

ДЕПОНИРОВАННАЯ РУКОПИСЬ

УДК 882-192 (09

Евтюгина А.А Деформация прецедентного текста как конструктивный прием. Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 1999. — 17с, библиогр. 21 назв. (Деп. в ВИНТИ РАН 2000 г. № _____)

В статье рассматривается стилистическая выразительность, создаваемая языковыми средствами и общей конструктивной схемой в художественном тексте. Дается понятие конструктивного приема, исследуется деформация прецедентных знаков в творчестве В.С. Высоцкого.

В индивидуальном стиле художника прием деформации выступает как конструктивный стилистический фактор. Автор объединяет формально-языковые частные приемы деформации.

Конструктивные приемы взаимосвязаны друг с другом, но могут актуализироваться в зависимости от установки автора.

Автор _____

А.А. Евтюгина



[печать зав. канцелярией]

Категория конструктивного приема рассматривается нами как основа идиостиля. В.В. Виноградов определяет конструктивный прием как особый способ организации образных средств, который приводит к реализации идейного и эстетического задания автора. Стилистическая выразительность, по мнению В.В. Одинцова, "создается и языковыми средствами и общей конструктивной схемой абзаца. Это два ряда соотнесенных, хотя и до известной степени независимых структур. Таким образом, при анализе текста необходимо выделять, с одной стороны, конструктивные схемы, с другой — языковые средства усиления" (14, 113).

Конструктивным называем широко и целенаправленно тиражированный прием, с помощью которого осуществляется авторский замысел. Стилистическая выразительность создается языковыми средствами и общей конструктивной схемой.

Предварительное исследование привело нас к выводу о конструктивной роли деформаций прецедентных знаков.

Для творчества В. Высоцкого характерна нестандартность употребления прецедентного текста, которая почти всегда ведет к двуситуативности. Эмоциональная и смысловая атмосфера поэтического текста создает возможность для изменения культурной и языковой экспрессивно-стилистической окраски прецедента и связанного с ним текста-источника. Деформации происходят в определенном контексте. Различные ученые по-разному определяют понятие "контекст" (В.В. Виноградов и В.Г. Костомаров, М. Риффатер, С. Ульман, Н.Э. Энkvист и др.). М. Риффатер определяет контекст как "лингвистическую модель, которая внезапно нарушается непредсказуемым элементом" (16, 87). Таким образом, в концепции М. Риффатера подчеркивается роль текстового окружения. Следует отметить, что взгляд на границы и детали контекста определяется задачей, которую ставит перед собой исследователь, и материалом, с которым он работает.

Концептуально значимо для Высоцкого использование прецедентного текста в границах инородного лексического и фонового окружения (контекста). В поэзии Высоцкого много прямых и преобразованных, развернутых и связанных, явных и неявных прецедентных текстов, всегда своеобразно поддерживаемых контекстом.

Высоцкий внедряет не только отдельные виды деформации. Он идет дальше, используя принципы более широкого охвата — "выдвижения" (1, 44), т.е. скопления, объединения приемов в одном поэтическом тексте. Регулярно используемое автором соединение многообразных способов внутренней формально-речевой деформации прецедентных текстов в сочетании с деформациями средствами контекста приводит к неожиданным стилистическим сдвигам.

Стилистические (в широком понимании) сдвиги устанавливаются на базе "диалогов" текстов, а следовательно, точек зрения, времен, ситуаций.

Анализ позволил нам выделить основные направления в использовании В. Высоцким конструктивного приема деформации прецедентных текстов. Их четыре: **ситуативные и тональные сдвиги, концентрация идеи, сдвиги в функции персонажей, сюжетно-композиционные повороты.**

Первые два вида деформации обуславливают эффекты, интерпретация которых предполагает собственно лингвистический подход, поэтому мы рассматриваем их достаточно подробно. Следующие два вида деформации обуславливают эффекты, интерпретация которых предполагает литературоведческий подход, поэтому мы ограничиваемся иллюстрациями демонстративного типа.

Эффекты деформаций прецедентных текстов (мена тональности, стилистическая конфликтность, ситуативная конфликтность, мена функции персонажа, расширение хронотопа) делают большинство песен Высоцкого полифоничными: в них реально ощущаются точки зрения, отражающие различные взгляды, представления о жизни. Благодаря эффектам деформации, текст строится как диалог, иногда как монолог, включающий элементы чужой речи, иногда как монолог — рассказ персонажа, в котором отдельные строфы, фразы представляют собой авторские вкрапления. В этом смысле песни Высоцкого "двусмысленные", "двухголосные" (3, 76; 13, 86). На то, что скрытое двухголосье может быть заключено в монологическом высказывании, давно обратил внимание М.М. Бахтин: "... диалогичность возможна и по отношению к своему собственному высказыванию в целом, к отдельным его частям, к отдельному слову, если мы как-то отделяем себя от них, говорим с внутренней оговоркой, занимаем дистанцию по отношению к ним, как бы ограничиваем и раздваиваем свое авторство" (2, 318).

Смысловая двунаправленность представлена изменением традиционной функции персонажа, расширением хронотопа, а также контрастной двуситуативностью, подтверждающими вневременную ценность прецедента.

Рассмотрим первый прием деформации прецедентных текстов — ситуативные и тональные сдвиги. Внутренняя деформация прецедентного текста приводит к особому взаимодействию ситуации и тональностей двух текстов (авторского и текста, послужившего источником прецедентного). Деформация осуществляется разными способами. Высоцкий использует прием лексической замены одного из слов, словосочетания или части предложения: Как хороши, как свежи были маки, Из коих смерть химичили врачи (т.2, 187)*. Прецедентный текст из Тургенева, деформируясь, получает новую смысловую интерпретацию. Высокая тональность уничтожается просторечным глаголом химичить, который, вступая в смысловое соединение с существительным маки, способствует возникновению микротема дурмана (наркотик) и обмана. Затекстовая ситуация стихотворения Тургенева по отношению к стихотворению

* Здесь и далее цит. по: Высоцкий В.С. Соч.: В 2 т. М., 1991.

Высоцкого остается как ностальгический фон и контрастирует с названными выше ситуациями.

Служение стихиям не терпит суеты (т. 1, 530). Семантика прецедентного текста не только конкретизируется, но и дополняется индивидуальными смыслами: микротема искусства, не будучи уничтоженной, расширяется, включаясь в более широкую микротему вдохновения, природной силы, в соответствии с этим происходит частичное наложение ситуаций с последующим остранением первичной.

Замена или вставка одного из компонентов прецедентного текста может быть осложнена одновременным расширением объема выражения за счет включения одного или ряда определителей к основным его членам: Три дня он развлекался игрой на пианино, На самом дне в сухом вине он истину искал... Вдруг произнес он внятно: "Какая чертовщина!" и твердою походкою он к дому зашагал (т. 2, 244). Известный афоризм "истина в вине" подвергается переработке. Философский смысл контрастирует со сниженной бытовой ситуацией. Стилистический контраст создает комический эффект.

Следующий пример деформации — выпадение элемента является подтверждением вневременной ценности прецедента: Покой только снится, я знаю, — Готовься, держись, и дерись! — Есть мирная передовая — Беда, и опасность, и риск (т. 1, 223) (ср. у А. Блока: "И снова бой! Покой нам только снится"). Здесь одновременно реализуется прямой и переносный смысл. Как показывает анализ, потеря какого-либо компонента исходного прецедентного знака не изменяет значение последнего. Высоцкий как бы вступает в диалог с Блоком, соглашается с ним и развивает его мысль. Обобщенная ситуация соединяется с конкретными фактами, подтверждающими ее истинность.

Внутренняя деформация прецедентного текста происходит за счет вставки элемента: Я помню это чудное мгновение, Когда передо мной явилась ты (там же, 261) — прецедентный текст не разрушается. Изменяется тональность, наблюдается определенный поворот к разговорности.

Причины введения в текст разговорных элементов различны, но особенно важна их роль в создании тональности, под которой мы, вслед за Т.В. Матвеевой, понимаем такую текстовую категорию, в которой отражается психологическая установка автора на воздействие (11, 27), для передачи позиции ролевого героя (фактор экспрессии, реализованный в коннотативной лексике (12, 7), особенно велик). Разговорный тон изложения характеризует не отдельные песни, не отдельные стихотворения, а почти весь дискурс в целом и может быть отнесен к элементам прагматического уровня: Я сам с Ростова, я вообще подкидыш, Я мог бы быть с каких угодно мест, — И если ты, мой Бог, меня не выдашь, Тогда моя свинья меня не съест (там же, 567). Расширение прецедентного знака (Бог не выдаст, свинья не съест) происходит не только за счет контекста, но и за счет местоимения мой, меня. Введение уточняющих слов конкретизирует значение прецедентного текста, а также ведет к

появлению индивидуальной эмоционально-экспрессивной окраски. Обобщенная ситуация конкретизируется, проектируется на "я" рассказчика.

Прецедентный текст из стихотворения С. Есенина "Не жалею, не зову, не плачу, Все пройдет, как с белых яблонь дым" Высоцкий вводит в бытовой сниженный контекст: На тебя, отраву, деньги словно с неба сыпались — крупными купюрами, "займом золотым", — Но однажды — всыпались, и сколько мы ни рыпались — Все прошло, исчезло, словно с яблонь белый дым (т. 1, 18) — вставка и замены компонентов деформируют прецедентный текст. Доверительная интонация, мягкость, теплота и душевность тона, присущие есенинскому стихотворению, "приземляются", включаясь в сниженную бытовую ситуацию. Ирония и горькая насмешка сигнализируют позицию автора. Подключение определения "белый" к слову "дым" не изменяет символического смысла, возможно, лишь уточняет его. Поэтический прецедентный знак, в котором сохранен элемент лиричности, контрастирует с бытовым описанием героини песенного текста: На тебя, отраву, деньги словно с неба сыпались — крупными купюрами, "займом золотым" — прецедентный знак времени усиливает достоверность краха хоть и приклатненной, но все же романтической мечты.

Мена стилистической окраски и тональности связана с эффектом обманутого ожидания при взаимодействии двух текстов (Пушкина — Высоцкого). Первая строка стихотворения "Песня о вещем Олеге" — точная цитата из Пушкина: Как ныне собирается вещей Олег (там же, 169), а следующие строки: Щита прибывать на ворота. Как вдруг подбегает к нему человек — И ну шепелявить чего-то. В результате образования множественного

числа от слова щит возникает двусмысленность, ярко выраженная в устном исполнении, — неясно: щита или счета собирается прибывать князь на ворота. Словосочетание щита прибывать вызывает в памяти носителя русской культуры сведения о другом стихотворении Пушкина — "Олегов щит", написанном по поводу заключения Адрианопольского мира 2 сентября 1829 года. Ср. лексические ряды: А.С. Пушкин — песнь, щит, отмстить, кудесник, грядущего вестник, море, пращ, стрела, кинжал, вещей язык, воля небесная, жребий, роковая непогода, товарищ, верный слуга, отроки-друзи, вода ключевая, князь, брег, тризна. В.С. Высоцкий: песня, щита, шепелявить чего-то, перегар, нагайки, напился, старик, похмелись, не можете, топтать, линию гнуть, кусить, покарать, болтать. Так же, как и в стихотворении "Лукоморье...", оппозиция двух текстовых рядов разрушает эпический строй, тональность первоисточника. У Пушкина и Олег, и вдохновенный кудесник исполнены одинаковой степени внутреннего достоинства, а ситуация в целом — высокого драматизма. Рассказывается обо всем серьезно и величественно. В горько-иронической песне Высоцкого правитель и не думает спрашивать волхвов о будущем, а уж слушать их не желает тем более. Стилистическое снижение пушкинского текста поддерживается просторечными вкраплениями "в стиле Высоцкого": вместо отмстить появляется отмщать, любимца богов заменяют

волхвы, которые разят перегаром, гробовая змея превращается в злую гадюку, которая кусила Олега. В стихотворении активно используется стилистический конфликт: Прибежали седые волхвы. К тому же разя перегаром (т. 1, 169). Особенность творческой деятельности В. Высоцкого заключается в ориентации на непосредственное общение автора с аудиторией, что потребовало от его поэтических произведений максимальной экспрессивности и эмоциональности. Это определило принципы отбора прецедентных текстов, приемы их использования, что обнаруживает особенности языковой личности поэта. Структурная поэтика предлагает рассматривать такую творческую установку, как "минус прием" (10, 72), означающий сознательный отказ автора от общепринятых норм стиля, жанра, а также от читательского восприятия литературных приемов, результатом чего является эффект "обманутого ожидания". В.С. Высоцкий ищет такие конструктивные принципы организации литературного высказывания, которые позволили бы достичь наибольшей выразительности не только на определенных отрезках и уровнях поэтического текста, но во всем его объеме. Поэтому эффект "обманутого ожидания" возникает в его поэзии чаще всего вследствие введения прецедентного знака в бытовой сниженный контекст, в современную ситуацию, а также на основе соединения различных стилей языка, субъязыков.

Вера в человеческое начало и диалектический скепсис в оценке социального опыта человека проявляется, например, в сокращении прецедентного текста "Умный в гору не пойдет, умный гору обойдет", которое само по себе не отражается на его семантике, поскольку традиция употребления таких ментальных структур в языке легко восстанавливается в памяти русского читателя. Семантическая "диверсия", которая осуществляется расширением состава прецедентного текста и контекстной поддержкой в песне В. Высоцкого (Ложь, что умный в горы не пойдет! Ты пошел — ты не поверил слухам, — И мягчал гранит, и таял лед, И туман у ног стелился пухом), влечет за собой не только ситуативный, но смысловой и тональный сдвиги.

Экстремальные ситуации, в которых раскрывается ролевой герой, характерны для творчества Высоцкого. И если исходить из задачи автора ярче выразить лирическое "Я" (21, 108), а также подчеркнуть то героическое, необыкновенное, неординарное, что характерно для лирического героя, то прием более чем функционален.

Деформация прецедентного текста часто приводит к расширению хронотопа и развитию вечных идей. Так, основой сюжетов многих произведений искусства (картины Рубенса, скульптуры Клингера и особенно литературы) стала судьба Кассандры. В.С. Высоцкий, используя сюжет о Кассандре ("Песня о вещей Кассандре"), разрабатывает тему "пророка", "ясновидца". Кассандра, в греческих сказаниях дочь троянского царя Приама и Гекубы, награжденная Аполлоном даром прорицания; но, отвергнутый Кассандрой, Аполлон сделал так, чтобы ее вещим словам никто не верил (20, 252). Троянцы

не поверили Кассандре. Троя, может быть, стояла б и поныне. Без умолку безумная девица Кричала: "Ясно вижу Трою павшей в прах!" Но ясновидцев — впрочем, как и очевидцев — Во все века сжигали люди на кострах (т. 1, 175). С одной стороны Троя, троянцы, Кассандра, а с другой — типичная для современности ситуация, которая несет в творчестве Высоцкого еще и неявную прагматически релевантную информацию, связанную с социальными или, точнее, социально-историческими фоновыми смыслами: "политика партии", "съезд", "Брежнев", "коллектив". Специально подчеркиваемая поэтом мысль "пророков нет в отечестве своем" не только в наше время, но и "во все века" повторяется в творчестве Высоцкого. Так, миф о Кассандре продлевается во времени.

В стихотворении "Нить Ариадны" мы также наблюдаем расширение хронотопа. Во-первых, вводится имя Ариадны, дочери мифического критского царя Миноса, во-вторых, используется сам мифологический сюжет: Ариадна, влюбившись в Тесея, дала ему клубок ниток, для того чтобы он, убив Минотавра, смог выбраться из лабиринта (20, 46): Миф этот в детстве каждый прочел — черт побери! Парень один к счастью прошел сквозь лабиринт. Кто-то хотел парня убить, — видно, со зла, — Но царская дочь путеводную нить парню дала... (т. 2, 99). В-третьих, в тексте Высоцкого функционирует вошедшее в русский язык устойчивое выражение "нить Ариадны", означающее путеводную нить, руководящую мысль, способ, помогающий выйти из затруднительного положения, решить трудный вопрос. У Высоцкого этот прецедентный знак служит основой для возникновения развернутой метафоры: С древним сюжетом знаком не один ты. В городе этом — Сплошь лабиринты: трудно дышать, Не отыскать воздух и свет. И у меня дело неладно: Я потерял нить Ариадны! (там же, 99). Поэт использует числовую грамматическую деформацию, которая усиливает эффект расширения хронотопа: В горло вцеплюсь — вырву ответ! Слышится смех: зря вы спешите, Поздно! У всех порваны нити (там же, 100).

Рассмотрим еще один пример деформации прецедентного текста. Вместо пословицы "Бог не выдаст, свинья не съест" у Высоцкого читаем: Мы рвем — и не найти концов, Не выдаст черт, не съест свинья. Мы — сыновья своих отцов, Но — блудные мы сыновья (там же, 254). Кроме свободного порядка слов, наблюдаем замену компонентов ("черт" — "бог"). Антонимичная замена не приводит к существенным сдвигам в семантике пословицы: на первый план восприятия выступает известное традиционное значение. Столкновение фольклорного прецедентного знака с библейским "блудный сын" содействует расширению хронотопа. Выражение блудный сын ("сын, вышедший из повиновения отцу"), возникшее из евангельской притчи, в данном контексте употребляется в значении "нравственно нестойкий человек", но не в значении "раскаявшийся в своих заблуждениях". Соединение двух деформированных прецедентных знаков из разных

источников, внедрение их в современную ситуацию, включение в нее коллективного субъекта "мы" содействует сближению ситуации.

Чаще всего концентрация идеи в творчестве Высоцкого связана с повтором. Повтор как стилистический прием поэтом используется удивительно гибко, щедро, многообразно. Примерно 60% повторов Высоцкого приходится на сквозной (рассредоточенное на определенном отрезке поэтического текста повторение прецедента) и смешанный (разнотипные повторения прецедента). Эти виды повторов организуют единство темы и концентрацию идеи.

Внутритекстовой повтор, соединяется с инверсией, выпадением элемента и с другими деформациями прецедентного текста: И думал Буткеев, мне челюсть кроша: И жить хорошо, и жизнь хороша!; Но думал Буткеев, мне ребра круша: И жить хорошо, и жизнь хороша! (т. 1, 122) (ср. у В. Маяковского: "И жизнь хороша, и жить хорошо!"). Выпадение компонента прецедентного текста и дальнейшая его разработка: Лежал он и думал, что жизнь хороша. Кому хороша, а кому ни шиша (там же, 123). Происходит неожиданное совмещение речевых пластов: прецедентный знак включается в стилизованную речь ролевого героя — боксера ("Песня о сентиментальном боксере"), извлеченную из живой разговорной стихии, маркирующей социальную среду. Повтор концентрирует идею, но левое и правое контекстное окружение прецедентного текста доводит ее до абсурда. Ироническое отношение к "самой прекрасной жизни" распространяется и на суждение Маяковского.

В песне "Мы вместе грабили одну и ту же хату" (там же, 55) ничего не добавляется к уже сообщенной информации: За хлеб и воду и за свободу — Спасибо нашему совейскому народу! За ночи в тюрьмах, допросы в МУРе — Спасибо нашей городской прокуратуре! Повторяющееся четверостишие с прецедентными знаками образует здесь скрепы между несколькими строфами, а также концентрирует определенную мысль автора и привносит в текст ощущение иронической многозначительности.

Высоцкий использует повтор, связанный с образно-семантическим обыгрыванием прецедентного знака в одном тексте: Кучера из МУРа закатали Сивку, Закатали Сивку в Нарьян-Мар (там же, 47). Использованное в тексте сочетание Сивка-Бурка образно перестраивается, вступая в различные контекстные связи: Обзавелся Сивка Буркой — закадычным другом... На дворе вечерит, — Сивка с Буркой чифирит (там же, 47). Прецедентный знак Сивка-Бурка раздваивается. Многократно повторяясь в тексте, он реализует одновременно буквальное и метафорическое значения (Лошади, известно, — все как человеки).

Концентрация идеи в тексте часто зависит не от темы песни, но от языковой установки автора при решении темы: Здесь река течет — вся молочная. Берега над ней — сплошь кисельные, но В. Высоцкий страну с молочными реками и кисельными берегами тут же разрушает повседневным контекстом: Мы вобьем во дно сваи прочные, Запрудим ее — дело дельное! Запрудили мы реку — это плохо ли?! На кисельном берегу пляж отгрохали. Но купаться нам пока нету

смысла, Потому у нас река вся прокисла (т. 2, 268). Деформация в данном случае не ограничивается вставкой: прецедентный текст расширяется за счет цепочки предложений. Вставки (вся; сплошь) вносят в общий смысл текста семы исчерпанности, полноты. Сказочный мотив гиперболизуется. Идея изобилия концентрируется. Параллельно цепочка предложений импровизационного типа разрушает мотив изобилия, создает модус абсурда.

При анализе поэтических текстов Высоцкого выявляется, что концентрация идеи связана с межтекстовым повтором слова, выступающего в функции компрессированного прецедентного текста и воплощающего определенный образ (Баба-яга, Леший, Ведьма и др.); повтором фразы (7, 70) с разработкой в одном тексте и с разработкой в другом тексте, соединяющимися с различными способами внутренней формальной деформации прецедентного знака. В песне "Летела жизнь" (т. 1, 567) впервые встречается поговорка "Бог не выдаст, свинья не съест" (И если ты, мой Бог, меня не выдашь, Тогда моя свинья меня не съест, которая повторяется в тексте "Мистерия Хиппи" (т. 2, 254) (Мы рвем — и не найти концов. Не выдаст черт, не съест свинья). Выше мы анализировали этот прецедентный знак.

Межтекстовой повтор прецедентного текста и монтаж нового фрагмента текста из уже использованных элементов характерны для поэтического творчества Высоцкого. Повтор прецедентного текста расширяет сферу его функционирования, актуализируясь в связи с определенной коммуникативной эстетической задачей.

В текстах "Нить Ариадны", "Песня о вещи Кассандре", "Песня о вещем Олеге", "Песня о Волге", "Сивка-Бурка" и других прецедентный знак выносится в заглавие. В последнее время появились исследования, свидетельствующие о том, что заглавие является самостоятельным "жанром" (5, 1988; 9, 1994 и др.), достаточно дифференцированным и обладающим специфическими экспрессивными и синтаксическими характеристиками. В этой связи представляет интерес замечание Ю.М. Лотмана, по мнению которого отношения "заглавие/текст" имитирует отношение "текст/контекст" и может быть метафорическим или метонимическим. Отметим сразу же, что такое мнение допускает рассмотрение заглавия как целостного компрессированного текста.

Высоцкий располагает прецедентный знак в заглавии, в начале, в середине текста и ориентирует адресата на неоднозначное восприятие смысла. Прецедентные тексты, оказываясь в позиции заглавия, являются не только способом номинации, они выступают как один из важнейших способов концентрации идеи, обеспечивающей единство дутекста.

Одна из интересных особенностей организации стихотворной речи Высоцкого заключается не только в использовании повторов вербальных прецедентных знаков, но и в повторах мелодических. Мелодия может повторяться либо вообще без изменений, либо с незначительными вариациями (об этом во время своих выступлений говорил и сам Высоцкий,

называя для примера песни "Прощание с горами" и "Корабли"). Можно назвать и другие песни, например "Песня правого инсайда" и "У нее все свое", все вариации на цыганские темы. В этих песнях повторяется не только мелодия, но и "тема фрагмента текста" (6, 189).

Здесь можно говорить о повторе неречевого прецедентного знака как о характерном приеме. Несомненно, что, используя этот прием, ВЫСОЦКИЙ стремился вызвать в памяти реципиента текст-основу. Оба текста вступают в диалог. Возникает дополнительная информация. Первоидея интенсифицируется. Концентрация идеи ярко проявляется при разработке темы судьбы.

В песне "Лежит камень в степи, а под него вода течет" (т. 1, 36) разрабатывается тема судьбы. В данном случае отношение текста к контексту можно представить как отношение интертекстуальности, то есть отношение между текстами в рамках корпуса. Начинается текст традиционным выражением из сказки, которое также связано с темой судьбы: Лежит на ростанях плита-камень, на ней надпись написана: " Направо поедешь — себя спасать, коня потерять. Налево поедешь — коня спасать, себя потерять. Прямо поедешь — женату быть" (17, 304). Необходимо подчеркнуть переосмысление фольклорного текста. У Высоцкого надпись на камне предсказывает героям три отрицательные "развязки" судьбы: Кто направо пойдет — Ничего не найдет, А кто прямо пойдет — Никуда не придет. Кто налево пойдет — Ничего не поймет и за грош пропадет. Деформации подвергаются правые части сложных предложений: осложняется союзная связь, в каждой из трех частей появляется отрицание. Собственно говоря, любое из трех решений чревато неудачей: не найдет, не придет, не поймет. Повтор отрицания концентрирует негативное (ничего, никуда, ничего, ни за грош). Вместе с тем концентрируется идея верховенства человека, который призван преодолеть судьбу. Герой Высоцкого испытывает себя: он не плывет по течению, а пытается преодолеть судьбу, пойти ей наперекор. Углубление фольклорного содержания прецедентного текста имплицитно подразумевает значительно больший, чем выраженный вербально, объем информации, обусловленный авторскими размышлениями о судьбах человека. Одновременно происходит расширение хронотопа, который охватывает тысячелетнюю историю человечества.

Известно, что пословица обладает семантической емкостью и обобщенностью. Контекст призван конкретизировать это общее значение, перевести в значение частное применительно к данной речевой ситуации. Этой конкретизации у Высоцкого служит замена одного из компонентов (или нескольких компонентов) прецедентного текста синонимом или словом того же тематического ряда. В песне "Разбойничья" В. Высоцкий добивается большого эмоционального воздействия на реципиента (читателя) с помощью синонимической замены во второй части пословицы "Сколь веревку ни вить, а концу быть". В результате замены компонентов прецедентного текста, основное значение сохраняется. Меняется лишь его эмоционально-экспрессивное

наполнение: Сколь веревочка ни вейся — Все равно совьещься в плеть! Сколь веревочка ни вейся — все равно совьещься в плеть (т. 1, 500). (Веревка — самое общее название свитой или спущенной в несколько прядей толстой нити, обычно пеньковой (4, 179); плетка, кнут — от глагола плести, плесть, вить (там же, 125) (Ср.: Сколько вору ни воровать, а кнута не миновать). Во всех словарях (В.И. Даль, В.П. Жуков, А.И. Соболев) отмечается смысловая переключка этих пословиц. Автор концентрирует все возможные смыслы пословиц на уровне символа. Таким образом происходит наложение, углубление семантики прецедентов.

Здесь стилистическая окраска текста зависит и от темы песни, и от языковой установки поэта. Жизненная ситуация, воспроизводимая в этой песне Высоцким, раскрывается через трансформацию прецедентных текстов и их обыгрывание: Ах, лихая сторона. Сколь в тебе ни рыскаю — Лобным местом ты красна Да веревкой склизкою! При включении прецедентного текста в новую информационную среду становится неизбежной некоторая его перестройка, коррекция по отношению к информации принимающего текста (18, 110-111). Но, несмотря на деформацию пословицы, образ, лежащий в ее основе, сохраняется и поддерживает целостность общеязыкового значения пословицы "Сколь веревочка ни вейся — все равно совьещься в плеть". От веревки поэт логически идет к фольклорному мотиву — "петле шелковой": Сколь веревка ни вейся — А совьещься ты в петлю! Смысл песни сосредоточен в последних стихах. В них выражено отношение к воспроизводимой ситуации — непоправимой беде (молодца "повлекло по лихой дороге"). Происходит наращение смысла, появляется тема смерти. Говорится, а точнее, поется о том, что у разбойника конец один: На веревочке твоей Нет ни узелочка — виселица. Это не наставительность, не дидактика, а просто приметы душевной драмы, возможно, трагедии. При этом интонационно-мелодические средства песенной речи (ритм, тон, голосовая динамика и др.) становятся выражением живого волнения. При употреблении данного прецедентного текста чувствуется сознательная установка поэта на параллельное употребление в одном контексте пословицы и ее интерпретации с целью концентрации смысла. Рассредоточенный, дистанцированный повтор, который опирается на трансформированное цитирование, погружает читателя в ассоциации, "приблизительные отголоски" и смысловые переключки, порождающие подтекст песни. Подтекст строится именно на "контекстуальных смыслах слов, причем не только отдельных слов и выражений, а значительных по объему высказываний, сюжетных мотивов и ситуаций" (19, 85). Судьба человеческая — судьба народная; сколько вины и ответственности народной под каждой несбывшейся в полной мере судьбой "молодца".

В песнях В.С. Высоцкого обыгрываются пословицы самого разнообразного содержания. Афористический смысл пословицы, включенный в современный быт, концентрируется. Мотив перерастает в лейтмотив, усиленный многоплановостью символа.

Прецедентные тексты-пословицы, ассоциирующиеся с сюжетом или мотивом песен, чаще всего имеют отношение к судьбе человека. Покориться судьбе или поспорить с ней? Конкретное развитие сюжета ведет к идейному обобщению: судьба есть судьба, но всякий уважающий себя человек поспорит с ней. Это жизненная и поэтическая установка автора, поднимавшего вопрос о всеобщей вине, об исторических обстоятельствах и т.д.

Следующий прием деформации прецедентов — сдвиги в функции персонажей. У В.С. Высоцкого встречается значительное количество сказочных образов и мотивов. Взяв из русского фольклора отдельных персонажей вместе с присущими им признаками и функциями, поэт дает им новую интерпретацию, строит на этом материале картину современной жизни.

Поэт использует не только имя персонажа в качестве прецедентного знака, но и функции персонажа русской народной или литературной сказки (15, 1982). Автор использует категорию функции как особую семантику прецедентного текста. Память функции есть в сознании каждого русского читателя, хоть однажды прочитавшего текст-источник, из которого взят прецедент. Например, Балду, Попа поэт использует в той функции, которая приписана им сказкой Пушкина: Вон Балда пришел, поработать чтоб: Без работы он киснет — квасится. Тут как тут и Поп — толоконный лоб. Но Балда ему

— кукиш с маслицем (т. 2, 266). Но многие фольклорные образы трансформированы до неузнаваемости. В сознании слушателя, читателя такой образ наполняется новой семантикой. Чаще всего поэт изменяет характеры героев по сравнению с их фольклорными аналогами: злых делает добрыми, безбидными, а иногда почти положительными: Баба-яга: Ох, надоело по лесу гонять. Зелье я переварила...(там же, 278). Высоцкий добавляет функцию-следствие: Баба-яга — вечная, она устала, свои черные дела выполняет спустя рукава. Поэтому она не страшит так, как фольклорная, которая является символом зла. Автор переосмысливает традиционную ситуацию, всегда соединяя ее с современной.

Образы Водяного и Лешего в фольклоре существуют в разных вариантах: чаще это существа, вредящие человеку. У Высоцкого: Я старый больной Озорной Водяной, Но мне надоела квартира: Лежу под корягой, простуженный, злой, А в омуте — мокро и сыро (там же, 278). Леший — безбидный, незлобивый, вызывающий жалость старик, способный к сопереживанию.

Интерес к загадочным, иррациональным сторонам духовной жизни народа сказался в образе колдуна — законодателя этого таинственного мира, окруженного образами "низшей мифологии" — ведьм, чертей, бесенят, домовых, водяных. Высоцкий нарушает устойчивость стереотипных представлений о русском национальном характере. Эти представления по существу внеисторичны, они не несут реальных примет времени.

Мифонимы — жар-птица, гуси-лебеди, белый бычок — сказочные символы добра, счастья у Высоцкого заземляются, деформируются семей еды: И Жар-

птица есть в виде жаренном! Прилетели год назад Гуси-Лебеди, — А теперь они лежат на столе, гляди! Эй, слезайте с облучка, добры люди. Да из Белого Бычка ешьте студень! (т. 2, 266). Здесь происходит темпоральное столкновение древнего и современного. Все романтические сказочные персонажи: жар-птица — символ счастья; гуси-лебеди — символ добра сталкиваются с сегодняшним "теперь", и такое столкновение ведет к разрушению сказочного.

Былинный соловей-разбойник превращается в разбойника с открытой душой: Первый Соловей в округе. Я гуляю бесшабашно... . Это гуляка, простой, наивный и даже ласковый парень: Я б тогда на корточках приседал у форточки, мы бы до утра проворковали (там же, 271). Функция персонажа, как видим, изменилась.

Трансформации подвергаются практически все фольклорные образы. Так, ведьм отличает некоторая смелость, лесной патриотизм, да вообще ведьмы.. не пугают шабашем: От скушных шабашей Смертельно уставши. Две ведьмы идут и беседу ведут: "Ну что ты, брат-ведьма, Пойти посмотри бы. Как в городе наши живут!" (т. 1, 196). Мена пространственных сигналов способствует перемещению персонажей в современный бытовой мир, простой и понятный каждому.

Всемогущий бездушный Кощей превращается в "несчастливого старикашку", который "От любви к царице высох и увял" и потерял власть над своим слугой Змеем-Горынычем. А Змей-Горыныч — "бедное животное", "несчастное и кроткое". Трансформация и наложение ситуаций создают комический эффект.

В песнях поэта — целая "туча" нечисти. Это ведьмы, кикиморы, соловьи-разбойники, вампиры, упыри, лешие, водяные. Иногда "числовая" гиперболизация создает мрачное настроение; в других случаях этот прием служит для высмеивания, например, лживости человеческих отношений ("Мои похороны"), но чаще всего создает ощущение псевдострашного.

Последняя разновидность конструктивного приема деформации прецедентов — сюжетно-композиционные повороты.

В антисказках В. Высоцкого опорный текст используется как содержательная и модальная целостность, о которой сигнализируют отдельные прецедентные знаки. Прием деформации охватывает не только прецедентные тексты, но текст-источник в целом.

В этом отношении весьма показательна антисказка Высоцкого "Лукоморья больше нет". Наблюдаем резкий, неожиданный поворот традиционного представления о Лукоморье ("излучина в морском берегу, залив, бухта"). Сравнение лексического ряда А.С. Пушкина и В.С. Высоцкого относительно сигналов сказочного обнаруживает глубокую деформацию образа Лукоморья и смысла текста-источника. Ср.: Лукоморье, дуб, добрый молодец, ратный подвиг, присказка, сказка, тридцать три богатыря, царь, русалка, Людмила, Черномор, леший, невиданные звери, кот. Паркет, гробы, торгсин, магазин, гонорар, перегар, нектар, мемуар, тюрьма, музей, паралич, бред, жлобы, добытчик, хрыч, дрянь, вор, долото, спер,

тикать, вун, болтун, хохотун (фоновые сигналы действительности). Оппозиция текстовых лексических рядов разрушает романтическую канву первоисточника и ключевой романтический символ. Деформация наблюдается и на уровне мены функций персонажей: Черномор — Бородатый Черномор лукоморский первый вор. Переосмысливается романтическая ситуация подвига. У Высоцкого подвиг — несуразные действия, совершенные в нетрезвом состоянии. Эти "подвиги" и "поворачивают" минисюжеты антисказки: Добрый молодец он был — Бабку Ведьму подпоил. Ратный подвиг совершил, дом спалил: Ободрав зеленый дуб. Дядька ихний сделал сруб. С окружающими туп стал и груб. — И ругался день деньской Бывший дядька их морской... (т. 1. 186-187). Меняются локальные сигналы, заимствованные из фольклора: Избушка там на курьих ножках <--> Распрекрасно жить в домах На куриных на ногах. Кроме того, способом деформации прецедентного знака служит лексическая замена (избушка -> дом): суффиксальная замена (курьих -> куриных. ножках -> ногах). Углубление эффекта неожиданности происходит на стыке двух прецедентных текстов: Тридцать три же мужичка (лексическая замена: мужичка -> богатыря) — не желают знать сынка; Пусть считается пока сын полка (прецедентный знак советской эпохи). Наблюдаем совмещение времен как следствие парадоксальной темпоральной синтагматики. Два прецедентных текста из двух разных источников сливаются и образуют новый оригинальный текст.

Текст В. Высоцкого представляет собой коллаж, смонтированный из кадров "Руслана и Людмилы" и народных сказок. Это перевод романтического сюжета на язык современности без попытки украшений. Прекрасной сказке нет места в жизни современников. Темпоральное обобщение (Лукоморья больше нет) имеет перспективный характер.

Высоцкий постоянно обновляет сюжетные повороты: По речке жизни плавал честный грека, И утонул, а может — рак настиг. При греке заложили человека — И грека заложил за воротник (т. 2, 183). Ненормативная форма "грека" говорит о том, что в данном случае использован прецедентный текст, поскольку в русском литературном языке слово грек оформлено по типу существительного с нулевым окончанием. Форма же "грека" зафиксирована в скороговорке. Память ненормативного употребления использует Высоцкий, рассчитывающий на общий культурный фон адресата. Автор меняет пространственную ситуацию прецедентного текста-источника: не река, а речка (другой суффикс, другое предложное сочетание), кроме того, он включает речку в границы метафоры речка жизни. Также происходит мена основного глагола "ехал" на "плавал" (самостоятельная метафора, но с памятью фольклора). Вторая строка — разработка прецедентного текста. Высоцкий трансформирует прецедентный текст и строит сюжетный поворот, который не предусматривается источником: И утонул, а может — рак настиг. Далее следуют парадоксальное соединение с другими прецедентными текстами и сюжетный ход, который может быть только в современной ситуации, соединяющей доносы и пьянство: При греке заложили человека — использован

прецедентный знак антитоталитарного языка. Заложить кого-то — "сделал донос" (8, 1995). Это узуальное, не отмеченное словарями значение, известное всем носителям современного русского языка. Как пишет А. Вежбицка, на уровне языкового протеста, языкового сопротивления образуются такие единицы, достаточно афористичные, которые содержат в себе семантику протеста, направленного против идеологических предписаний. Заложить кого-то у Высоцкого — это выпад против доносительства, ставшего нормой жизни. И наконец, "заложить за воротник". Возникает каламбур, построенный на омонимичном столкновении: заложить — "предать человека" + "напиться". Сюжетный поворот продолжает линию собственно авторскую, отражающую реальную ментальную двуситуативность.

Сюжетные повороты ощущаются при совмещении прецедентных знаков из разных источников. Например, козел отпущения (искупления) — библейское выражение, возникшее из описания существовавшего у древних евреев особого обряда возложения грехов всего народа на живого козла; выражение употребляется в значении "человек, на которого постоянно сваливают чужую вину, несущий ответственность за других". Прецедентный знак козел, козлик употребляется десять раз. Семантика прецедентов варьируется благодаря столкновению смыслов, устойчиво ассоциирующихся с широко известными текстами, в которых данные слова выступают как ключевые: Толку было с него, правда, как с козла молока; скромный козлик: козья морда. Финал песни: Он с волками жил — и по-волчьи взвыл. — И рычит теперь по-медвежьему... Имеет место дидактическая и прагматическая направленность прецедентов: козлятушки с волками поступают "по-волчьи", наказывая за злодеяния. Эти дополнительные смыслы подготовлены на этапах сюжетного развития, начиная с ситуации-основы. Прецедентный текст, включенный в заглавие, служит основой для формирования нового аллегорического сюжета, развитие которого как бы подталкивается данным прецедентом. Декодировка читателем глубинного значения поэтического текста в значительной степени задана значением пословицы "С волками жить — по-волчьи выть", сказкой "Волк и семеро козлят".

Мы ограничились лишь отдельными примерами деформаций прецедентных текстов, приводящих к сюжетно-композиционным сдвигам. Более глубокий анализ составляет компетенцию литературоведения.

На основании проанализированного поэтического материала считаем возможным сделать следующие выводы.

Подавляющее большинство прецедентных текстов в поэзии Высоцкого имеет ярко выраженную экспрессивную нагруженность: все они служат средством подчеркнутой оценки описываемых явлений, выполняя при этом и другие функции (конкретизирующую, аргументирующую). В. Высоцкий использует поэтический, экспрессивно-стилистический и культурный потенциал прецедентных текстов, однако использование готовых прецедентных

текстов в общепринятой форме и значении в поэзии Высоцкого применяется довольно редко.

Конструктивным приемом использования прецедентных знаков является деформация. Типично их включение в особый образом организованный контекст, усиливающий, трансформирующий, изменяющий первичный смысл прецедентного текста. Степень формальной деформации прецедентного текста может быть различной: от изменения грамматической формы составных элементов до существенного структурно-синтаксического преобразования, использования компрессированного словесного прецедентного знака.

Эффекты деформации прецедентных текстов следующие:

- снижение тональности прецедентного текста и текста-источника в целом;
- буквальное восприятие метафорического смысла, характерного для прецедентного текста;
- контрастная двуситуативность;
- подтверждение вневременной ценности прецедента;
- ситуативные сдвиги;
- сдвиги в функции персонажа;
- расширение хронотопа;
- концентрация, сгущение идеи текста-источника.

В.С. Высоцкий, используя прием концентрации идеи вокруг одного прецедентного текста, добивается культурологического углубления и обобщения семантики.

Мена стилистической окраски и тональности связана с эффектом обманутого ожидания, а все ситуативные сдвиги непосредственно связаны со сдвигами сюжетно-композиционными. Стилистическая же конфликтность ведет чаще всего к расширению хронотопа и развитию вечных идей.

Итак, в идиостиле В.С. Высоцкого прием деформации прецедентных текстов выступает как конструктивный стилистический фактор. Исследование показывает, что невозможно выделить какое-либо одно средство, используемое поэтом в качестве основного, направленное на деформацию. Высоцкий скорее склонен к объединению формально-языковых частных приемов деформации.

Нельзя сказать, что конструктивные приемы независимы друг от друга. Они могут актуализироваться в зависимости от установки автора. В числе конструктивных для В.С. Высоцкого выступают репродукция разговорной речи, драматизация. Мы исследовали лишь конструктивный прием, связанный с использованием прецедентных текстов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Арнольд И.В. Стилистика декодирования. Л., 1973.
2. Бахтин М.М. Проблема поэтики, М., 1972.
3. Георгиев Л. Владимир Высоцкий знакомый и незнакомый. М., 1989.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978. — 1980.
5. Джанджакова Е.В. Об использовании цитат в заглавиях художественных произведений // Структура и семантика текста. Воронеж, 1988.
6. Кожевникова Н.А. Типологические характеристики художественного текста на фоне традиций русской литературы XIX — XX вв. // Человек — Текст — Культура. Екатеринбург, 1994.
7. Кожевникова Н.А. Язык Андрея Белого. М., 1992.
8. Купина Н.А. Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции. Екатеринбург; Пермь, 1995.
9. Лазарева Э.А. Газета как текст: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1994.
10. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994.
11. Матвеева Т.В. Лексическая экспрессивность в языке: Учеб. пособие. Свердловск, 1986.
12. Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий: Синхронно-сопоставительный очерк. Свердловск, 1990.
13. Новиков В.И. Живая вода (заметки о языке поэзии Владимира Высоцкого) // Русская речь. 1988. № 1.
14. Одинцов В.В. Стилистика текста. М., 1980.
15. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
16. Риффатер М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1980. Вып. 9.
17. Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Л., 1982.
18. Салова Г.С. Информативные потенции цитаты в литературно-критическом тексте // Разновидности и жанры научной прозы: Лингвостилистические особенности. М., 1989.
19. Сильман Т.П. Подтекст как лингвистическое явление // Филол. науки. 1969. № 1.
20. Словарь античности. М., 1993.
21. Федина Н.В. О соотношении ролевого и лирического героев в поэзии В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990.