

СЕРГЕЙ А. МАНСКОВ

(Педагогический Университет, Барнаул)

## «ГРЯЗЬ» И «ОЧИЩЕНИЕ» В ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО

Художественный мир Высоцкого организован бинарно: лирический герой находится между двумя полюсами, в пограничном состоянии. Отношения между этими крайними точками представлены бинарным оппозициям: «добро/зло», «друг/враг», «мы/они», «чистота/грязь». Лирический герой существует в динамике, статика несет статусную трансформацию лирического героя, что в авторской аксиологической системе негативно. К пограничности лирического героя между двумя „полюсами" («жизнь/смерть») отсылают высказывания и самого поэта (Высоцкий 1989: 137):

*Я вообще стараюсь для своих песен выбирать людей, которые находятся в моментриска, которые каждую минуту могут заглянуть в лицо смерти, у которых что-то сломалось, произошло — в общем, короче говоря, людей, которые «вдоль обрыва, по-над пропастью».*

Грязь в художественном мире — принадлежность „негативно маркированного" начала. Мотивируется это семантикой грязи в художественной системе Высоцкого: грязь несет значения *“нечто тормозящее движение, засасывающее, оставившее”, ‘нечто загрязняющее’*, что в авторской аксиологической системе безусловно негативно.

„Грязный” персонаж (обычно женщина) — представитель криминального микросоциума, а *грязь* — знак этого круга. Таким образом, поэт идет по пути расшифровки блока пословиц<sup>1</sup>, связанных с грязью (Даль 1978, I: 403): *«Взят из грязи, да посажен в князи», «Не ударь лицом в грязь»:*

[...]

Я сразу сузил круг твоих знакомых,  
Одел, обул и выпатчил из грязи. (Высоцкий 1993а: 66)

[...]

Она ж хрипит,  
Она же грязная  
И глаз подбит и ноги разные. (Высоцкий 1993а: 64)

Противопоставленная поэтом грязи *чистота* знакова: она — знак духовного, а абсолютная чистота (стерильность) — принадлежность представителей горного мира (Высоцкий 1993б: 260):

[...]  
Как херувим, стерилен ты,  
А класс второй — не высший класс, зато с бельем.

В цикличном мире природы чистота связана с «чистыми» природными явлениями, в первую очередь со снегопадом. Ситуация покрытия „грязной“ земли „чистым“ снегом восходит к фольклору («Снежком все прикроет» — Даль 1980б, IV: 249-250). В авторской художественной системе снегу имманентна чистота и духовность, грязи — отсутствие чистоты и греховность. Обычно эти явления сменяют друг друга.

«Загрязняющая» мир и лирического героя субстанция включает разнообразные ингредиенты, которые находятся в двух физических состояниях: твердые (*пыль, сажа, копоть, пепел*) и вошедшие в художественный мир в вязком, полужидком состоянии (*грязь, размокая глина, ржа*). Первые (исключая *пыль*) — продукты распада в результате горения; вторые — «природная» грязь. Собственно „грязь“ без ее членения на ингредиенты — наиболее употребимый в этом художественном мире «заполнитель» пространства. При этом нами не рассматриваются человеческие нечистоты, по причине их творческого характера<sup>2</sup>. „Грязные“ продукты распада (*сажа, копоть, пепел*), помимо загрязнения, несут семантику кто-нического начала: связь с адским хронотопом (чернота, близость огня), превращение значимого в незначимое, индивидуального в общее (от вещи к праху)<sup>3</sup>. Эти продукты распада локализованы в замкнутых пространствах, несущих опасность лирическому герою. Так, в стихотворении *Очи черные* черная копоть покрывает образа и усиливает хаос мира, представленный через нарушение геометрии мира: косо висят образа, пол покат, потемки затрудняют визуальное восприятие мира. Аксиологический абсолют — *икона* — дается в смещенной семантике, а *копоть* разрушает гармонию (структуру) мира (Высоцкий 1993а: 464):

[...]  
Испокону мы —  
В зле да шепоте.  
Под иконами  
В черной копоти.

Образа, покрываясь копотью, утрачивают сакральность: исчезает лик — разрушается мир — остается пустота, с которой невозможна коммуникация «Человек — Бог». Лирический герой Высоцкого — визуал, поэтому, потеряв возможность видеть вещь, он переводит ее в иной статус: вещь для него перестает существовать<sup>4</sup>. Таким образом, *грязь, копоть, сажа, пепел*, загрязняя вещь, становятся границей между человеком и вещью, а вещь превращается в *прах*.

Грязь в художественном мире не только разрушает мир, заполняя его собой, создавая монохромную цветовую модель мира, но и в другом физическом (жидком) состоянии является субстанцией тормозящей движение лирического героя.

*Глина, слизь, ряса, грязь* локализованы вокруг топосов *болото* и *дорога*. «*Болотная*» и «*дорожная*» локализация грязи усиливает свойства «*засасывание*» («*прекращение движения*», «*загрязнение*»). Выше перечисленные ингредиенты останавливают движение, засасывают транспорт, на котором передвигается лирический герой, жестко ограничивают направление движения. В «*дорожных*» песнях это направление задает колея, в *Охоте на волков — дорожка из красных флажков* и т.п. Предначертанное движение в авторской художественной системе может быть прочитано как знак тоталитарного общества, где общее преобладает над частным, личность не свободна. Ограниченность в движениях лирического героя равна для него телесной ограниченности, так как он и средство передвижения (*конь, автомобиль*) являют собой кентаврическое единство. Эту ограниченность в движении герой преодолевает, освобождаясь от грязи и продолжая движение:

[...]  
 Если трудно идешь — по колено в грязи  
 Да по острым камням, босиком по воде по студеной, —  
 Пропыленный, обветренный, дымный огнем опаленный —  
 Хоть какой, — доберись, добреди, доползи!.. (Высоцкий 1993б: 264)

[...]  
 Расплеваться бы глиной и ржой  
 С колесей этой самой чужой. (Высоцкий 1993а: 426)

Погружение в грязь горизонтально, несет собой потерю вертикали «*небо/земля*», где «*земля = грязи*» и несет собой статусную трансформацию лирического героя: оказавшись в грязи, лирический герой теряет определенную свободу и переходит в другой статус («*живой/мертвый*», «*свободный/несвободный*»):

[...]  
 В грязь ударю лицом, завалюсь покрасивее набок —  
 И ударит душа на ворованных клячах в галоп [...] (Высоцкий 1993а: 575)

[...]  
 В грязь валились враги, о пощаде крича,  
 Победившим сдаваясь на милость. (Высоцкий 1993а: 488)

[...]  
 И завязали суки  
 И ноги и руки  
 Как падаль по грязи поволокли. (Высоцкий 1993а: 33)

Этимология слова «*грязь*» и слов, обозначающих ее ингредиенты восходит к функции этих же свойств<sup>5</sup>. Отсутствие этих свойств у *песка*, который в художественном мире представлен в одном ряду с *грязью* и ее составляющими, знаково: нет загрязнения, засасывания, торможения — *песок* становится полезным и ценным. В художественном мире *песком* тушат зажигательные бомбы на крышах (*Баллада о детстве*), *песок* — форма существования драгоценного (*золото*). Таким образом, *песок* не семантизируется „негативно“, так как не разрушает мир, не загрязняет, не засасывает и не мешает движению. Напротив, он становится ценностной мерой ве-

шей, которая полярна *грязи*, представленной с ним в одном ряду (Высоцкий 1993а: 259):

[...]

Если грязь и песок над тобою —  
Знай, что жизнь золотые песчинки  
Отмывает живящей водой.

Очищение от грязи, освобождение из нее осуществляется лирическим героем разными способами: *баня по — белому, баня по — черному, ванная, душ*, природные явления (*дождь, снег*). Все перечисленные варианты очищения в авторской аксиологической модели имеют определенное место, способы очищения находятся в отношениях оппозиции друг к другу. Поэтому они представлены в „положительной” и „отрицательной” семантике и выстроены через бинарные оппозиции «*огонь/вода*», «*холод/жар*». В авторской аксиологической системе к „положительным” способам относятся *баня, душ, природные явления*, к „отрицательным” — *ванная*. Перед нами возникает статичное явление — комфортное пространство ванной не—приемлемо для лирического героя поэзии Высоцкого из-за отсутствия движения воды и воздуха в момент очищения<sup>6</sup>. Лирический герой — движущийся, навязанное отсутствие движения, борьбы с миром, гибельно для него<sup>7</sup>.

„Отрицательная” семантика ванной передается и лирическим персонажам. Авторское отношение к этому пространству характерно использованием устойчивого глагольного ряда и уменьшительно-ласкательной формой существительных:

[...]

Пока вы здесь в ванночке с кафелем  
Моетесь, нежитесь, греетесь —  
В холоде сам себе скальпелем  
Он вырезает аппендикс. [...] (Высоцкий 1993а: 52)

[...]

А я — я тещусь ванночкой  
Без всяких там обид...  
Жаль над моею планочкой  
Другой уже прибит. (Высоцкий 1993а: 516)

Лирический герой в ванной противопоставлен некому «другому» — *действию*, а пространство ванной противопоставлено «другому» — тоже *действию*. В ванной процесс очищения снивелирован и превращен лирическим героем в иное: очищение уходит на второй план, а на первый план выдвигается получение удовольствия.

В авторской художественной системе *очищение в ванной* носит не только сниженное значение, так как *в стоячей воде* оно *невозможно*, но и является одним из „географических полюсов” застоя: „райское” житье в Израиле алогично противопоставлено пространству *ванной*. Не понятно почему „виза” противопоставлена „ванной”, но „негативная” аксиологичность ванной легко прочитывается (Высоцкий 1993а: 401):

[-

Мишка мой кричит: «К чертям!

Виза или ванная!  
Едем, Коля, — море там  
Израилеванное! [...]»

Противопоставление «свобода/несвобода» в этом стихотворении представлено через мотив очищения, где ванная не позволяет обрести свободу. Связано это и с очищением — в художественном мире свобода обретается через очищение, которое не возможно в «ваннах» Высоцкого.

Это пространство последняя точка жизни лирического героя/персонажа — в ней он статичен, а значит завершен: дальнейшее развитие невозможно, лирический герой лишается бесценной для поэта индивидуальности. Так, в *Памятнике* именно с ванной начинается процесс превращения лирического героя из индивидуальности в нечто общее, усредненное, фальсифицированное (Высоцкий 1993а: 432):

[...]  
Но по снятии маски посмертной —  
Тут же в ванной —  
Гробовщик подошел ко мне с меркой  
Деревянной.

*Баня* в художественной системе Высоцкого появляется в первых песнях — стилизация тюремного фольклора. В персонажных и неперсонажных песнях очищение в бане приравнивается к отпущению грехов, а сама баня становится безусловным ценностным мерилом, даже в сатирических песнях, где наррация осуществляется персонажем — баня входит в парадигму важнейших для человеческого существования помещений, а прекращение ее работы приравнивается к началу разрушения привычного бытия (*Песенка о слухах*). Грязь телесная у Высоцкого есть грязь духовная. Очищение от грязи (и телесной и духовной) возможно только в пространстве бани по причине ее особой организации. Баня теряет свои традиционные демонические значения и трансформируется в нечто новое, коррелирующее с религиозной символикой, которая имеет „положительную“ семантику<sup>8</sup>. Невозможность попасть в баню для лирического героя связана со страданиями и отсутствием свободы. Положение несвободного человека, над которым осуществляют насилие, у Высоцкого представлено в пространстве предбанника — в переходном между парилкой (баней) и остальным миром пространстве («*В тюрьме Таганской нас стало мало...*», «*Я лежу в изоляторе...*»). Предбанник по степени свободы аналогичен тюрьме, заключенного в нем лирического героя бьют. Кроме того, „географическая“ необходимость человека в сатирических песнях проветрывается в пространстве бани (Высоцкий 1993а: 560):

[...]  
Про то, что, Ваня, мы с тобой в Париже  
Нужны — как в бане пассатижи.[...]  
А в общем, Ваня, мы с тобой в Париже  
Нужны как в русской бане лыжи !

Очищающийся от грязи в бане лирический герой — субъект трех стихотворений: *Банька по — белому* (1968), *Банька по — черному* (1970), *Баллада о бане* (1971).

От первого к третьему стихотворению диалог лирического героя с неким «Ты» формализуется и приобретает характер исповеди, а в *Балладе о бане* адресат выражен эксплицитно, диалог приобретает двусторонний характер «Я — Бог»<sup>9</sup>.

Обращение к Богу после очищения от грязи, которая в художественном мире является преградой между человеком и Богом, так как она есть знак мира греховного, мотивировано распределением оппозиций в процессе очищения. Баня выступает как пространство-психопомп, попав в него лирический герой осуществляет диалог с неким Абсолютом, который в третьем стихотворении представлен эксплицитно — „дай нам, Бог, совершить омовенье". Переходу героя в другую ипостась (чистый, покаявшийся герой, приближенный к Богу) предшествует особым образом построенное очищение.

Освобождение от грязи в бане принципиально отличается от того же процесса в ванной своей бинарностью. Если в ванной отсутствие динамики связано с нивелировкой начал, стихий: вода теплая (не холодная, не горячая), отсутствует движение воздуха, сама форма ванной подразумевает неподвижность воды и тела, то в бане движение носит пограничный (на границах стихий) бинарный характер: динамику рождает соединение противоположных начал «огонь/вода», «холод/жар», «мужское/женское». Движение, рожденное соединением стихий, имеет круговой вечный характер (оно происходит пока топится баня): стихии переходят друг в друга. Геометрия мира носит „универсальный" характер: представлены все четыре элемента мира, ограниченность мира разрушается туманом — он заполняет собой все пространство, а когда исчезает, мир и герой предстают очищенными от *грязи/грехов*<sup>10</sup>.

Туман в бане разрушает границы и временного плана: он — „психопомп в психопомпе", который способен переносить героя в прошлое, при этом лирический герой может находиться одновременно в двух временных планах, знаками которых являются перепады температур («*кови холодный, пар горячий*»):

[...]

Ох, знобит от рассказа дотошного!  
Пар мне мысли прогнал от ума  
Из тумана холодного прошлого  
Окунаюсь в горячий туман.

Перепады температур, связаны с типологией лирического героя Высоцкого: он растянут между земным и небесным (*Райские яблоки*), прошлым и настоящим, а отсутствие движения между этими точками для него равно смерти. Пространство бани соответствует его внутреннему пространству (сознанию): внутренняя и внешняя динамика (микро- и макромир) соединяются, и лирический герой начинает осуществлять коммуникацию — исповедальный-диалог с Богом.

Исповедь и опущение грехов происходит в бане и с лирическими персонажами. Так, в *Памяти Василия Шукшина* грязь и грехи тождественны, возможность очищения от них — *баня* (Высоцкий 1993а: 446):

[...]

И после неперменной бани.  
Чист перед богом и тверез.  
Вдруг взял да умер он всерьез —  
Решительней, чем на экране.

Во всех трех этих текстах лирический герой, очищаясь от грязи, одновременно освобождается от «главного» греха своей жизни: в *Баньке по — белому* — от сотворения кумира (Сталина), в *Баньке по — черному* — это уголовное преступление, в *Балладе о бане* — своего рода, освобождение от язычества и принятия крещения. Грязь в этом контексте — семя, обозначающая грехи, пороки, язычество. А очищение от нее равно обретению веры и исповеди. Очистившись, лирический герой получает долгожданную свободу действия. Характер очищения (по — белому, по — черному) продиктован степенью «духовного» осквернения лирического героя. В *Баньке по — белому* очищение возможно, в *Баньке по — черному* герой — преступник пребывающий в тюрьме, очищение для него затруднено: оно осуществляется мысленно, а покаяние реализуется в умозрительном пространстве *баньки по — черному*, поэтому и пространство одной являет собой модель внутреннего мира героя — закопченные стены, отсутствие влаги. В первом стихотворении лирический герой очищается, во втором — стремится к этому. Перерождение лирического героя в другую ипостась и особенность пространства бани (горячее, замкнутое, влажное) позволяет говорить об изоморфности *бани и утробы* в мире Высоцкого.

Душ в мире Высоцкого не является самостоятельным способом очищения, так как он локализован в пространстве бани и является носителем тех же свойств в отношениях «статика/динамика». Падающая, движущаяся вода способна очистить лирического героя. Эта способность характерна для литературы XX века: ранее движущаяся вода ассоциировалась только с природными явлениями. Традиционная классическая баня душа не имела, и вода, хранящаяся в бочках, считалась «поганой» (застойной)<sup>11</sup>.

*Из дискуссии:* Алексей Юдин:

Что касается строфы из песни Высоцкого Мишка Шифман:

Мишка мой кричит: «К чертям!  
Виза — или ванная!  
Едем, Коля, — море там  
Израилеванное!»

о которой говорил Сергей Мансков, то противопоставление «виза — ванная» не так уж и нелогично. Мне кажется, здесь закодирована оппозиция «жизнь — смерть», причем, так сказать, «по двум направлениям». Смотрите: виза является пропуском из замкнутого, тесного, душного пространства ванной в «море разливанное» свободной жизни. Сама же ванная — явный локус смерти: сравните весьма актуальный для советских времен образ Марата в ванне и вообще ванну как место, где вскрывают себе вены. Но ведь море в Израиле — Мертвое, да и вообще рагит — un rei moirig. Получается, что и тут смерть, и там: и уехать — умереть, и остаться — умереть...

Людмила Кисельова:

Баня как „пространство-психопомп“ и ванна как нечто греховно-эротически-самоубийственное — эта оппозиция у Высоцкого закреплена целым спектром коннотаций. Как известно, баня — место почтительное „нечистым“ и связанное с мрачными суевериями. С другой стороны, святое крещение именуется „баней пакибытия“, т.е. словесное пространство предельно „разомкнуто“. А ванна, рифмующаяся с морем израилеванным, — не только тотчас вызывает (как уже заметил Л. В. Юдин) образ смерти Марата, но ассоциируется также и с розановской „миквой“, и с тем круглым сосудом для омовения „русов“, о котором с таким омерзением рассказал Ибн Фадлан („они грязнейшие из тварей Божиих“).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Об этой особенности писала Н. И. Копылова в: Высоцкий 1990: 75:

Среди этого речевого потока, не рассыпающего на составляющие его части, есть и словесная струя, связанная с фольклором. Она в свою очередь двойственна и по истокам и по художественному эффекту. Одна тенденция связана с пословичностью, другая — с фольклорным словом типа постоянного эпитета (или близких к нему вариаций).

<sup>2</sup> Движение человеческих составляющих наружу — творческое. Физиологические процессы потоотделения, кровотока, вне зависимости оттого, кому они принадлежат в мире художественных текстов Высоцкого, — акт творческий (или сопутствующее ему явление) — см., например, такие тексты как *Студенческая песня*, *История болезни*, *Баллада о маленьком человеке*.

<sup>3</sup> У Даля значение этих слов тождественно значению слова *прах* (Даль 1955: 159); *копоть* — „маркий мелкий прах всякого рода“ (Даль 1979, II: 159); *пепел* — „все пережженое и перегорелое впрах“ (Даль 1980а, III: 30).

<sup>4</sup> Этой особенностью объясняется и пристальное внимание поэта к телевизионной коммуникации (*Диалогу телевизора*. *Письмо в редакцию телевизионной передачи «Очевидное — невероятное» с Катчинской дачи...*). В *Четырех вечерах с Владимиром Высоцким* Эльдара Рязанова поэт говорит о том, что пишет стихи со включенным телевизором и что телевизор помогает ему в этом.

<sup>5</sup> По Фасмеру (1986, I: 468): грязь родственна словен. *grěz* "тина, топь", а глина — греческому γλην "клей", ирл. *glenoid* "увязает, застревает" (Фасмер 1986, I: 412).

<sup>6</sup> Так, в песне-декларации *Я не люблю* поэт четко определяет собственные ценностные полярные ориентиры (*«люблю /не люблю»*) И не приемлет сnivelированные оценки и явления.

<sup>7</sup> О движущемся, борящемся лирическом герое А. В. Скобелев и С. М. Шаулов (1990: 37) писали:

Цель движения в поэзии Высоцкого — пересечение границ, пределов дозволенного, разрешенного и даже невозможного. [...] Граница есть знак дисгармоничности миропорядка, с которым герой не склонен соглашаться.

А о ролевом и лирическом героях в поэзии Высоцкого И. В. Федина (1990: 114):

Лирическим героем окружающий мир воспринимается как такой, где есть две противоположные силы — Добро и Зло. Но их мирное сосуществование неприемлемо для лирического героя. Между ними могут быть отношения только непримиримой, непрекращающейся борьбы (*Баллада о борьбе*). [...] Действительно, в стремлении лирического героя к свободе, воле, в его неприязни ко всякого рода рамкам и ограничениям есть как бы нечто русское.

<sup>9</sup> У Даля *баня* (в статье *банить*) описана традиционно, т.е. прагматически, некие ее фольклорные коннотации просматриваются лишь в его иллюстративном (пословичном) материале (Даль 1978, I: 45):

[...] место, где баня стояла, оно почитается нечистым, и строить на нем жилое, избу, не годится,

В *О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа* Даль приводит следующую историю (Даль 1994:381):

Муж с женой в баню пошли. Только муж помылся да и хочет идти, жены кличет, а та не хочет: легла на полок парится. Вдруг у окна чорт закричал по-павлиньему. Муж — то



выбежал и вспомнил вдруг про жену, бежит назад, а уж его не пускает нечистый-то. Одну женину шкуру ему в окошко кинул. «Вот,» — говорит, — «твоя рожа, а вот — женина кожа!»

В трехтомном собрании народных русских сказок Афанасьева (1957) представлено 14 значений употребления «*бани*», причем значения даются противоречивые, баня — место смерти (*Звериное молоко*, *Притворная болезнь*), баня — место лечения (*Шемякин суд*),

О неоднозначной семантике поверий, связанных с баней, Максимов писал (1994: 44 — 45):

А между тем их задымленные стены слышат первые крики новорожденного русской крестьянской семьи и первые вздохи будущего кормильца — пахаря. Здесь, в жарком пару, расправляет он, когда придет возраст, натруженные тяжелой работой члены тела и смывает трудовой пот, чтобы освеженным и приободренным, идти на новые бесконечные труды. Сюда несет тоску молоденькая девушка, обреченная посвятить свои силы чужой семье и отдать свою волю в иные руки; здесь в последний раз тоскует о родном доме накануне того дня, когда примет „закон" и благословение церкви. [...] Несмотря на то, что «баня парит, баня правит, баня все исправит», — она издревле признается нечистым местом, а после полуночи считается даже опасным: не всякий решается туда заглянуть, и каждый готов ожидать какой-нибудь неприятности, какой-нибудь случайной неожиданной встречи. Такая встреча может произойти с тем нечистым духом из нежити, который, под именем, поселяется во всякой бане за каменкой, всего чаще под полком, на котором обычно парятся.

О восприятии бани в начале-середине XIX века пишет Зеленин (1991: 285):

Баня Считается поганой, потому что в ней нет икон, и вода в ней тоже „поганая", поэтому после бани следует обмыться чистой водой. После бани в тот же день и в церковь не ходят.

В XX веке традиционное демоническое значение бани трансформируется в христианское (Похлебкин 1994: 33):

Баня — символ очищения. Как символическое действие известно всем народам мира и употреблялось с древнейших времен в разных формах: [...] — преобразована с возникновением христианства в обряд крещения.

<sup>9</sup> Этимология слова *баня* восходит к обозначениям церковных построек. Так, в словаре Фасмера со ссылкой на Ильинского исконное лавянское происхождение слова рассматривается в значении *купол*. А у Терещенко в *Быте русского народа* (Терещенко 1997: 259) говорится:

«Баня» на малороссийском языке значит купол, верх церкви, а строение «каменное банное» означает крестильницы, которые он учреждал при каждом храме.

<sup>10</sup> В рамках одной песни *туман* может иметь противоположные значимости (Высоцкий 1993а: 210):

Было когда-то — тревожили беды нас, —  
Многих туман укрывал от врагов.  
Нынче туман, не нужна твоя преданность —  
Хватит тайгу запира́ть на засов!

<sup>11</sup> Подробно о традиционной технологии и структуре бани см. в: Зеленин 1991: 281-285

## ЛИТЕРАТУРА

Афанасьев Александр Николаевич

1957 *Собрание народных русских сказок в трех томах.* Москва.

Высоцкий Владимир Семенович

1989 *Четыре четверти пути.* Москва.

1993а *Собрание сочинений в двух томах. Том первый. Песни.* Москва

1993б *Собрание сочинений в двух томах Том второй. Стихотворения. Песни театра кино. Поэма. Проза и драматургия.* Москва.

*Высоцкий В.С.*

1990 *Высоцкий В. С. Исследования и материалы.* Воронеж.

Даль Владимир Иванович

1978 *Толковый словарь живого великорусского языка. Том I.* Москва.

1979 *Толковый словарь живого великорусского языка. Том II.* Москва.

1980а *Толковый словарь живого великорусского языка. Том III.* Москва.

1980б *Толковый словарь живого великорусского языка. Том IV.* Москва.

1994 *О повериях, суевериях и предрассудках русского народа.* Санкт-Петербург.

Зеленин Дмитрий Константинович

1991 *Восточнославянская этнография.* Москва.

Максимов Сергей Васильевич

1994 *Нечистая, неведомая и крестная сила.* Санкт-Петербург.

Похлебкин Вильям Васильевич

1994 *Словарь международной символики и эмблематики.* Москва.

Скобелев А. В., Шаулов С. М.

1990 *Концепция человека и мира (Этика и эстетика В. Высоцкого).* [В:] *Высоцкий В. С.* 1990.

Терещенко А. Н.

1997 *Быт русского народа.* Москва.

Фасмер Макс

1986 *Этимологический словарь русского языка. Том I.* Москва.

Федина Н. В.

1990 *О соотношении ролевого и лирического героев в поэзии В. С. Высоцкого.* [В:] *Высоцкий В. С.* 1990.

## STRESZCZENIE:

### «NIECZYSTOŚCI» I «OCZYSZCZENIE» W POEZJI WYSOCKIEGO

Świat artystyczny utworów Wysockiego zorganizowany jest binarnie: bohater (w stanie „granicznym”) znajduje się między dwoma biegunami. Relacje między tymi biegunami układają się w szereg rozmaitych opozycji, w tym też i opartych na semantyce 'czystość/brud'.

*Brud* w systemie Wysockiego jest nacechowany negatywnie. Zwykle jest to oznaka środowiska przestępczego (brudna postać to kryminalista). Przeciwwstawiana w tym systemie brudowi *czystość* (także *śnieg*) jest znakiem duchowości, a absolutna, sterylna czystość jest cechą przedstawicieli „wyższego świata”.

Źródłem zabrudzenia świata i człowieka są u Wysockiego *pył, sadza, kopeć i popiół* oraz *błoto, rozmiękła glina i rdza*.

Brud ma charakter destrukcyjny — wskutek okopcenia/zabrudzenia ikony traci ona swą sakralność: znika oblicze — rozpada się świat — pozostaje pustka uniemożliwiająca komunikację «człowiek — Bóg». Prócz tego mając postać brei jest substancją hamującą ruch bohatera, a powalenie go do błota powoduje zmianę jego statusu (np. *żywy/martwy*).

Oczyszczenia z brudu może bohater dokonać na kilka różnych sposobów: «*łaźnia — na biało*», «*łaźnia — na czarno*», *łaźienka i prysznic* oraz opady atmosferyczne (*deszcz i śnieg*), przy czym wszystkie te sposoby mają określone miejsca w systemie wartościowania Wysockiego, a nawet są wobec siebie opozycyjne — z „aprobującą” lub „negującą” semantyką. Do pozytywnych należą u Wysockiego *łaźnia, prysznic* i *zjawiska przyrodnicze* (opady atmosferyczne), negatywna — *łaźienka* (z powodu braku ruchu wody i powietrza podczas takiego aktu „oczyszczania się”).