

ПУШКИНСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ В. С. ВЫСОЦКОГО

Helena Filipová (Praha)

Посещение Музы, или Песенка плагиатора, Про речку Вачу и попутчицу Валу, Лукоморья больше нет, Песня о вешем Олеге, Слева бесы, справа бесы, Мой черный человек

В. С. Высоцкий – как всякий поэт – откликается на творчество своих предшественников. Многие ассоциации следует понимать прежде всего на фоне его жизни и собственного внутреннего мира. Однако есть определенные авторы, которым он в некоторых аспектах очень близок. Кроме В. Маяковского, это как раз А. С. Пушкин, послуживший Высоцкому в некоторых случаях прямым источником творческого вдохновения.

Наличие пушкинских мотивов у Высоцкого следует рассматривать со следующих точек зрения:

1) вопрос стихийного или намеренного использования Высоцким классического источника, первое из которых, кстати, является для него весьма типичным. Оно имеет свое происхождение в «культурном» подсознании поэта, затрагивающем многие пласты русской культуры и литературы. Речь идет зачастую о «есенинском» или «фольклорном» контекстах его творчества;

2) близость Высоцкого к Пушкину, навеянная собственным жизненным настроем и ощущением родственной связи не только с биографией поэта, но и с его персонажами (в особенности, с Моцартом из *Маленьких трагедий*);

3) степень переосмысления пушкинских мотивов под влиянием трагического опыта индивида второй половины 20 века. В связи с этим возникает вопрос о трансформационных подходах, применяемых к пушкинским ассоциациям, а также о наличии у Высоцкого некоторых аспектов постмодернистского видения мира, присущего т. наз. третьей волне русской литературы;

4) принадлежность «пушкинских» текстов к определенным циклическим единицам Высоцкого, содержащим проблемы судьбы, свободной жизни и смерти (т. е. цепь новых мотивов, вызванных первичным пушкинским текстом);

5) идеологический аспект, затрагивающий в большей или меньшей степени все здесь анализируемые тексты (проблемы «бесов» как проявление давящего поэта официоза, или развитие мотивов рая и ада).

Итак, если проверять сравнительным путем с иными текстами отношение Высоцкого к пушкинской поэзии, можно во всех случаях подтвердить намеренный и строгий выбор данной темы или мотива. Высоцкий берет или один определенный мотив, вдохновивший его иногда на создание целой серии текстов (таков пушкинский – не есенинский – «черный человек», или его озорные бесы), или весь текст, пародируя его и создавая, следовательно, гипертекст по отношению к источнику.

Высоцкий на самом деле испытывал какую-то близость к некоторым пушкинским героям¹, да и к поэту самому. Подтверждает это и Марина Влади: «Единственный поэт, портрет которого стоит у тебя на столе, – это Пушкин. Единственные книги, которые ты хранишь и время от времени перечитываешь, – это книги Пушкина. Единственный человек, которого ты цитируешь наизусть, – это Пушкин»². Высоцкий на самом деле чувствовал себя тесно связанным с судьбой поэтов вообще: в первую очередь с преждевременной кончиной многих из них, в том числе и Пушкина. Прямо он называет его в своем стихотворении *О фатальных датах и цифрах* (1971): «С меня при цифре 37 в момент слетает хмель,-/ ...Под эту цифру Пушкин подгадал себе дуэль...».

От цитаты через мотив к целому стихотворению – так возможно было бы охарактеризовать творческое отношение Высоцкого к Пушкину. Он выражает его иногда посредством интертекстовой цитаты. В *Песенке про плагиатора* (1969) она выступает определительным признаком высокого искусства, и помогает, таким образом, в обличении глуповатого, бездарного подражателя, украсившего у Пушкина две строки: «Я гений, прочь сомнения,/ Даешь восторги, лавры и цветы:/ Я помню это чудное мгновенье,/ Когда передо мной явилась ты» (курсив – мой, Г. Ф.). Контраст между великим поэтом и бесталанным писаккой выявляется постепенно, на развитии всего сюжета, но в финальных строках достигает своей вершины: открывается пропасть между ложью и настоящим искусством. Пушкинская «цитата» мелькнет вдруг также в тексте сатирико-бытового цикла (термин – мой, Г. Ф.) *Про речку Вачу и попутчицу Валю* (1977) о золотоискателях: «Вача – это речка с мелью/ В глубине сибирских руд». Несчастный герой – бич – растратил все деньги с какой-то Валеи, случайно попавшейся ему по пути (кстати, этот мотив скорее шук-

¹ Невыполненной мечтой Высоцкого-актера являлась роль Моцарта в картине *Маленькие трагедии* режиссера Швейцера 1980 г., в котором поэт снимался в роли Дон Гуана. Известен по этому поводу его спор с В. Золотухниным, назначенным на роль Моцарта.

² Влади, М.: *Владимир, или Прерванный полет*. М., 1989, 68.

шинский, чем пушкинский). На первый взгляд, казалось бы, шутка (усиленная еще и бравурной игрой с рифмами). Но за ней скрывается более глубокий смысл, указывающий на наличие важной авторской мысли: жуткая трансформация основных нравственных категорий у человека. Туда же, в глубину сибирских руд были ведь сосланы декабристы, подвиг которых до сих пор ассоциируется с высоким достоинством, честью и с благородием. Сегодня там «стараятся артелью,/ Много золота берут!». Здесь человек не должен уже лишиться общественного признания, а, наоборот, может приобрести «дом с постелью» и – деньги, точнее длинные рубли. Герой в конце-концов тоже всего лишается, но по совсем другим причинам: он ведь свои деньги прогулял с Валея, да и это еще само по себе не страшно; он возвращается к своей артели, чтобы заработать снова. Пушкинский интертекст сюда вставлен в целях пародии, но пародируется здесь не Пушкин, а наша действительность. И это как раз момент, роднящий поэзию Высоцкого с постмодернистским пониманием и изображением мира. Но автор изображает жестокую действительность почти всегда в идейном плане (иначе дело обстоит с прозой, где можно найти прямое влияние стилистики т. наз. третьей волны). Примером может служить также знаменитая «антисказка» (термин самого автора) *Лукоморья больше нет* (1967), в которой мотив сказочного Лукоморья, описанного Пушкиным в начале поэмы *Руслан и Людмила*, служит исходной моделью для разработки «демифологизационных приемов»³. Цель у автора одна: показать, что из сказочной страны остались лишь обломки, ничем не напоминающие благородия ее жителей. Лукоморье является, в первую очередь, олицетворением мира мифических ценностей, как они были восприняты Пушкиным; трансформационный подход Высоцкого затрагивает, следовательно, пушкинский текст лишь вторично, а главный удар намерен в недры сказочных мифов как таковых. Путем сравнения наиболее выразительных примеров мы попытались проследить, во что превратилось пушкинское стихотворение вместе с Лукоморьем:

«У Лукоморья дуб зеленый, –/ Златая цепь на дубе том»: *Лукоморья больше нет, / От дубов простыл и след, –/ Дуб годится на паркет*

–..../Порубили все дубы на гробы....

«И днем и ночью кот ученый, –/ Все ходит по цепи кругом, –/ Идет направо – песнь заводит, –/ Налево – сказку говорит»: *Здесь и вправду ходит кот, –/ Как направо – так поет, –/ Как налево – так загниет*

³ ср. Орловская, Т.: *Мифология в поэзии Высоцкого*. В: В. Высоцкий. *Все не так*. М., 1991, 49.

анекдот. /Но, ученый сукин сын /Цепь золотую сдал в торгсин/ И на выручку- один- в магазин.

«Там чудеса – там Леший бродит»: Нету мочи, нету сил,-/ Леший как-то недотил/ Лешачиху свою бил и вопил:/ -Дай рубля, прибыль, а то,/ Я добытичик али кто?! ...

«Русалка на ветвях сидит»: И Русалка – вот дела!/ Честь недолго берегла-/ И однажды как смогла -родила,/ Тридцать три же мужука/ Не желают знать сына,-/ Пусть считается пока-/ Сын полка.

В дальнейшем мы узнаем, что коверный самолет сдан в музей, богатыри стали разводить кур, и «невиданных зверей» истребили охотники. Короче – исчезло все, во что раньше верилось, что было душе народа ценным, все рассыпалось вдребезги. Нельзя поэтому удивляться, что пушкинский пафос («Там русский дух – там Русью пахнет!») сменяет горький вздох: «Ты уймись, тоска,/ Душу мне не рань!/ Раз уж это присказка -/ Значит, дело дрянь».

Было бы, однако, ошибкой полагать, что Высоцкий трансформирует пушкинский оригинал на основании одного только своего вдохновения: В. Бахтин приводит в своей статье «Народ и власть»⁴, посвященной отражению политических штампов в литературе и фольклоре, пример стихов детского фольклора 1932 г., относящихся к тому же самому литературному источнику и варьирующих его в том же самом духе:

У Лукоморья дуб срубили,/ Златую цепь в торгсин снесли,/ Кота в котлеты изрубили,/ Русалку паспорта лишили,/ И лешего сослали в Соловки./ И вот теперь то место пусто,/ Звезда там красная горит,/ И про вторую пятилетку/ Сам Сталин сказки говорит.

О том, что пародийная традиция пушкинского Лукоморья пользуется популярностью вплоть до наших дней, свидетельствуют дальнейшие исследования Бахтина, проследившего историю стихов за 60 лет и собравшего более 50 их вариантов. В своей статье он приводит пример 1990 г.: *Там сень и дом видений полны,/ Там на заре воняют волны./ Там тридцать витязей прекрасных/ В помойке ищут два рубля,/ А черный дядька, черный вор,/ У них уже пятерку спер./ Там царь Кащей над златом/ водкой чахнет,/ Не подходит- гранатой тряхнет....*

Не имея возможности познакомиться с текстом всех вариантов, мне трудно установить, нельзя ли в некоторых случаях говорить об обратном влиянии текста Высоцкого. Кроме того, здесь нельзя говорить об одной только политизации пушкинского источника, это ведь привычный подход детского фольклора к классическим, так сказать, «школьным» произведениям. В стилистическом плане Высоцкий

⁴ В: Нева, 1996, 1, 179–194.

полностью придерживается данной традиции, и свой специфический подход, заключающийся в смешивании высокого и низкого стилей, он оставляет в стороне. Любопытно было бы установить долю его собственного стилистического вноса и развитие некоторых образов (напр., Лешего).

Итак, в данном случае имеем дело не с оригинальной трансформацией пушкинского источника, а со вторичным гипертекстом, политизация которого смягчается переходом в обобщенную картину апокалипсического характера. Высоцкий создал, таким образом, стихотворение, по поэтическому качеству сходное с подлинником (несмотря на изменение ямбического в хорейный метр), в то время как фольклорная стилизация относится к жанру более низкому. Факт огромного успеха этой песни можно объяснить доверительной атмосферой, навеянной знанием у публики источника и его первичной трансформации, и ожиданием новых моментов, введенных Высоцким.

Горько-ироническое стихотворение *Песня о вещем Олеге* (1967) является откликом на пушкинскую эпическую *Песнь о вещем Олеге*: Высоцкий в целях демифологизации и, следовательно, пародии, смешивает высокий и низкий стили, занижая и подчас уничтожая торжественный тон пушкинского текста и события вообще. (Конечно, что оба автора опираются на древнерусский источник – *Летопись Нестора* –, но Высоцкому важен диалог не с древним летописцем, а с традицией классической литературы.) Предполагая у публики первичное знание обоих текстов, Высоцкий сокращает пушкинский текст с семнадцати на семь строф, отбрасывая некоторые «ненужные» для его пародии строфы. Все последние строки заканчиваются одинаково, вариацией на древнерусское и пушкинское «Ведь примешь ты смерть/ От коня своего», что и подчеркивает родственность обоих стихотворений. По развитию сюжета оба текста, в общем, совпадают, основные отклонения имеются в стилистическом плане. Сначала возьмем идейный план: здесь Высоцкий точно позаимствовал элементы второго идейного периода пушкинского стихотворения с 4 по 7 строфы и пятого периода с 14 по 16 строфы, описывающих предсказание кудесника, раскопание Олегом останков коня и смерть от змея, но он придает стихотворению более яркий политический привкус: в Олеге изображает самодержавного властелина, наведшего в своем государстве тиранские порядки («А вещей Олег свою линию гнул,/ Да так, что никто и не пикнул»), и жестоко рассчитавшегося с ясновидцами, предсказавшими ему способ смерти («Да кто вы такие, откуда взялись?!/ Дружина взялась за нагайки»; «Шутить не можете с князьями!/ И долго дружина топтала волхвов/ Своими гнедыми конями»). Дальнейшее идейное отступление от текста оригинала заключается в отношении князя к кудеснику. У Пушкина сам Олег просит старца

предсказать свою судьбу, и единственные слова, направленные против него, прозвучат лишь много лет спустя после предсказания: «Кудесник, ты лживый, безумный старик!/ Презреть бы твое предсказанье!». У Высоцкого Олег не только не собирается обратиться к старцу (последний приходит к князю по собственной воле), но сразу же принимается старика наказывать. У Высоцкого вступают в текст еще и «седые волхвы», выполняющие роль народной совести, пытающейся показать князю правильный путь и предотвратить его дурные поступки. Таким образом, конкретный процесс гадания отступает на второй план, и основной идейной нагрузкой является его восприятие князем. Занижена оценка не только Олега, но и самих волхвов, от которых «разит перегаром», да и само гадание описывается весьма пренебрежительно: «Как вдруг подбегает к нему человек-/ И ну шепелявить чего-то». В метрическом плане следует отметить использование одинакового размера (трех- и четырехстопный амфибрахий), а в стилистическом позаимствование некоторых фраз у Пушкина («Как ныне собирается вещий Олег»; «Примешь ты смерть от коня своего») и использование высокого старославянского стиля в сочетании с разговорной и просторечной лексикой (напр. высокое «на века опочил» и разг. «один только череп остался», «идти на вы» в соседстве фразы «разить перегаром», высокое «преспокойно стопу возложил» и официальное «скончался», вместо высокого «отомстить» разг. «отомщать», вместо «гробовой змеи» Олега «кусила» «злая гадюка»). С третьей по пятую строфы Высоцкий совсем уходит от высокого тона, хоть бы частично напоминающего Пушкина, выстраивая тем самым образ современных будней. А это и является целью «высоцкой» трансформации пушкинского стихотворения. Авторитет Пушкина, однако, постоянно парит над обоими текстами.

Если выше анализируемые тексты содержат в себе капелю «шуточного», то тексты следующие свидетельствуют уже о полной утрате прежнего пародийного начала по отношению к пушкинским текстам. Из мотивов, лежащих в основе стихотворений *Слева бесы, справа бесы* (1979) и *Мой черный человек* (1978/9), возникает у Высоцкого целый тематический ряд, связанный с ощущением собственной трагической судьбы, являющейся неотъемлемой частью судьбы всей страны. Диалог с Пушкиным меняется, и вряд ли можно эти тексты назвать пародиями или травестиями. Конечно, с чисто формальной точки зрения – это все-таки гипертексты в дерридовском смысле слова, но с точки зрения идейной насыщенности мы имеем дело с полноценными текстами-партнерами пушкинского оригинала.

Итак, первое названное нами стихотворение. Уже ритмический и интонационный строй стиха Высоцкого близок к пушкинскому источнику (четырёхстопный хорей, общая строфика, использование

похожих звуковых комбинаций; с композиционной точки зрения оба стихотворения отличаются друг от друга лишь своей длиной). Начало стихотворения Высоцкого («Слева бесы, справа бесы») прямо ассоциируется с пушкинским «Мчатся тучи, выются тучи». И следующая строка по своему фонетическому облику (использование согласного н) напоминает пушкинское «невидимкою луна»: «Нет, по новой мне налей!». Но в плане содержания Высоцкий уже отходит от атмосферы пушкинских стихов, поселяя своих бесов в настоящий 1979 г., в год травли альманаха Метрополь, в котором он участвовал как один из авторов. Бесы Высоцкого отнюдь не похожи на незатейливых бесов Пушкина, порожденных степной выюгой и выступающих на фоне романтического стихотворения. Бесы Высоцкого не могут ни в коем случае возбуждать жалость (ср. пушкинское «Что так жалобно поют?»), приобретая облик конкретных вредителей («из нар и кресел»), и ни речи не может быть о каком бы то ни было позитивном отношении к их поступкам; ведь «Не поймешь, какие злей» (ср. ситуацию у Пушкина, когда проезжий поэт любит их озорной игрой; у Высоцкого герой прямо вовлечен в их недобрую игру, подч. мной -Г. Ф.). В результате встреча с бесами обречена на утрату всякого романтизма за счет жуткой реальности,- ведь бесы выступают даже в облике конвоя! («И куда, в какие дали,/ На какой еще маршрут/ Нас с тобою эти врали/ По этапу поведут?»). В этом плане стихотворение Высоцкого является усилением и гиперболизацией роли пушкинских бесов, встречающихся поэту по дороге в ссылку («Страшно, страшно поневоле/ Среди неведомых равнин!», подч. мной – Г. Ф.). В связи с тем Высоцкий все время прибегает к образу духовного тупика, в который он попал вместе со всей своей страной («Ну а нам что остается?! Править к пристани какой?»). Обессилев уже от духовных и физических мучений, автор в открытую признает отсутствие другого выхода, кроме забвения, приносимого водкой («Пей, дружище, если пьется»). Строка, исполненная безысходностью, резко контрастирует с цитатой из известной советской песни «Ну-ка, солнце...», демонстрирующей притворный оптимизм. Но это только скудный остаток прежней едкой иронии автора,- она же впоследствии сменяется смиренным («Со святыми упокой»). Неприятие официоза значит смерть,- и так можно было бы толковать последние строки⁵. Данное стихотворение, следовательно, нельзя рассматривать в разрыве от биографии автора. На его примере можно также проследить сдвиг в его поэтике от шутки до трагедии.

В связи с пушкинским образом человека, одетого в черное, как он встречается в стихотворении *Моцарт и Сальери*, следует рассматри-

⁵ Ср. Кулагин, А.: *Бесы и Моцарт*. В: Литературное обозрение, 1993, 3-4, 23.

вать стихи *Мой черный человек*⁶. Оба стихотворения написаны шестистопным ямбом, но и здесь Высоцкий выстраивает самостоятельный текст, в котором совсем стираются таинственные черты пушкинского персонажа: «Мне день и ночь покоя не дает/ Мой черный человек./ За мною всюду/ Как тень он гонится». Образ этот у Высоцкого используется в качестве определяющего средства, - он становится обличением официоза в целом: «Мой черный человек в костюме сером-/ Он был министром, домуправом, офицером,-/ Как злобный клоун, он менял личины/ И бил под дых, внезапно, без причины». Он, конечно, один из тех «бесов», что встают поэту навстречу «из нар» или «из кресел». Взявши на себя облик кликуш, завидующих ему из-за поездки в Париж и каких-то невиданных (и не существующих) куч денег, черный человек превращается в голос общественного мнения. Этот мираж, раздваивающийся у поэта на глазах, приводит его в полное отчаяние, даже в безумие, - словно Моцарт под давлением Сальери («Мой хрип порой похожим был на вой,-/...И я немел от боли и бессилья»). В стихотворении все настойчивее звучит тема судьбы и приближающейся кончины. Высоцкий демонстрирует свою готовность к смерти («Я до секунд всю жизнь свою измерил»), но в то же время и свое превосходство над ней («И лопнула во мне терпенья жила-/ И со смертью перешел на ты»). Тема бесов или тени черного человека присуща, напр., стихотворениям *Открытые двери* 1978 г. («Французские бесы -/ Большие балбесы...»), или *Горизонт* (1971) о препятствиях на шоссе, не позволяющих поэту в шкуре автогонщика перешагнуть за позволенные рамки.

Проанализированные здесь нами тексты открывают ряд вопросов, связанных, напр., с темой бесов или просто чертей, встречающихся автору по жизненному и литературному пути. Сначала это несложные образы-шутки, выступающие зачастую собутыльниками поэта (*Про черта*, 1965/6) или пародийными сказочными и даже библейскими персонажами (*Про нечисть*, 1966/7; *Про плотника Иосифа, деву Марию и неприкосновенное зачатие*, 1967). Образ черта, однако, все усложняется, и с 70-ых гг. несет в себе ярко политический привкус (порой, однако, возвращается бесовский персонаж, являющийся продуктом галлюцинирующего поэта, находящегося под влиянием наркотиков: *Мне снятся крысы, хоботы и черти*, 1980). Понимание бесовства как проявления несвободных условий в стране приносит

⁶ Здесь нельзя пройти мимо есенинского стихотворения *Черный человек* (1925), явно вдохновившего Высоцкого на название. Но суть образа черного человека больше приближается пушкинскому намерению: таинственный гость у Пушкина является продуктом вмешательства внешних сил в жизнь поэта, в то время как у Есенина он – отображение собственной души поэта. Этот контекст у Высоцкого встречается, но в иных стихотворениях.

с собой дальнейшее развитие темы. Поэт пытается отличить друг от друга понятия рая и ада. Рай в его трактовке приобретает черты сугубо земные, подчас даже адские: он является плодом утопических обещаний, никогда не выполнившихся, и становится синонимом к слову лагерь (*Райские яблоки*, 1978). Да и тот рай, который решили построить черти в аду (*Переворот в мозгах*, 1970), свидетельствует о переосмыслении Высоцким и этих незыблемых для человеческого сознания категорий. Поэт выстраивает, таким образом, своеобразное пространство, базирующее на обратном понимании оппозиции вверх-вниз. (Этот аспект, однако, выходит уже за пределы данной темы.)

К проблеме влияния Пушкина на творчество Высоцкого возможно было бы приступить еще и с других точек зрения: можно было бы провести анализ общих черт поэтики обоих авторов как стремления к цельности и гармонии, или уже упомянутого нами понимания пространства в применении, напр., к образам горных вершин. Мы также не коснулись знаменитых «высоцких» стихов *Памятник* (1973), заслуживающих, по нашему мнению, особого интереса как одно из звеньев в цепи данной поэтической традиции, относящейся к Горацию и нашедшей одно из лучших своих воплощений как раз у Пушкина.

Мы решили показать прямой диалог двух поэтов: поэта-классика, живущего отнюдь не в идеальных условиях, которые, однако, ничто по сравнению с действительностью 2-ой половины 20 века. Мы пришли к заключению, что пушкинские образы порождают в поэзии Высоцкого все новые ассоциации, и что переосмысление первичного текста происходит всегда с определенной целью высказаться по поводу наболевшей проблематики. Поэзия Пушкина и красота, в этой поэзии содержащаяся, являются для Высоцкого одним из основных масштабов его мирозерцания. Также как и Пушкин, Высоцкий тяготеет к изображению цельности, гармонии и красоты. Они же ведь могут если не спасти мир, то по крайней мере хоть на миг обезвредить злейших врагов обоих поэтов, какими суть глупость и бездарность. А это еще один совместный знак их поэзии.

