога. Петли дверные многим скрипят, многим поют: – Кто вы такие? Вас здесь не ждут!</p> <p>Но парус! Порвали парус! Каюсь, каюсь, каюсь...</p> <p>Многие лета – тем, кто поет во сне. Все части света могут лежать на дне, Все континенты могут гореть в огне, Только все это не по мне.</p> <p>Но парус! Порвали парус! Каюсь, каюсь, каюсь...</p> <p>© Владимир Высоцкий, 1967</p>	<p>kaju, já se kaju</p> <p>I vprostřed moře setkáš se s nepřáteli, to není hoře, když tě noha bolí a panty dveřní, ty mnohejm skřípou, zpívaj Co tady chcete, vás nikdo nezval</p> <p>V spáru...</p> <p>Až jednou d'ábel karty zkusmo si míchne, to nebudu já, kdo mu s tím píchne Ať třeba celej svět leží si na dně, Ať potopa přijde, ale ne po mně.</p> <p>Многие лета...</p> <p>Radůza, 2005</p>
<p>Песня беспокойства (Парус)</p> <p>А у дельфина Врезано брюхо винтом. Выстрела в спину Не ожидает никто. На батарее Нету снарядов уже. Надо быстрее На вираже.</p> <p>Парус! Порвали парус! Каюсь, каюсь, каюсь...</p> <p>Даже в дозоре Можешь не встретить врага. Это не горе, Если болит нога. Петли дверные Многим скрипят, многим поют: – Кто вы такие? Вас здесь не ждут!</p> <p>Но парус...</p> <p>Многие лета – Тем, кто поет во сне. Все части света Могут лежать на дне, Все континенты Могут гореть в огне, Только все это Не по мне.</p> <p>Но парус...</p> <p>© Владимир Высоцкий, 1967</p>	<p>Píseň plná neklidu (Plachta)</p> <p>Už lodní šroub vnik do útroh delfína Vystřely do zad? To jsi mi ale hrdina! Dělostřelectvo pálit už nemůže dál. A do zatačky lod' vítr hnal!</p> <p>Dole je ráhno! Plachtu trhají! Třikrát se před Bohem kají!</p> <p>Ať už na stráži své soky marně hledáš. Není to bída, ač v noze cit už nemáš. A skřípot dveří pro jedny – hluk, pro druhé – lad Odkud jste přišli? Jste zváni snad?</p> <p>Dole je ráhno...</p> <p>Už mnoho let - Ve spánku, s písni na rtech Na osud světa plivou ti lidé, ni vzdech. A svěťadily? Ať zhynou v plamenech! Copak to vše jen mně bere dech?</p> <p>Dole je ráhno...</p> <p>Igor Jelínek, 2011</p>

6. Заключение

Диссертационная работа «Поэтическая и переводческая трансформация жанра авторской песни» посвящена феномену русской звучащей поэзии. Отправным пунктом для анализа этого своеобразного синтетического музыкально-литературного жанра служит философская концепция искусства интерпретации – герменевтика. В связи с методологической концепцией, мы ссылаемся в первую очередь на работы немецких философов (Ф. Д. Э. Шлейермахер, Х.-Г. Гадамер), свое внимание мы уделяем и работам русских авторов (В. Кузнецов, А. Вольский), а также работам чешских литературоведов (М. Микулашек). Основой данной работы и, следовательно, ее методологической базой является герменевтический подход, основанный на методах, которые были сформулированы уже в прошлом основателем филологической герменевтики Ф. Д. Э. Шлейермахером. Речь идет о грамматической и психологической интерпретации, которой посвящено вступление «Meta и hodos, или Пути постижения истины». В ней внимание уделено не только принципам интерпретации художественного текста, современный взгляд на «герменевтический круг» и его понимание, но также вопросам перевода художественного текста, который оказывается совершенно особым видом искусства интерпретации, ибо здесь все проходит через призму другого языка, где осуществляется неизбежное изменение кода, которое с собой может нести и несет определенные (меньшие или большие) метаморфозы исходного текста. При этой интерпретации наша концепция исходит из основного философского труда Х.-Г. Гадамера «*Wahrheit und Methode*» 1960 г. (русское издание «*Истина и метод. Очерк философской герменевтики*», 1988 г.). В заключение этого теоретически понятого введения мы ссылаемся на одну из первых русских теоретических работ, которая содержит в себе «зародыши» научной теории художественного перевода, книгу «Высокое искусство» (1940 г.) К. И. Чуковского. Она до сих пор не была переведена на чешский язык и, скорее всего, никогда не будет, поскольку в ней оцениваются переводы с разных европейских языков (украинский, английский и др.) на русский и выполнить данную задачу нам кажется практически невозможным.

В следующей главе наше внимание обращается к жанрологическим вопросам. Здесь обстоятельно решается проблематика самого жанра авторской песни (далее АП), в которой открываются причины и источники ее синтетичности, причем здесь подчеркивается феномен взаимопроникновения отдельных видов искусства и в

словесном (литературном) артефакте. В связи с этим появляется «синестезия», о которой часто забывают в современных литературоведческих и искусствоведческих концепциях (см. труд чешского литературоведа М. Микулашека «*Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae*» [Ostrava, 2011]). В этой главе внимание уделяется вопросам возникновения звучащей поэзии, связанного с искусством средневековых бардов, миннезингеров, менестрелей, или вагантов, творящих прежде всего на территории юго-восточной французской Прованс и Пикардии, находящейся на севере Франции. В русском историческом контексте появляются певцы, которых чаще всего называли «скоморохами». Они были определенным прототипом песенников, творивших в XX веке. Песенный жанр был впоследствии и в период Нового времени культивирован поэтами-декабристами (представленными прежде всего А. Дельвигом). Его быстрое развитие приходится на XX век, особенно на период после Второй мировой войны. Музыкально-поэтический жанр постепенно приобрел новое название – «авторская песня» (существуют разные точки зрения на авторство), и прежде всего в 60-е гг. приобрел художественную форму и начал быть необыкновенно популярным в общественной жизни. Этот творческий процесс был обусловлен и общественно-политическими факторами. Трансформированный жанр практически становится проявлением неофициального художественного развития, так называемым феноменом андеграунда, который смог непосредственно выразить настроение общества прямо или с помощью аллегории. Само собой разумеется, что положение упомянутого жанра было логически связано и с преследованием его главных представителей, которые были вынуждены эмигрировать (А. Галич) или привыкнуть к ситуации игнорирования, клеветы и постоянного запрещения как концертных выступлений, так и возможности свободно издавать свои произведения (В. Высоцкий, Б. Окуджава). Первенство в развитии «авторской песни» чаще всего приписывается именно Б. Окуджаве, поэту с грузинскими корнями (безо всякого сомнения он был среди поющих поэтов самым большим авторитетом). Несмотря на это, после изучения многочисленных литературно-критических источников можно согласиться с мнением И. А. Соколовой, которая в своей книге «*Авторская песня: от фольклора к поэзии*» (2002 г.) пишет, что «Вначале» был Михаил Анчаров. Действительно, исторически подтверждено, что его не слишком известные песни возникали уже в 40-х годах. Кроме него первенство в развитии данного жанра также приписывается Юрию Визбору – певцу и артисту, являющемуся представителем так называемой «туристической песни», которая, действительно, была у возрождения «авторской песни» в студенческой среде. В заключение этой работы

говорится о том, что произошло с этим жанром в конце 80-х гг., после распада СССР и особенно после смерти Окуджавы в Париже в 1997 г. Уже в 1988 г. Окуджава говорил, что жанр «авторской песни» пережил самого себя и даже умер. Автор диссертации в дальнейшем знакомит своих потенциальных читателей и с представителями «реинкарнированного жанра авторской песни», творящих в настоящее время. Эти факты автор диссертации при всей скромности, считает своей лептой, внесенной в процесс жанрологического исследования в рамках двух внутренних грантовых проектов, предоставленных автору этой работы Философским факультетом Остравского университета, его *alma mater*. Глава заканчивается раздумьем о современной эпохе постмодернизма и ее системе ценностей, которая отражает состояние современного искусства.

Глава под названием «*В мире песен В. Высоцкого*» с точки зрения композиции составляет ядро всей работы, так как подробно охватывает жизнь и творчество вероятно самого популярного из русских «бардов» второй половины XX века. Именно его творчество было названо «романом в песнях», а также в научной литературе характеризуется как «энциклопедия русской жизни 70-х годов XX века».

Так называемый поэтический бум, который приходит в период «оттепели» (после смерти И. В. Сталина в 1953 г.) связан с талантливыми эстрадными поэтами, творящими в духе «громкой поэзии», предназначенной для выступлений перед публикой, например, Е. Евтушенко, Р. Рождественский или поэт-архитектор А. Вознесенский. К ним примыкает Белла Ахмадулина, а косвенно и Булат Окуджава. Они все читают свои стихи со сцены московского Политехнического музея, а также выступают на так называемых Днях поэзии. Поэтическое слово в период пост-сталинской «оттепели» было в России очень популярно, так как продолжало русскую традицию публичного чтения стихов. Его основы были положены в 20-30-х гг. XX века исключительно талантливыми поэтами, какими были футурист В. Маяковский, эгофутурист И. Северянин, имажинист С. Есенин и Н. Асеев. Именно в поэзии Маяковского и Есенина уже можно найти определенные архетиповые параллели со стихами В. Высоцкого, несмотря на то, что по некоторым научным публикациям они находятся даже в произведениях А. С. Пушкина или Н. Некрасова, не говоря уже о «проклятом» французском поэте кульминационной поры Ренессанса Франсуа Вийона, с которым иногда Высоцкого сравнивают. Но скорее всего речь идет о варианте формальном или о своеобразной трагической жизненной архетиповой параллели, иногда повторяющейся в истории искусства.

Содержание главы «Феномен интертекста и персвазии в песнях В. С. Высоцкого» опирается на произведение известного австрийского слависта Х. Пфандля «*Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs*» (1993 г.). К рассмотрению творчества В. Высоцкого здесь подходят с точки зрения концепции «интертекста» Ю. Кристевой (опирающейся на концепцию диалогического слова М. Бахтина) и, в особенности, на паратекстуальность Ж. Женетта. В этой части используются такие понятия как интертекстуальность, транстекстуальность, метатекстуальность или архитекстуальность (Эта терминология используется в произведении Ж. Женетта «*Палимпсесты*» 1932 г.). Данные понятия, связанные с интерпретационной практикой постмодерного литературоведения, вводятся в интерпретационную концепцию Г. Пфандля и кроме этого конфронтируются с наблюдениями А. Скобелева, находящимися в книге «*Много неясного в странной стране II*» (2007 г.). Книга представляет определенный инспирирующий комментарий к песням Высоцкого, определенным способом приближается к «интертекстовому» исследованию и иногда слегка полемизирует с Г. Пфандлем.

Составной частью этой главы также является размышление над явлением, называемым «персвазия» (перевод с англ. яз. persuasion) – т. е. цели искусства повлиять на человека, с которым мы дискутируем, и убедить его. Речь идет о современном подходе, который прежде всего относится к теории коммуникации и применяется при анализе языка СМИ. Это также связано с языковой манипуляцией, поэтому ее целью закономерно должен бы быть и мир политики, который подобными явлениями буквально пронизан. Как известно, еще никто до настоящего времени не попытался перенести подобный анализ данного явления в сферу литературы или музыки и применить его к конкретным художественным текстам. Попытка очень краткого анализа творчества В. С. Высоцкого с точки зрения персвазии указывает путь к возможному будущему исследования творчества не только этого «поющего поэта», но и других авторов нового времени. В. Высоцкий был таким автором, который настолько сумел убедить своих слушателей и читателей, что они не смогли отличить его от лиц – героев его песен-монологов, т. е. людей, которым он вложил в уста свои впечатляющие слова, полные экспрессии. Именно по этой причине персвазия как предмет содержания поэтологического исследования является необходимой научной задачей.

Подобным новаторским способом ориентирована и следующая глава, которая идейно связана с книгой «*Владимир Высоцкий: Психогерменевтика творчества*» (2002 г.) психолога В. И. Батова. Упомянутая «психогерменевтика» является термином,

который ввел А. А. Брудной. Она является творческим путем к подробному ознакомлению с психологией автора. Для своего анализа Батов из общего количества шестисот песен Высоцкого выбрал только двадцать (!) и потом подверг их тщательному разбору. Каждая песня представляет год творческого периода Высоцкого, т. е. с 1961 г., когда он написал свою первую песню «Татуировка», до 1980 г. – года его смерти. Из этого подхода, который имеет свою аналогию в учении Ф. Д. Э. Шлейермахера, В. Дилтея, и в особенности К. Г. Юнга, конечно есть шанс в будущем найти свое место в искусстве интерпретации. В. И. Батов очевидно отталкивается от психологического истолкования Шлейермахера только в отличие от него он располагает современными методами анализа (особенно компьютерными технологиями). Сам Батов говорит о том, что его метод еще находится в стадии зарождения. Тем не менее, речь идет о книге исключительно интересной и очень поучительной.

Заключительная глава данной диссертационной работы посвящена переводам песен В. Высоцкого на чешский и английский языки. Объектом исследования стала «Песня о друге» и два ее перевода на английский язык, в дальнейшем – и замечательный перевод Я. Ногавицы на чешский язык, «*Píseň o příteli*», который увидел свет уже в 1984 году. В 2009 г. эта песня вошла в новый альбом Я. Ногавицы «*Ikarus*» (Икар). Перевод следующей песни В. Высоцкого «Парус» (*Plachta*) был выполнен шансонеткой Радкой Вранковой, которая выступает под псевдонимом «Радуза». Кроме этого проведен анализ песни «Я не люблю». Автором перевода на чешский язык является поэтесса Яна Моравцова-Нойманова. Заключительная часть работы посвящена переводам песни В. Высоцкого «Братские могилы» писательницы Яны Моравцовой «*Společné hroby*» (1988 г.), переводчика Милана Дворжака «*Hromadné hroby*» (1997 г.) и автора этой диссертационной работы Игоря Елинека «*Masové hroby*» (2010 г.). Далеко не все песни из общего количества 600 песен были переведены на чешский язык. В стороне от внимания толкователей-переводчиков остались опыты написания прозаических произведений, особенно «*Дельфины и психи*», а также «*Роман о девочках*». И эти произведения могут в будущем стать темами дипломных и диссертационных работ.

В заключение мы позволяем себе констатировать, что искусство герменевтической интерпретации нам помогло приподнять занавес темы поэтического и художественного творчества и заглянуть внутрь литературного артефакта, откуда как будто из воображаемого духовного источника бьет струей «истина», настоящая

сущность и послание литературного произведения. Другим путем кроме путешествия «внутри» явления нельзя добраться до одного «внутреннего слова» (*verbum interius*) св. Августина, которое не имеет ничего общего с толкованием, которое останавливается на поверхностном описании всего, созданного человеческим умом. В самом тексте то, что нельзя назвать иными словами кроме «слова сердца» (*verbum cordis*) мы не можем непосредственно увидеть глазами, но из его «речи» рождается все, что дает смысл познанию человеческой сущности. Вспомним цитату из книги А. Сент-Экзюпери «*Маленький принц*»: «Зорко одно лишь сердце, самого главного глазами не увидишь»¹⁸². «Герменевтический круг», из которого мы исходим при анализе формы (*eidos*) и души (*psyché*) авторской песни, представляет собой методологический принцип, позволяющий человеку, занимающемуся анализом произведения, услышать в контрапункте (или синестезии) слов и тонов, соединенных в созданном поэтическом организме, речь человеческого «сердца» и распознать вечную «истину» происходящего в мире.

¹⁸² СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ, А.: *Маленький принц*. по изд.: А. де Сент-Экзюпери. Планета людей. Маленький принц. Фрунзе. 1982. Режим доступа: <http://lib.ru/EKZUPERY/mprinc.txt> (Цит. 22.8.2011).

Shrnutí

Disertační práce „Básnická a překladatelská transformace žánru autorské písně“ je věnována fenoménu ruské zpívané poezie. Jako opěrná báze při analýze toho svébytného syntetického hudebně-literárního žánru nám slouží filozofická koncepce umění interpretace – hermeneutiky. Co se její metodologické koncepce týče, odvoláváme se především na práce německých filozofů (F. D. E. Schleiermacher, H.-G. Gadamer), pozornost věnujeme i pracím ruské proveniencí (V. Kuznecov, A. Volskij) a české (M. Mikulášek). Výkladovou páteří předkládané práce a potažmo tedy jejím metodologickým základem je hermeneutický přístup založený na metodách zformulovaných již v minulosti zakladatelem filologické hermeneutiky F. D. E. Schleiermacherem. Řeč je o gramatické a psychologické interpretaci, jíž je věnována úvodní kapitola „*Meta a hodos aneb Způsoby postižení pravdy*“. Pozornost se v ní obrací nejen k principům výkladu uměleckého textu, novodobému nazírání a pojetí hermeneutického kruhu, ale taktéž k otázkám překladu uměleckého textu, jenž se nám jeví jako zcela zvláštní případ umění interpretace, neboť zde vše prochází prizmatem dalšího jazyka, kde probíhá nevyhnutelná změna kódu, což se sebou může nést a nese i jisté (menší či větší) metamorfózy výchozího textu. Při této interpretaci vycházíme koncepčně především z Gadamerova stěžejního filozofického díla „*Wahrheit und Methode*“ z r. 1960 (česky „*Pravda a metoda. Nárys filozofické hermeneutiky*“, 2010). V závěru tohoto teoreticky pojatého úvodu reflektujeme i jednu z prvních ruských teoretických prací obsahujících zárodečnou podobu teorie uměleckého překladu z r. 1940 od K. I. Čukovského „*Vysokoje iskusstvo*“, která dosud do češtiny přeložena nebyla.

V kapitole následující se pozornost obrací ke genologickým otázkám. Zde je podrobně řešena problematika samotného žánru autorské písně, jsou v ní odkrývány příčiny a zdroje její syntetičnosti, přičemž je zdůrazňován fenomén vzájemných průniků jednotlivých druhů umění i v slovesném artefaktu. V této souvislosti se objevuje jev „synestezie“, zapomínáný v novodobých literárněvědných a uměnovědných koncepcích (viz práci českého literárního vědce M. Mikuláška „*Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae*“ [Ostrava, 2011]). Pozornost je v dané kapitole věnována otázkám zrodu zpívané poezie, spjatého s uměním středověkých bardů, minnesengrů, minstrelů či vagantů, působících především na území jihovýchodní francouzské Provence i Pikardie, rozprostírající se na severu Francie. V ruském dějinném kontextu se objevovali pěvci, nejčastěji nazývaní „skomorochové“, kteří byli jistým praobrazem písničkářů, tvořících ve 20. století. Písňový žánr byl poté i v období novověku kultivován básníky děkabristy (zastoupených zejména A. Dělvigem) a prudký rozvoj

zaznamenal ve stoletím dvacátém, zejména pak v období po druhé světové válce. Poeticko-písňový žánr postupně získal nové terminologické vymezení „autorská píseň“ (názory na autora termínu se různí) a především v šedesátých letech se umělecky vyhranil a získal ve společenském životě nesmírnou popularitu. Daný tvůrčí proces byl podmíněn i faktory společensko-politickými. Transformovaný žánr se stává prakticky projevem neoficiálního uměleckého vývoje, takřka fenoménem undergroundovým, jenž dokázal bezprostředně vyjádřit nálady společnosti, ať už přímo, nebo prostřednictvím alegorie. Postavení uvedeného žánru samozřejmě logicky souviselo i s pronásledováním jeho hlavních představitelů, kteří byli nuceni emigrovat ze své vlasti (A. Galič), nebo si zvyknout na stav ignorování, pomluv a permanentního zakazování jak koncertních vystoupení, tak i možnosti svobodně publikovat svá díla (V. Vysockij, B. Okudžava). Prvenství v rozvíjení „autorské písně“ je nejčastěji připisováno právě B. Okudžavovi, básníkovi s gruzínskými kořeny (bezesporu byl mezi zpívajícími básníky snad největší autoritou), nicméně po prostudování četných literárněkritických pramenů se lze ztotožnit s názorem I. A. Sokolové, která ve své knize *„Avtorskaja pesnja: ot folkloru k poezii“* (2002) uvádí, že „Na počátku“ byl M. Ančarov. Je skutečně historicky doloženo, že jeho nepříliš známé písně vznikaly již ve 40. letech. Další prvenství v rozvoji daného žánru je rovněž připisováno J. Vizborovi, zpěváku a herci, jenž je představitelem takzvané „turistické písně“, která skutečně stála u zrodu „autorské písně“ ve studentském prostředí. V závěru této práce je ukázáno, co se stalo s tímto žánrem na konci 80. let, po rozpadu SSSR a obzvlášť pak po Okudžavově smrti v Paříži v roce 1997. Okudžava se již v roce 1988 nechal slyšet, že se žánr „autorské písně“ přežil a dokonce že zemřel. Autor disertace v dalším výkladu seznamuje své potenciální čtenáře i s představiteli „reinkarnovaného“ žánru AP („autorská píseň“), kteří působí v dnešní době. Tuto skutečnost autor disertace ve větší skromnosti považuje za svůj přínos do procesu genologického zkoumání v rámci dvou interních grantových projektů poskytnutých autorovi práce Filozofickou fakultou Ostravské univerzity, jeho *alma mater*. Kapitulu uzavírá zamyšlení nad dnešní postmoderní dobou a jejím hodnotovým systémem, zrcadlícím stav současného umění.

Kapitola nazvaná *„Svět písní V. S. Vysockého“* v kompozičním ohledu tvoří jádro celé práce, neboť podrobně zachycuje život a tvorbu snad nejpoblárnějšího z ruských „bardů“ druhé poloviny 20. století. Právě jeho tvorba byla literárním vědcem V. Novikovem označena jako „román v písních“ a rovněž v odborné literatuře je viděna jako „encyklopedie ruského života sedmdesátých let 20. století“. Tzv. „básnický boom“, který přichází v období „tání“ (po smrti J. V. Stalina v r. 1953), je spjat s talentovanými estrádními básníky, tvořícími v duchu „hlučné poezie“ (gromkoj poezii) určené k veřejné produkci, jako byl kupříkladu J.

Jevtušenko, R. Rožděstvenskij či „básníci architekt“ A. Vozněsenskij. K nim se přimyká i B. Achmadulina a nepřímě i B. Okudžava. Všichni totiž společně přednášeli své básně na pódiu Polytechnického muzea v Moskvě a rovněž v tzv. Dnech poezie. Básnické slovo se v období poststalinického „tání“ těšilo v Rusku obrovské oblibě, neboť vyrůstalo vlastně z ruské tradice přednášení veršů na veřejnosti, jehož základní kámen položili již ve dvacátých a třicátých letech 20. století mimořádně talentovaní básníci jakými byli futurista V. Majakovskij, egofuturista I. Severjanin, imažinista S. Jesenin či N. Asejev. Právě v poezii Majakovského a Jesenina lze spatřovat jisté archetypické paralely s básněmi V. Vysockého, třebaže podle některých odborných publikací tyto zdroje vedou až k A. S. Puškinovi či N. Někrasovovi, nemluvě o „prokletém“ francouzském básníkovi období „vrcholné renesance“ F. Villonovi, k němuž bývá někdy Vysockij přirovnáván. Zde se však jedná spíše o obdobu formální či o svébytnou, tragicky exponovanou životní archetypovou paralelu, opakující se nejednou v dějinách umění.

Výklad obsažený v kapitole *„Fenomén intertextu a persvaze v písních V. S. Vysockého“* navazuje mj. na dílo předního rakouského slavisty Heinricha Pfandla *„Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs“* (1993); rozbor tvorby Vysockého je zde nazírán z hlediska koncepce „intertextu“ J. Kristevy (navazující na Bachtinovu koncepci dialogického slova) a zejména „paratextualitu“ G. Genetta. Výklad zde pracuje s pojmy jako hypertextualita, transtextualita, metatextualita či architextualita (terminologie užívaná v díle G. Genetta *„Palimpsestes“* z roku 1982). Dané pojmy spjaté s interpretační praxí postmoderní literární vědy jsou uváděny do interpretační koncepce H. Pfandla a mj. konfrontovány s postřehy A. Skobeleva, obsažené v jeho knize *„Mnogo nejasnogo v strannoj strane II“* (2007), která představuje jakýsi inspirativní komentář k písním Vysockého a v jistém ohledu se přibližuje k „intertextovému“ zkoumání a místy i mírně polemizuje s H. Pfandlem.

Součástí dané kapitoly je i zamyšlení nad jevem tzv. „persvaze“ (z anglického *persuasion*) – tj. vlastně intence umění, jak ovlivnit a přesvědčit člověka, s nímž diskutujeme. Jde o moderní přístup, vztahující se spíše k teorii komunikace a uplatňující se při analýze jazyka masmédií. Souvisí také s jazykovou manipulací, proto by se její úloha měla zákonitě vztahovat na svět politiky, která je danými jevy doslova prostoupena. Pokud je známo, nikdo se dosud nepokusil podobnou analýzu daného jevu přenést do sféry literatury či hudby a aplikovat ji na konkrétní umělecké texty. Pokus o velmi stručnou analýzu tvorby V. S. Vysockého z hlediska persvaze ukazuje cestu možného budoucího zkoumání tvorby nejen tohoto zpívajícího básníka, ale i autorů novodobé poezie vůbec. V. Vysockij byl autor, který

dokázal přesvědčit své posluchače a čtenáře natolik, že jej nedokázali odlišit od osob, hrdinů jeho písni-monologů, postav jimž svá sugestivní a expresivní slova vložil do úst. Zejména z tohoto důvodu se persvaze jako obsahový předmět poetologického výzkumu jeví jako nadměru potřebná vědní intence.

Podobně novátorsky je orientovaná i následující kapitola, která myšlenkově vychází z publikace „*Vladimir Vysockij: Psychogermenevtika tvorčestva*“ (2002) psychologa V. I. Batova. Zmíněná „psychohermeneutika“ je termín, který zavedl A. A. Brudnoj, jeví se jako podnětná cesta, jejímž prostřednictvím se lze důkladně seznámit s psychologií osobnosti autora. V. Batov si však ke své analýze vybral z celkové počtu více než 600 písní Vysockého pouhých 20 (!) a poté je podrobil pečlivě analýze. Každá z písní vlastně reprezentuje rok tvůrčího období Vysockého, tj. od roku 1961, kdy napsal svou první píseň „Tatuirovka“ (Tetování) až po rok 1980, kdy skonal. I tento přístup, která má svou analogii v učení F. D. E. Schleiermachers, W. Diltheye a zvl. C. G. Junga, má jistě v budoucnu šanci nalézt své místo v umění interpretace. V. I. Batov vychází evidentně ze Schleiermacherovy psychologické interpretace, ale na rozdíl od ní je vybaven konkrétními, novodobými metodami analýzy (zvl. počítačové technologie). Sám Batov uvádí, že jeho metoda je zatím pouze ve fázi zrodu. Jde nicméně o publikaci mimořádně zajímavou a velice poučnou.

Závěrečná kapitola předkládané disertační práce je věnována překladům písní Vladimíra Vysockého do češtiny a angličtiny. Objektem zkoumání se stala Vysockého „*Pesnja o druge*“ a dva její překlady do angličtiny, posléze pak i pozoruhodný Nohavicův překlad do češtiny, nazvaný „*Píseň o příteli*“, již z roku 1984. Píseň se v roce 2009 dokonce dočkala nového hudebního provedení na Nohavicově albu „*Ikarus*“. Další překlad Vysockého písně „*Parus*“ („*Plachta*“) pochází z dílny šansoniérky R. Vrankové, vystupující pod uměleckým pseudonymem Radůza. Analýze byly prodrobeny i písně „*Ja ne ljublju*“ („*Nemám rád*“) v českém překladu básničky Jany Moravcové-Neumanové. Závěrečná část práce je věnována překladům písně V. Vysockého „*Bratskije mogily*“ z pera spisovatelky J. Moravcové „*Společné hroby*“ (1988), překladatele M. Dvořáka „*Hromadné hroby*“ (1997) a autora této disertační práce, I. Jelínka „*Masové hroby*“ (2010). Zdaleka ne všechno z počtu více než 600 písní V. Vysockého bylo do češtiny přeloženo, stranou pozornosti interpretů-překladatelů zůstaly Vysockého prozaické pokusy zvl. „*Delfiny i psichy*“ a „*Roman o devočkach*“. I tato díla mohou být budoucím předmětem dalších diplomových či disertačních prací.

Závěrem si dovoluujeme konstatovat, že umění hermeneutické interpretace nám pomohlo poodhalit roušku tajemství básnického a uměleckého tvoření a nahlédnout do nitra

literárního artefaktu, odkud jako z pomyslného duchovního zřídla tryská „istina“, pravá podstata a poselství literárního díla. Jinak než prostřednictvím „pouti do nitra“ jevů nelze se dobrat onoho „vnitřního slova“ – *verbum interius* sv. Augustina, které je na hony vzdáleno výkladu, který ulpívá u popisu povrchu všeho stvořeného lidským umem. V samotném textu toto jinak též nazývané *verbum cordis* („slovo srdce“) spatřit bezprostředně očima nemůžeme, ale z jeho „mluvy“ se rodí vše, co dává smysl poznání lidského bytí. Připomeňme si Saint-Exupéryho výrok z „*Malého prince*“: „...správně vidíme jen srdcem. Co je důležité, je očím neviditelné.“¹⁸³ „Hermeneutický kruh“, z něhož jsme vycházeli při analýze tvaru (eidos) a duše (psyché) autorské písni, představuje metodologický princip umožňující vykladači díla zaslechnout v kontrapunktu (či „synestezii“) slov a tónů, snoubících se ve stvořeném poetickém organismu, mluvu lidského „srdce“ a rozpoznat věčnou „pravdu“ dění ve světě.

¹⁸³ SAINT-EXUPÉRY, A.: *Malý princ* (z francouzštiny přeložila Z. Stavinohová). Praha: Albatros. 1972, c. 79.

Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertation „Lyrische und übersetzerische Transformation des Autorenliedes“ ist der russischen gesungenen Poesie gewidmet. Als Ausgangspunkt für die Analyse dieses eigenständigen synthetischen musikalisch-literarischen Genres dient die philosophische Konzeption der Kunst des Auslegens – der Hermeneutik, was bereits aus dem umfangreichen Titel der Arbeit zu erkennen ist (s. oben). Was den methodologischen Teil betrifft wird vor allem auf die Werke deutscher Philosophen (F.D.E. Schleiermacher, H.-G. Gadamer) zurückgegriffen, wengleich auch russischen (V. Kuznecov, A. Volskij) und tschechischen (M. Mikulášek) Arbeiten Aufmerksamkeit geschenkt wird. Das methodologische Fundament der Arbeit bildet der bereits in der Vergangenheit auf Basis der Methoden des Begründers der Hermeneutik, F. Schleiermacher, formulierte hermeneutische Ansatz. Es geht dabei um grammatische und psychologische Interpretation, der das einführende Kapitel der Arbeit „Meta und Hodos oder Methoden der Wahrheitsfindung“ gewidmet ist. Die Aufmerksamkeit wird dabei nicht nur auf die Prinzipien des Auslegens eines künstlerischen Textes sowie auf die neuzeitliche Anschauung des hermeneutischen Zirkels gerichtet, sondern auch auf Fragen der Übersetzung eines künstlerischen Textes, welche einen Sonderfall der Interpretation darstellt, und, da in diesem Fall alles durch das Prisma einer anderen Sprache geht, eine unvermeidbare Veränderung des Kodes eintritt, was bestimmte (kleinere oder größere) Metamorphosen des Ausgangstextes mit sich bringen kann. Bei dieser Interpretation wird vor allem von dem berühmten Werk Gadammers „Wahrheit und Methode“ (1960, tschechisch 2010) ausgegangen, welches in der Arbeit häufig zitiert wird. Im Fazit dieser durchgehend theoretischen Einleitung findet eine der ersten theoretischen Arbeiten aus dem Jahre 1940, die erste Ansätze zur Theorie der künstlerischen Übersetzung in sich trägt und bis heute nicht ins Tschechische übersetzt wurde, ihre Erwähnung: „Vysokoje iskusstvo“ von Kornej Ivanovič.

Im darauffolgenden Kapitel richtet sich die Aufmerksamkeit auf genologische Fragen. Es findet eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Problematik des Genres des Autorenlieds statt, es werden Gründe für seine synthetischen Eigenschaften erwähnt und erklärt, wobei die Wichtigkeit der gegenseitigen Einflussnahme einzelner Kunstformen unterstrichen werden soll. In diesem Zusammenhang wird der Begriff „Synästhesie“ verwendet, welchen der tschechische Literaturwissenschaftler und Professor Miroslav Mikulášek in seiner vor Kurzem veröffentlichten Publikation „Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae“ verwendet und eingrenzt.

Im Weiteren werden auch Fragen der Genese der gesungenen Poesie behandelt, wobei diese Genese in den Werken mittelalterlicher Barden, Minne- und Minstrel-Sängern oder Vagabunden, ungeachtet dessen, dass diese vor allem auf dem Gebiet der südöstlichen Provence bzw. der sich im Norden Frankreichs erstreckenden Picardie wirkten, zu suchen ist. Im russischen Kontext kann dabei von Sängern gesprochen werden, die häufig als „Skomoroch“ bezeichnet werden und eine Art Urbild der im 20. Jahrhundert schaffenden Liedermacher darstellen. Das Liedergenie wird danach auch in der Neuzeit von Dekabristen-Dichtern (welche vor allem durch A. Delvig vertreten sind) kultiviert und sein rasanter Aufschwung ist im 20. Jahrhundert, insbesondere jedoch in der Nachkriegszeit, zu beobachten. Das poetische Liedergenie erhält den Namen „Autorenlied“ und erfährt vor allem in den sechziger Jahren eine große Blüte und immense Popularität. Dies hängt auch mit dem damaligen Zeitgeschehen zusammen, als das transformierte Genie praktisch zum inoffiziellen, sozusagen zum Underground-Phänomen wird, welches die Fähigkeit besitzt, Emotionen direkt auszudrücken oder sich mit Hilfe von Allegorie zu Zeitgeschehnissen zu äußern. Die Position des angeführten Genies hängt logisch mit der Verfolgung seiner Vertreter zusammen, die gezwungen waren zu emigrieren (Alexandr Galič) oder sich an Verleumdungen, Verbote von Konzertauftritten und die Unmöglichkeit zu Publizieren (Vladimir Vysockij, Bulat Okudžava) gewöhnen mussten. Eine Vorrangstellung ist gerade dem zuletzt erwähnten Dichter mit den georgischen Wurzeln zuzuschreiben (zweifellos war er unter der singenden Dichtern die wohl größte Autorität), obwohl nach Durchsicht zahlreicher Quellen dem Standpunkt von Inna Andreevna Sokolova zugestimmt werden kann, welche in ihrem Buch „Avtorskaja pesnja: ot folkloru k poezii“ (2002) angibt, dass „am Anfang“ Michail Ančarov stand. Es ist tatsächlich historisch belegt, dass seine nicht besonders bekannten Lieder in den vierziger Jahren entstanden. Im Fazit dieser Arbeit wird angerissen, wie sich dieses Genie Ende der achtziger Jahre nach dem Zerfall der UdSSR und vor allem nach Okudžavas Tod im Jahre 1997 in Paris weiter entwickelt hat. Das Kapitel schließt mit einigen Überlegungen zur postmodernen Zeit und einer Reflexion des Wertesystems in der zeitgenössischen Kunst. Das folgende Kapitel mit dem Titel „Die Welt der Lieder V. S. Vysockijs“ bildet meiner Ansicht nach den Kern der vorliegenden Arbeit, da es detailliert dem Werk und Leben des wohl beliebtesten Barden des 20. Jahrhunderts gewidmet ist.

Im Anschluss daran folgt das Kapitel „Das Phänomen des Intertextes und der Überzeugungskunst in den Liedern V. S. Vysockijs“, welches vor allem von der Publikation des herausragenden österreichischen Slavisten Heinrich Pfandl „Textbeziehungen im

dichterischen Werk Vladimir Vysockijs“ (1993), in der sich der Autor der Analyse von Vysockijs Werk aus dem Blickwinkel der Intertextualität nach J. Kristeva und der Paratextualität nach G. Genette widmet, ausgeht und an diese anknüpft. Was die Überredungskunst, zu Englisch *persuasion* betrifft, so kann festgestellt werden, dass diese Analysemethode bisher noch nicht im Bereich der Literatur oder Musik Anwendung gefunden hat. Die in dieser Arbeit enthaltene kurze Analyse einiger von Vysockijs Liedern kann einen Ausgangspunkt für weitere Analysen dieser Art liefern.

Ähnlich in seinem Neuheitswert ist auch das darauffolgende Kapitel aufzufassen, welches von V. I. Batovs Publikation „Vladimir Vysockij: Psychogermenevtika tvorčestva“ (2002) ausgeht. Die erwähnte *Psychohermeneutik* ist ein von A. A. Brudnoj eingeführter Terminus und stellt einen interessanten Weg zum Ergründen der Psychologie der Persönlichkeit des Autors dar. Auch dieser Ansatz hat sicherlich große Chancen in Zukunft Anwendung zu finden und geht offensichtlich von Schleiermachers psychologischer Interpretation aus, er ist jedoch im Gegensatz zu ihr mit durchgehend konkreten und modernen Analysemethoden ausgestattet (z.B. Computertechnik). Batov selbst räumt ein, dass diese Methode noch in der Entwicklungsphase steckt, die Publikation erweist sich jedoch in jedem Fall als hilf- und lehrreich.

Das anschließende Kapitel der vorgelegten Dissertation ist den Übersetzungen der Lieder Vladimir Vysockijs ins Englische und Tschechische gewidmet. Dabei habe ich mir erlaubt, Vysockijs Lied „Pesnja o druge“ und zwei seiner Übersetzungen ins Englische zu analysieren, worauf eine Analyse der herausragenden schon im Jahr 1984 erschienenen Übersetzung von Nohavica ins Tschechische mit dem Titel „Píseň o příteli“ folgt. Dieses Lied erfreute sich 2009 einer neuen musikalischen Ausführung auf dem Album „Ikarus“. Eine weitere Übersetzung von „Parus“ (Segel) ist der Chansonsängerin Radka Vranková, die unter dem Künstlernamen Radůza auftritt, zuzuschreiben. Einer Analyse wurde auch das Lied „Ja ne ljublju“ in der tschechischen Übersetzung der Dichterin Jana Moravcová-Neumanová „Nemám rád“ unterzogen. In der letzten Analyse wird der Fokus auf drei verschiedene Übersetzungen eines einzigen Liedes mit dem Titel „Bratskije mogily“ gelegt – die erste stammt von Jana Moravcová „Společné hroby“, die zweite von Milan Dvořák „Hromadné hroby“ (1997) die dritte „Masové hroby“ (2010) von Igor Jelínek, dem Autor der vorliegenden Dissertation.

Zum Abschluss erlaube ich mir anzumerken, dass mir die Kunst der hermeneutischen Interpretation in hohem Maße geholfen hat, Einblick in das Innere eines literarischen

Artefakts zu bekommen, aus welchem wie aus einer imaginären geistigen Quelle die „istina“, also das wahre Wesen eines literarischen Werks strömt. Anders als mittels „der Fessel für das Innere“ ist es nicht möglich das *verbum interius* (das innere Wort) des hl. Augustinus, das von Explizitheit weit entfernt ist, zu erfassen. Im Text kann dieses sonst auch *verbum cordis* (Wort des Herzens) genannte auch nicht festgemacht werden, da es zwischen den Zeilen pulsiert. An dieser Stelle sei an Saint-Exupéry's Ausspruch aus „Der kleine Prinz“ erinnert: „Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.“ Der hermeneutische Zirkel, von dem bei der Analyse der Form (eidos) und der Seele (psyché) des Autorenlieds ausgegangen wurde, stellt ein bestimmtes vereinigendes Prinzip dar, das es dem Interpreten ermöglicht, das Kontraprodukt von Worten von Tönen zu vernehmen, die sich zu einem organischem Ganzen vereinigen – zu einer erhabenen Symphonie, welche die Seele des literarischen Werks ist.

Библиография

Русские источники

- Авторская песня – книга для ученика и учителя* (сост. Владимир Новиков, Н. Басовская). Москва: Школа классики-Аст. 1997. ISBN 5-7841-0410-1
- АНДРЕЕВ, Ю. А. (науч. ред.): *В. С. Высоцкий: исследования и материалы*. Воронеж: Изд. Воронежского университета. 1990. ISBN 5-7455-0321-1
- БАТОВ, В. И.: *Владимир Высоцкий: Психогерменевтика творчества*. М.: М-во культуры РФ; Рос. ин-т культурологии; Междунар. пед. акад. 2002. ISBN 5-93719-028-9
- БЕЛОШЕВСКАЯ, Л.: *Высоцкий на чешском. Игра и театр в поэзии В. Высоцкого и проблемы перевода*. In: Acta Universitatis Carolinae. Philologica. № 2-3. 1989. с. 225-235.
- БЕЛОШЕВСКАЯ, Л.: *Некоторые аспекты перевода реалий в поэтическом тексте (на материале поэзии Вл. Высоцкого)*. In: Acta Universitatis Carolinae. Philologica 1-3. Translatologica Pragensia II. Praha: Karlova univerzita. 1986. с. 589-598
- БЕЛОШЕВСКАЯ, Л.: *Некоторые проблемы изучения и перевода поэзии Вл. Высоцкого на чешский язык в их взаимосвязи*. In: Československá rusistika. R. XXXIV, č. 5. Praha. 1989, s. 270
- БЕРДЯЕВ, Н.: *Опыт парадоксальной этики*. М.: Аст.; Харьков: Фолио. 2003. ISBN 5-17-019070-0 (Аст), ISBN 966-03-1545-7 (Фолио)
- БИРЮКОВА, С.: *Спасите наши души (Окуджава – Высоцкий – бард-рок)*. Тамбов: Тамбовский филиал Серпуховского отделения. Фонд Академии творчества СССР. 1990.
- БОЛЬШОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ (глав. ред. А.М. Прохоров), 2-е издание, М: Большая Российская энциклопедия, СПб: Норинт, 2004, ISBN 5-85270-160-2, ISBN 5-7711-0004-8
- ВДОВИН, С.: *Златоглавый «хулиган» и «златоустый блатарь» (Есенин и Высоцкий)*. Александров: «Вересковый мед». 2005.
- ВДОВИН, С.: *Окуджава, Высоцкий, Галич: Польша, Евреи, Восток, Сталин...* Александров: Изд. «Вересковый мед». 2008.
- ВЕРДЕРЕВСКАЯ, Н.: *Двадцать лет спустя. Этюды о поэзии Владимира Высоцкого*. Набережные Челны: Татарстанское отделение Союза русских писателей. 2001.
- ВОЗНЕСЕНСКИЙ, А.: *Тень звука*. Москва: Молодая гвардия. 1970.
- ВЫСОЦКАЯ, Из.: *Короткое счастье на всю жизнь*. М.: Молодая гвардия. 2005. ISBN 5-235-02855-4
- ВЫСОЦКАЯ, Ир.: *Мой брат Высоцкий. У истоков*. М.: Ризалт. 2005. ISBN 5-88972-005-8

- ВЫСОЦКИЙ, В.: *Нерв*. (Сост. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, Р.) М.: Современник. 1982.(2-е издание)
- ВЫСОЦКИЙ, В.: *Поэзия и проза* (Сост. КРЫЛОВ, А., НОВИКОВ, В.). М.: Книжная палата. 1989. ISBN 5-7000-0135-7
- ВЫСОЦКИЙ, В.: *Собрание сочинений в четырех томах*. (Сост. НОВИКОВА, О., НОВИКОВ, В.). М.: Время. 2008. ISBN 978-5-9691-0277-4
- Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер*. (сост. АНДРЕЕВ, Ю. А., БОГУСЛАВСКИЙ, И. Н.) М.: Прогресс. 1989. ISBN 5-01-002284-22
- Высоцкий в советской прессе*. (сост. Федоров, А.В.). СПб.: Каравелла. 1992.
- ВЫСОЦКИЙ, В.: *Что? Где? Когда? Библиографический справочник (1960-1990 гг.)* (автор-составитель А. С. Эпштейн). Харьков: «Студия Л» – Харьковский центр «Прогресс». 1992. ISBN 5-87258-006-1
- ВЫСОЦКИЙ, В.: *Я, конечно, вернусь...Воспоминания о В. Высоцком*. М.: Книга. 1988.
- ГАДАМЕР, Х.-Г.: *Истина и метод*. М.: Прогресс. 1988. ISBN 5-01-001035-6
- ГЕРШКОВИЧ, А.: *Владимир Высоцкий. Книга первая. «Опальный стрелок» 1938-1968*. М.: Улисс-Театральная жизнь. 1993. ISBN 5-86055-005-7
- ДЕМИДОВА, А.: *Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю*. Москва: Союз театральных деятелей РСФСР. 1989.
- ЕЛИНЕК, И.: *Владимир Высоцкий – Орфей русского постмодернизма*. Острава: Остравский университет. 2004. 90 с. (дипломная работа).
- ЕЛИНЕК, И.: *Постмодернистские элементы в поэзии Владимира Высоцкого*. Материалы XXXV Международной филологической конференции. СПб.: Изд. СПбГУ, 2006. с. 31-35. ISBN 5-8465-0530-9
- ЗАЙЦЕВ, В. А.: *Окуджава, Высоцкий, Галич. Поэтика, жанры, традиции*. М.: Комитет по культуре Москвы. ГКЦМ В. С. Высоцкого. 2003. ISBN 5-901070-07-0
- Краткая литературная энциклопедия т.1-9 (гл. ред. А. А. Сурков), М.: Советская энциклопедия. 1964.
- КРЕМЕНЦОВ, Л. П, АЛЕКСЕЕВА, Л. Ф., КОЛЯДИЧ, Т. М.: *Русская литература XX века I-II*, М.: Академия. 2005.
- КРЫМОВА, Н. А. (сост.): *Я, конечно, вернусь. Стихи и песни В. С. Высоцкого. Воспоминания*. М.: Книга. 1988.
- КУЛАГИН, А.: *Высоцкий и другие (сборник статей)*. М.: Комитет по культуре Москвы. ГКЦМ В.С. Высоцкого. 2002. ISBN 5-93038-008-2

- МЕГИРЬЯНЦ, Т. А., НИКОНОВА, Т. А.: *Возьмемся за руки, друзья – Авторская песня 60-70-х годов*. In: Русская литература. Писатели XX века: Книга для учителя. Вып. третий, Воронеж: Родная речь. 1997. ISBN 5-86211-030-5
- НИЧИПОРОВ, И. Б.: *Авторская песня в русской поэзии 1950-1970-х годов*. М.: Макс Пресс. 2006. 5-317-01600-2
- НОВИКОВ, В.: *В Союзе Писателей не состоял... (Писатель Владимир Высоцкий)* М.: Интерпринт, 1991. ISBN 5-7100-0038-8
- НОВИКОВ, В.: *Высоцкий*. 4-е изд., доп. М.: ЖЗЛ. Молодая гвардия. 2008. 474 с. ISBN 978-5-235-03091-6
- НОВИКОВ, В.: *Роман с литературой*. М.: Intrada. 2007. ISBN 5-87604-217-X
- НОВИКОВ, В.: *Читаем Высоцкого*, In: *Поэзия и проза*, М.: Книжная ралата. 1989. ISBN 5-7000-0135-7
- РАССАДИН, С. Б.: *Русская литература: от Фонвизина по Бродского*. М.: Слово. 2001. ISBN 5-85050-595-4
- РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, Р.: *Голос города. Двести десять шагов* (стихи и поэма). Москва: Советский писатель. 1982.
- РОЗАНОВ, В.: *Опавшие листья*. In: *Религия и культура*. М.: Аст, Харьков: Фолио. 2001. ISBN 5-17-006592-2 (Аст), ISBN 966-03-1235-0 (Фолио)
- Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: био-библ. словарь: в 3 т.* (под ред. Н. Н. Скатова). М.: Олма-Пресс Инвест. 2005. ISBN 5-94848-211-1
- Русские поэты XX века: Учебное пособие*. (сост. Л. П. Кременцов, В. В. Лосев). 3-е изд. М.: Флинта. Наука. 2009. ISBN 978-5-89349-444-0 (Флинта), ISBN 978-5-02-002949 (Наука).
- РЯЗАНОВ, Э.: *Четыре встречи с Владимиром Высоцким*. М.: Вагриус. 2004. ISBN 5-475-00020-4
- СКОБЕЛЕВ, А. В. (науч. ред.): *Алфавитный, хронологический и библиографический указатель-справочник*. Воронеж: ВГУ. Молодежное объединение «Резонанс». 1990.
- СКОБЕЛЕВ, А. В.: *Много неясного в странной стране II – Попытка избранного комментирования*. Воронеж: Изд. Эхо. 2009.
- СОКОЛОВА, И.: *Авторская песня: от фольклора к поэзии*. ГКЦМ В. С. Высоцкого. М.: Благотворит. Фонд Владимира Высоцкого, 2002. ISBN 5-93038-009-0
- ТЮЛЕНЕВ, С. В.: *Теория перевода*, М.: Гардарики. 2004. ISBN 5-8297-0204-5
- ФРУМКИН, В. А.: *Певцы и вожди*. Н. Новгород: ДЕКОМ. 2005. ISBN 5-89533-149-1

ЦЫБУЛЬСКИЙ, М., СИЕСС-КЖИШКОВСКАЯ, Д.: *Высоцкий в Чехии*. In: Ежегодник Общества братьев Чапеков. СПб: Глобус. 2006. с. 93-102

ЦЫБУЛЬСКИЙ, М.: *Планета Владимир Высоцкий*. М.: Эксмо. 2008. ISBN 978-5-699-25684-6

ШИЛИНА, Ю.: *Владимир Высоцкий и музыка*. СПб.: Композитор. 2008. ISBN 978-5-7379-0377-0

ШИЛИНА, Ю.: *«Там все мы – люди». В поэтическом мире Владимира Высоцкого. Статьи разных лет*. СПб.: «Журнал „Нева“». 2006. ISBN 5-87516-090-X

ШИЛИНА, Ю.: *Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы*. СПб: Островитянин, 2009. ISBN 978-5-98921-024-4

ШИПОВ, Р. (сост.): *Антология бардовской песни*. М.: Эксмо. 2005. ISBN 5-699-09550-0

ШИПОВ, Р. (сост.): *Классика бардовской песни*. М.: Эксмо. 2009. ISBN 978-5-699-32043-1

ШЛЕЙЕРМАХЕР, Ф.: *Герменевтика*. (перевод с немецкого А. Л. Вольского) СПб.: Европейский дом. 2004. ISBN 5-8015-0176-2

ЩЕРБИНА, И.(РЕД.): *Гегель. Сочинения - Том XIV. Лекции по эстетике. Книга третья*. (Перевод П. С. Попова). М.: Академия наук СССР. Институт философии. 1958.

Энциклопедия для детей. Т. 9. Русская литература. Ч.2. XX век. (гл.ред. М.Аксенова). М.: Аванта+, 2004. ISBN 5-94623-070-0

ЯЗВИКОВА, Е. Г.(сост.): *Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века. Материалы третьей международной научной конференции*. М.: Комитет по культуре Москвы. ГКЦМ В.С.Высоцкого. 2003. ISBN 5-901070-01-7

Я, конечно, вернусь. Стихи и песни В. С. Высоцкого. Воспоминания (Сост. Крымова, Н. А.). М.: Книга. 1988. ISBN 5-212-00065-3

Чешские источники:

ALTRICHTER, M.: „*Duchovní*“ a „*duševní*“. *Příspěvek z pohledu teologie narativní*. Olomouc: Centrum Aletti. – Velehrad: Refugium Velehrad-Roma s.r.o. 2003 ISBN 80-86715-02-7

FILIPOVÁ, H.: *Nad překlady Vladimíra Vysockého*. In: *Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis X 2*, Brno: FFMU. 1999. s. 65-73.

FILIPOVÁ, H.: *Владимир Высоцкий: Путь от барда к поэту. (Становление и развитие поэтической системы В. С. Высоцкого)* Brno: Masarykova univerzita. 2002. ISBN 80-210-2908-0

- HANÁKOVÁ, M.: *Několik poznámek k hodnocení současného básnického překladu na základě české interpretace díla G. Brassense a V. Vysockého*. In: Acta Universitatis Carolinae. Philologica 4-5. Translatologica Pragensia V. Praha: Karlova univerzita. 1991. s. 221-225.
- KINTNEROVÁ, J., REIS, V.: *Kultura mezi Čechy a Slováky*. Vyd. 1. Praha: Academia 2006. 136 s. ISBN 80-200-1460-8
- MATHESIUS, B., FRANĚK, J. F.: *Přehled sovětské literatury 1, 2*. Praha: SPN. 1971.
- MIKULÁŠEK, M.: *Hledání „duše“ díla*. Ostrava: Tilia-Ostravská univerzita. 2004. ISBN 80-7042-669-1 (Ostravská univerzita), ISBN 80-86101-96-7 (Nakladatelství Tilia)
- MIKULÁŠEK, M.: *Via cordis: Ars interpretationis hermeneuticae*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě. 2011. ISBN 978-80-7368-938-4
- NOVIKOV, V.: *Stále živý*. In: Sovětská literatura 1988/12, Lidové nakladatelství Praha a Obzor Bratislava 1988.
- RICOUER, P.: *Úkol hermeneutiky*. (přeložila A. Kliková) Nakladatelství filozofického ústavu AV ČR. Praha 2004.
- SAINT-EXUPÉRY, A.: *Malý princ* (z francouzštiny přeložila Dr. Z. Stavinohová). Praha: Albatros. 1972.
- TARKOVSKIJ, A. A.: *Krása je symbolem pravdy*. Rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967-1986. Příbram: Camera obscura. 2005.
- ULBRECHTOVÁ, H.: *Ruská poezie druhé poloviny 20. století. Úvahy o teorii, literární historii a filozofii*. Praha: Slovanský ústav AV ČR. 2009. ISBN 978-80-86420-32-5
- VAVROUŠKA, P.: *Otec tušil, kdy zemře*. In: Reflex, ročník XXI/30 z 29. července 2010, šéfredaktor: Pavel Šafr, s. 48-51
- VYSOCKIJ, V.: *Nepiju sám*. Praha: Dokořán. 2006. ISBN 80-7363-035-4
- VYSOCKIJ, V.: *Pravda a lež (písňové texty)*. Praha: Votobia. 1997. ISBN 80-7220-020-8 (přeložil Milan Dvořák).
- VYSOCKIJ, V.: *Vladimír Vysockij*. Lidové nakladatelství. Praha 1988. (přeložila, uspořádala a závěrečnou poznámkou opatřila Jana Moravcová).
- VYSOCKIJ, V.: *Zaklínač hadů*. Lidové nakladatelství. Praha 1984 (vybrala, přeložila a úvodní poznámkou opatřila Jana Moravcová).

Словацкие источники

- ANDRIČÍK, M.: *K niektorým špecifikám prekladu textu populárnej piesne*. In: Medziliterárnosť: kontexty a autorská poetika textu. Prešov: Prešovská univerzita, Pedagogická fakulta, 2005. s. 135-146. ISBN 80-8068-368-9.

ANDRIČÍK, M.: *K poetike umeleckého prekladu*. Levoča: Modrý Peter. 2004. ISBN 80-85515-59-8

VYSOCKIJ, V.: *Vladimír Vysockij – Můj Hamlet*. Z ruských originálov vybral, údaje o životě a tvorbe spracoval, doslov napísal a prozaické texty preložil Milan Tokár, prebásnila Lýdie Vadkerti-Gavorníková. (Vysockij) Ľubomír Feldek a Juraj Andričik (Okudžava, Jevtušenko, Voznesenský). Bratislava: Kruh milovníkov poézie. Slovenský spisovateľ. 1985.

VYSOCKIJ, V.: *Taký bol Vysockij*. Zostavil a preložil, predslov a poznámky napísal Milan Tokár. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor. 1990. ISBN 80-215-0069-7

ZAMBOR, J.: *Preklad ako umenie*. Bratislava: Univerzita Komenského. 2000. ISBN 80-223-1407-2

Польские источники

OLBRYCHSKI, D.: *Wspominki o Włodzimierzu Wysockim*. Warszawa: Wydawnictwo „Zebra“. 1990. ISBN 83-85076-07-7

Немецкие источники

PFANDL, H.: *Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs*. Verlag Otto Sagner. Muenchen 1993. ISBN 3-87690-546-X

Английские источники

SMITH, G. S.: *Songs to Seven Strings Guitar. Russian Guitar Poetry and Soviet „Mass Song“*. University of Indiana. 1988.

Телепередачи:

Четыре встречи с Владимиром Высоцким (телевизионный цикл, четыре части). Режиссер Майя Добросельская, Главная редакция кинопрограмм ЦТ, 1987 г.

Интернет-источники

<http://slovari.yandex.ru/dict/postmodernism/article/pm1/pm1-0175.htm>

<http://www.kulichki.com/vv/pesni/>

http://v-vysotsky.narod.ru/statji/2004/Galich_i_Vysotsky/text.html

<http://www.netall.ru/auto/gnn/130/576/240393.html>

<http://www.wysotsky.com/>

<http://www.blata.com/musicnews/8931-kto-sygraet-vladimira-vysockogo-v-novom-seriale.html>

<http://vv.uka.ru/>

<http://www.kp.ru/daily/24085/318058/>

<http://www.rudata.ru/wiki/%D0%92%D1%8B%D1%81%D0%BE%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B9%2C%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0>

<http://www.muzport.ru/node/1532>

http://www.kaczmarewski.art.pl/tworczosc/wiersze_alfabetycznie/kaczmareckiego/e/epitafium_wysocki.php

<http://www.lit-info.ru/literature/>

<http://vysotskiy.lit-info.ru/>

<http://www.wysotsky.com/0006/022.htm>

<http://www.neprikasaemye.ru/publish/stupnikov.shtm>

<http://www.shanson.org/forum/showthread.php?s=0d2817b7eb7ef77fb1b38c3622fb659f&p=5368>

<http://www.wysotsky.com/1029.htm>

<http://www.kulichki.com/vv/>

<http://www.visotsky.ru/>

http://www.bokudjava.ru/V_103.html

http://v-vysotsky.narod.ru/statji/2004/Galich_i_Vysotsky/text.html

<http://vysotsky.km.ru/>

<http://bard.ru/galich/>

<http://agalich.narod.ru/>

<http://litera.ru/stixiya/authors/ancharov.html>

<http://ancharov.lib.ru/index.html>

<http://www.lit-info.ru/>

<http://www.lib.ru/KSP/>

<http://vysockiy.ouc.ru/>

http://www.ng.ru/culture/2010-07-23/1_vysotsky.html

<http://www.snob.ru/fp/entry/21760>

http://1001.ru/arc/roman_page/issue84/

http://www.park-sokolniki.ru/park_inform/press_service/30let_vis/

<http://www.youtube.com/watch?v=dmXKh5Os5IQ>

<http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/vysockij/vysockij.htm>

Приложения

<http://www.spoemte.ru/songs/679104000.html>

Александр Башлачев – Слыша Высоцкого (Триптих)

1

Em
Хорошо, коли так. Коли все неспроста.
E7 Am
Коли ветру все дуть, а деревьям – качаться.
Am7 Em
Коли весело жить, если жить не до ста.
H7 Em
А потом уходить - кто куда - а потом все равно возвращаться.
E7 Am Em
Коли весело жить, не считая до ста.
H7 Em
А потом уходить - кто куда - а потом все равно возвращаться.

Возвращаются все. И друзья и враги
Через самых любимых и преданных женщин.
Возвращаются все. И идут на круги.
И опять же не верят судьбе. Кто-то больше, кто меньше.

Хорошо, коли так. Значит, ищут судьбу.
А находят себя, если все же находят.
Если дырку во лбу вы видали в гробу
Приказав долго жить, вечным сном,
дуба дав или как там еще в обиходе?
Да хорошо и в гробу, лишь бы с дыркой во лбу,
Приказав долго жить, вечным сном,
дуба дав или как там еще в обиходе?

Только вечный огонь все равно прогорит.
Пусть хорош этот сон. Только тоже не вечен.
На Молочном пути вход с восхода открыт
И опять молоко по груди, по губам...
И нельзя изменить место встречи.
На Молочном пути вход с восхода открыт
И опять молоко... И нельзя изменить место встречи.

2

Если баба трезва, если баба скушна,
Да может, ей нелегко, тяжело да не весело с нами?
А налей ей вина, а достань-ка до дна
Ох, отсыплет зерна и отдаст тебе все,
чем поднять в печке пламя.
Да налей-ка вина, да достань-ка до дна
Ох, отдаст тебе все, чем поднять в печке пламя.
И опять каравай собираешь по крохам.
И по каплям опять в кипяток свою кровь.
Жизнь... Она не простит только тем,
кто думал о ней слишком плохо.
Баба мстит лишь за то, что не взял, что не принял любовь.

Так слови это Слово, чтобы разом начать все дела.
Как положено, все еще раз положить на лопатки.

Чтобы девочка - Время из сказок косу заплела.
Чтобы Время - мальчишка пугал и стрелял из рогатки.
Чтоб они не прощали, когда ты игру не поймешь,
Когда мячик не ловишь и даже не плачешь в подушку.
Если ты не поймешь, если ты даже не подпоешь,
Значит вместо гитары ещё раз возьмешь погремушку.

Погремушка гремит, да внутри вся пуста.
Скушно слушать сто раз. Надоест даже сказка.
Так не ждал бы, пока досчитают до ста.
Лучше семь раз услышать - один раз сказать
иль построить, сварить или спеть, доказать,
Но для этого в сказке ты должен почуять подсказку.
Чтобы туже вязать, чтобы туже вязать
Нужно чувствовать близость развязки.

3

Колея по воде... Но в страну всех чудес
Не проехать по ней, да еще налегке, да с пустым разговором.
Так не спрашивай в укор: - Ты зачем в воду лез?
Я, конечно, спою. Я, конечно, спою. Но хотелось бы хором.

Хорошо, если хор в верхней ноте подтянет,
подтянется вместе с тобою.
Кто во что, но душевно и в корень, и корни поладят с душой.
Разве что-то не так? Вроде все, как всегда,
то же небо опять голубое.
Видно, что-то не так, если стало вдруг так хорошо.

Только что тут гадать? Высоко до небес.
Да рукою подать до земли, где месить тили-тесто.
Если тыставишь крест на стране всех чудес,
Значит, ты для креста выбрал самое верное место.

А наши мертвые нас не оставят в беде.
Наши павшие, как на часах часовые.
Но отражается небо во мне и в тебе
И во имя имен пусть живых не оставят живые.

В общем, места в землянке хватает на всех.
А что просим? Да мира и милости к нашему дому!
И несется сквозь тучи забористый смех:
- Быть - не быть? В чем вопрос, если быть не могло по-другому!

Андрей Вознесенский – Реквием оптимистический 1970-го года

За упокой Высоцкого Владимира
Коленопреклоненная Москва,
Разгладивши битловки, заводила
Его потусторонние слова.

Владимир умер в 2 часа.
И бездыханно
Стояли серые глаза,
Как два стакана.

А над губой росли усы
Пустой утехой,
Резинкой врезались трусы,
Разит аптекой.

Спи, шансонье Всея Руси,
Отпетый...
Ушел твой ангел в небеси
Обедать.

Володька,
Если горлом кровь,
Володька,
Когда от умных докторов
Воротит,
А баба, русский журавель,
В отлете,
Кричит за тридевять земель:
«Володя!»

Ты шёл закатною Москвой,
Как богомаз мастеровой,
Чуть выпив,
Шёл популярней, чем Пелё,
С безпечной чёлкой на челё,
Носил гитару на плече,
Как пару нимбов.
(Один для матери — большой,
Золотенький,
Под ним для мальчика — меньшей...)
Володя!..

За этот голос с хрипотцой,
Дрожь сводит,
Отравленная хлеб-соль
Мелодий,
Купил в валютке шарф цветной,
Да не походишь.
Отныне вечный выходной.
Спи, русской песни крепостной –
свободен.

О златоустом блатаре
Рыдай, Россия!

Какое время на дворе –
Таков мессия.

А в Склифосовке филиал
Евангеля.
И Воскрешающий сказал:
«Закреть едальники!»

Твоею песенкой ревя
Под маскою,
Врачи произвели реанимацию.

Ввернули серые твои,
Как в новоселье.
Сказали: «Топай. Чти ГАИ.
Пой веселее».

Вернулась снова жизнь в тебя.
И ты, отудобев,
Нам говоришь: «Вы всё — туда.
А я — оттуда!..»

Гремите, оркестры.
Козыри — крести.
Высоцкий воскресе.
Воистину воскресе!

Москва (1971 г.)

Артур Федорович – Пародия на песню «Я не люблю»

Я не люблю попсовую эстраду,
Её законы чужды мне совсем.
Ведь, что б известным быть нужны скандалы.
Без них ты ноль и звать тебя не кем.

Я не люблю, когда у микрофона,
Пытаясь всем, чем можно возбуждать,
Какая то певичка томно стонет,
А ей самой на песню наплевать.

Я не люблю, когда на половину,
На сцене то ли баба толь мужик.
Надел парик, так хочет быть красивым.
С лица покрашен, но торчит кадык.

Я не люблю поющих однодневок,
Мелькающих с экрана каждый день.
Поющих о любви гламурных девок,
Приехавших из дальних деревень.

Я ненавижу модных кавер версий,
Ремиксов на попсовую пургу.
Я ненавижу рифмы против шерсти,
С мотивом, словно гвозди по стеклу.

И айренби мне ваше мозги сушит,
Когда мотив мне откровенно врут.
Я не люблю, когда поют про душу,
А кажется, что мне в неё плюют!

Я не люблю дрянное слово райдер,
И этих звёздных требований блин.
Неужто фонограмма хуже станет,
Если тебя не встретит лимузин.

Я ненавижу модных папарраци!
Готовых маму за скандал продать.
Я видно старомоден, видно братцы,
Мне не дано всё это понимать.

Но я б не стал на людях лицемерить,
И о себе заказывать статьи.
И ганарарами не стал бы славу мерить,
Как хорошо, что я успел уйти таким!