

Пронин Е.И., Пронина Е.Е.

ПРЕДТЕЧА МУЛЬТИМЕДИА

(феномен В. Высоцкого и новейшие информационные технологии)

Когда философ-авангардист М. Мак-Люэн предложил рассматривать развитие электронных каналов связи как расширение нервной системы человека¹, многим показалось, что метафора чересчур смела. Теперь очевидно: такова психическая реальность в информационном пространстве социума². Но надо бы избежать сугубо техницистских представлений. Великая философема, как всякая метафора, эвристична своей внутренней обратимостью³, суть которой в свободе перетекания смыслов между тем, что сравнивается, и тем, с чем сравнивается, в любом направлении, благодаря чему углубляется проникновение в каждое из явлений. В этом свете, если электронные каналы связи суть расширение нервной системы человека, то именно поэтому, в них, как утверждал Н. Винер, нет ничего такого, что не сложилось бы раньше в человеческой голове⁴.

Мультимедиа продолжают расширение нервной системы человека. Коммуникация с использованием всех существующих технических средств устраняет границы между массовым и индивидуальным общением. Тектонический, казалось бы, сброс в информационных технологиях, да и в самом мироощущении людей. Но штука в том, что необходимый для такого прорыва текст, родился раньше, чем соответствующие электронные устройства. Изначально как продукт творческого озарения великих ученых и художников, мысливших поновому задолго до компьютеризации всего и вся. Одни даже не задумывались, как это все у них выходит, другие, похоже, понимали, что зачем. «Если бы 150 лет назад были магнитофоны, – импровизировал на эстраде Владимир Высоцкий, – возможно, какие-нибудь стихи Александра Сергеевича [конец с. 35] тоже были бы записаны только на магнитофоны. Так что будем считать, что по теперешним временам это своего рода литература. Просто раньше ее не было, а те-

¹ См. McLuhan M. Understanding media: The Extension of Man N.-Y., 1965.

² «В 1987 г. Европейская Комиссия выпустила Зеленую книгу по телекоммуникациям, в которой утверждалось, что телекоммуникационные сети составляют нервную систему современной экономической и социальной жизни» Цит. по Мелюхин И.С. Информационное общество и баланс интересов государства и личности // Информационное общество, 1997, № 4. С. 5.

³ О технике обратимости художественных тропов см. Маяковский В. Как делать стихи? Собр. соч. в 6 т.т. М., 1973, т. 3.

⁴ См. Винер Н. Творец и робот. М., 1966.

перь она есть. Потом появится что-нибудь другое. Может быть, будем телепатически песни друг другу передавать: кому хочу – тому и передал стихотворение или спел, а он сидит и ловит кайф. А другие все вокруг скучают. Кстати, это идея, надо будет про это написать. Это очень хорошо»⁵.

В обратном свете новейших информационных технологий сам Высоцкий представляется предтечей мультимедиа в России. При таком подходе становится объяснимее новаторский характер его творчества. И открывается возможность моделирования по аналогии структурно-функциональных параметров мультимедийного текста.

Считалось, что главное в пении Высоцкого – страстность. «Когда пел он, за него страшно становилось: он бледнел испуганной бледностью, мукой было глядеть на него – казалось, не голос сорвется сейчас, горло перервется, он рвался изо всех сил, изо всех сухожилий, в эти минуты он становился поэтом», – пишет Андрей Вознесенский, сам «на крик» читавший свои стихи в многотысячных аудиториях⁶

Одни превозносили такую страстность как высшее доказательство искренности и даже как поэтическое кредо⁷.

Для других это – «блатные, истерические вскрики уркагана»⁸. [конец с. 36]

Третьи использовали это как наглядное пособие в борьбе за перевоспитание оступившихся и спасение заблудших, мол, «последние песни – лицо чело-

⁵ Здесь и далее высказывания В. Высоцкого приводятся по: Владимир Высоцкий О песнях, о себе (Текст составлен по расшифровкам фонограмм интервью и публичных выступлений 1966-1980 г.г.) / Владимир Высоцкий Четыре четверти пути. М., 1990. С. 108-149.

⁶ Вознесенский А. Судьба поэта. // Дружба народов. 1982, № 1. С. 136 .

⁷ «Высоцкий был поющим нервом эпохи, необыкновенно точно чувствующим вибрацию времени... и где бы он ни выступал, перед двумя-тремя слушателями, он все равно, сто называется, кишки из себя вытаскивал. Кстати, он всегда работал на полной отдаче, иначе он не мог», – писал Евгений Евтушенко, главный трибунный поэт поколения шестидесятников. (Евтушенко Е. Поющий нерв эпохи. // Огонек. 1988, № 4. С. 27)

⁸ Вишневская Г. Галина. М., 1993. С.319. «Талантливый человек, сам алкоголик, он сразу стал идиолом народа, потонувшего в дремучем пьянстве, одичавшего от бездуховности, И теперь, когда собирается, компания друзей, будь то молодежь или убеленные сединами интеллигенты, они уже рожденные рабами, никогда не знавшие чувства свободы духа, потомки Достоевского и Толстого, не спорят о смысле жизни, а выставив на стол бутылку водки, включают магнитофон с песнями Высоцкого: «Затопаи ты мне баньку по-белому...». И. проливая пьяные слезы, они воют вместе с ним», – обосновывает свое отношение оперная певица, сама в молодости повидавшая всякое, но благодаря воле и таланту вышедшая в круг уникальных исполнителей классической музыки, чья мировая известность ограждала, по крайней мере, от физических репрессий, так как коммунисты к этому времени уже побаивались международной огласки.

века падшего»⁹.

Четвертые в пароксизмах наслаждения доходили до безнравственного потакания порокам певца, губительным для его здоровья и гения¹⁰.

Преступления против нравственности не имеют, разумеется, срока давности. А в остальном любые реакции и суждения, в их исторической взаимной дополнителности и противопоставленности¹¹, сохраняют актуальность только как показатель того, насколько лично каждый воспринимал пение Высоцкого. Даже в многотысячном зале. Даже в наушниках портативного магнитофона.

В аудитории – хаос субъективных переживаний, броуновское движение мнений, турбулентные завихрения коллективных реакций. Но что же при этом делалось с самим певцом? [конец с. 37]

Вот знаменательный эпизод концертной деятельности поэта, о котором всем известно, потому что кто-то из слушателей сделал магнитофонную запись, а она разошлась потом по всей стране. Высоцкий с характерным накалом поет «Чужую колею»: «Я клянусь проложивших ее – скоро лопнет терпенье мое...» – но вдруг аккорд прерывается, как бывает когда гитарист мгновенным расслаблением пальцев гасит вибрацию струн... И в полной тишине рассудительно звучит, хотя и «хрипчатый», но совершенно спокойный голос: «Ну что вы стоите

⁹ «Урок Высоцкого в зоне строгого режима» Автор сценария и режиссер П. Солдатенков. ТВ-Центр, 1997. На «Уроках Высоцкого», который проводил в тюрьмах и колониях протоиерей о. Константин (Смирнов), о поэте всегда говорилось что-нибудь вроде: «Он был хрупким»; «Жалко, что был некрещеный»; «Любовь к Марине – поиск матери»... Но при этом подчеркивалось: «Это не просто человек»; «Это – гений нашего времени»...

¹⁰ Вот строки из воспоминаний о Высоцком. «Володю уже привели в чувство, и один из врачей сказал мне: «Артур, вы должны остаться. Нельзя, чтобы Володя еще выпил». ...сидели долго, очень долго. Ночь. И я вызвал одного своего друга: «Ты останешься здесь, и чтобы у Володи никого не было. Володю не бросай ни при каких обстоятельствах!» Кроме этого приехал Бебек, – я тогда его впервые увидел. Они остались... Мы уехали немного поспать, и когда я вернулся часов в десять утра, то понял – Володя все-таки выпил. Я говорю своему другу: «Как же так?!» А он говорит: «Артур, я ничего не мог сделать. Володя меня уговорил. Но я его не бросил. Мы вместе поехали в валютный бар... Ты меня прости, но я не жалею... Володя столько пел! И пел новые песни...» (См.: Живая жизнь. Книга третья. М., 1992. С.10-11)

¹¹ На фоне размышлений о Высоцком писателя-диссидента А. Битова: «Я там-себе в левом уголке пишу, а на него ложится балка восприятия всей нации, страны. Это – крест». (Битов А. Чувство долга. //Неделя. 1987, № 22) – подвох ощущается в приведенном выше высказывании Е. Евтушенко, собственное творчество которого полно беспринципных компромиссов. «Уроки» протоиерея о. Константина придают житейскую вескость тезису доктора философии В. Толстых: «По Высоцкому можно изучать практическую нравственность» (Толстых В. В зеркале творчества. Вл. Высоцкий как явление культуры. //Вопросы философии. 1986, № 7). А мнение певицы Г. Вишневской снимает налет идеализации с суждения актера В. Смехова: «Имя Высоцкого – звук боевой трубы. Я за эти годы объездил много городов нашей страны и уверился в том, что люди, которые откликаются на этот звук: 1/ не предадут; 2/ умеют отлично трудиться; 3/ не способны на пошлость; 4/ не струсят, не бросят в беде; 5/ бескорыстны, отважны и так далее» (Смехов В. Без отдыха и паузы. //Аврора, 1986, № 6)

в проходе в теплой куртке? Вам же душно. Снимите куртку... Помогите ему найти место...» А еще через 40 секунд полной тишины с того самого пол-аккорда и с тем же накалом взрывается: «Но почему неймется мне –...» и длится так до заключительного: «Выбирайтесь своей колей!»¹².

Получается, что для Высоцкого страстность была прежде всего выразительным средством, которое он с хладнокровием мастера использовал для того, чтобы в каждом слушателе вызвать личное (сугубо личное, именно личное) восприятие, переживание и понимание песни. Это было совершенно новое применение коммуникативной психотехники пения и совершенно новое самощущение певца.

Песня по психологической сути своей – публичная коммуникация, способная соединить людей в коллективном потрясении, благодаря тому, что некие чувства, смутно роящиеся в душе каждого, вдруг получают общее выражение, ясное и неоспоримое, как озарение. «Певец поет о себе, слушатель слушает о себе же, – характеризует песенный контакт академик Д.С. Лихачев. – Исполнитель и слушатель (слушатель как бы внутренне подпевает исполнителю и с этой точки зрения является до известной степени также ее исполнителем) стремится отождествить себя с лирическим героем»¹³. Пропеваемые исполнителем слова будто всплывают в сознании слушателя из глубин его собственного бессознательного, вызывая пароксизм чувств и иступленность поведения. И чем более массовым (в количественном отношении) [конец с. 38] становится песенный контакт, тем яростнее проявление психосоциальных эффектов. В разгар «битломании» в США подпевающая и пританцовывающая публика приходила в такой экстаз, что Джон Ленон удивленно сказал: «Мы могли бы отделаться мимикой. Могли перестать петь, и никто бы не заметил». Обескураживающее, должно быть, и не всякому доступное наблюдение. Велик соблазн стать повелителем душ, пророком, учителем жизни, в конечном счете, «агитатором, горланом,

¹² Эпизод этот показателен, но не случаен. «Концерты у Высоцкого, – пишет А. Тюрин, организатор нескольких выступлений поэта в МГУ, – всегда были четко отработаны, и знал он их, как роль в спектакле». (Тюрин А. Высоцкий в гостях у Геоклуба. //Московский университет. 25.01.88) Он не только не желал «петь на заказ», но даже отказывался изменять порядок исполнения песен, который сам определял заранее. Сравнение прижизненных магнитофонных записей показывает, что даже авторский комментарий «меж песнями» излагался поэтом с применением одних и тех же метафор и формулировок. Это была продуманная саморежиссура. На неожиданные ситуации Высоцкий реагировал спонтанно, но тут же возвращался к проверенным приемам и средствам выражения, которыми владел свободно и мастеровито.

¹³ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1972. С.86.

главарем», как называл себя самого В. Маяковский. Высоцкий стал первым, кто распознал опасность упоения песенным мироощущением:

*«И когда наши девушки сменят шинели на платья, –
Не забыть бы тогда, не простить бы, и не потерять!...»¹⁴*

И он сознательно отказывался быть «пророком», «учителем», «предводителем» или хотя бы «наглядным примером»:

*«... не надо за мной,
Коля это только моя,
Выбирайтесь своей колеей!»¹⁵*

В творческом плане это решение оказалось прорывным. Но оно требовало веры в свой дар и мужества. В прошлом поэты именно в субъективности восприятия и понимания видели главную препону между собою и читателем, между художником и толпой, между поэзией и правдой¹⁶. На этой почве у знаменитых и талантливых людей возникало чувство астрального одиночества, когда просто неоткуда ждать помощи. Это мучительное самоощущение точно схвачено в стихах Ивана Бунина, которого тоже не минули ментальные сомнения, несмотря на всю элитарность его поэтики:

*«Что напрасно мечтать? Кто на песню откликнется?
Каждый слышит в ней только своё...»¹⁷ [конец с. 39]*

Это реальная психологическая проблема. Здесь болевая точка пересечения творчества и коммуникации, индивидуального и коллективного, элитарного и ментального. Решая проблему адекватности восприятия, поэты классической ориентации сосредотачивались на творчестве, поднимая индивидуальную выразительность до элитарного уровня, который один только и признавался «высокой поэзией». Стихосложение иной ориентации: агитационной, скажем, самодельной или коммерческой, – поэтическим творчеством не считалось. Стремление Высоцкого в каждом слушателе вызвать личное (сугубо личное, именно

¹⁴ Высоцкий В. «Как призывный набат...» Соч. в 2 т.т. М., 1991, т.1. С. 154. См. также: «Целуя знамя в пропыленный шелк...» (Там же. С. 372-373); «Так дымно, что в зеркале нет отраженья...» (Там же. С.374-375); «Песенка про мангустов» (Там же. С. 364-365) и др.

¹⁵ Высоцкий В. Чужая коля. Соч. в 2 тт. М., 1991, т. 1. С. 427. См. также: «Я из дела ушел...» (Там же. С. 433), «Случай на шахте» (Там же. С. 177) и др.

¹⁶ Ср. у Ф. Тютчева:

«Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?

Поймет ли он, чем ты живешь?

Мысль изреченная есть ложь» (Тютчев Ф.И. Полн. собр. стих., -М., 1957, с. 126)

¹⁷ Бунин И.А. Избранное. М., 1967. С. 69.

личное) восприятие, переживание и понимание песни, обозначило принципиально иную поэтическую ориентацию. Концентрируя внимание на коммуникации как таковой, поэт подключал потенциал коллективного творчества, устремляя индивидуальную выразительность к ментальному уровню.

Владимир Высоцкий не был первым, и не оставался единственным, кто свои стихи предпочитал петь в присутствии публики. Но то, что и как пелось до него или рядом, оставалось в русле классической парадигмы поэтического мышления. Здесь были свои замечательные достижения, блистательные шедевры. И, по чести, во второй половине XX века песни Булата Окуджавы, Александра Галича, Юрия Визбора и других поэтов-гитаристов для духовной жизни России значили больше, чем «книжная» поэзия, где свои замечательные достижения, конечно же, тоже были. Но лирический герой, скажем, Юрия Визбора – это бывалый «парень из нашего города», которому слушатели подпевают как салаги просоленному морскому волку. Памфлетный стиль Александра Галича придает его песням привкус политической агитации, одиозный для всех взывающих истины. А песни Булата Окуджавы так философичны, потому что певец, по выражению В. Аксенова, «спокойный, как астроном»¹⁸, оперирует выверенными уже истинами. Песня, конечно, превращала стихи в публичную коммуникацию. Но это была коммуникация еще односторонняя: сверху – вниз, от исполнителя – к слушателю.

А вот подход Высоцкого: «Над песней надо работать больше, чем над крупным поэтическим произведением. Ее надо еще больше очищать, чтобы она влезала в уши и в души одновременно. Не отдельно – сначала услышал, потом осознал, а сразу. Потом ее можно взять домой, найти второй план, третий, четвертый – кто как хочет, но в душу она должна сразу входить... Она делается на конкретном материале, помогает переносить какие-то невзгоды, проникает в душу, отвечает настроению... [конец с. 40] Она...не диктует; она про то, что люди сами чувствуют, – просто их чувства выражены словами песни». И для него пение стало, можно сказать, особой формой развертывания мысли, как если бы он, попав в реальное затруднение, выбирал путь лично для себя, но перед лицом людей, которые сами оказались в той же жизненной ситуации. Вот почему людям казалось, что они тоже настрадались всякого такого, о чем пелось, а в

¹⁸ См.: Аксенов В. Пора, мой лучший друг, пора... Тула, 1995.

певце узнавали черты тех, с кем вместе «мыли золото», «сидели», «выходили из окружения»¹⁹. Вот почему люди включались в песню будто в общее мыслительное усилие, как когда-то в единое физическое усилие включала бурлаков знаменитая «Дубинушка».

Задолго до компьютерных психотехник интерактивной коммуникации²⁰ и психотерапевтической практики, раскрывающей личность как виртуальную систему субличностей²¹, Высоцкий умел с помощью только песни задействовать глубинные механизмы коллективного осмысления реальности. И необыкновенный психический опыт, потрясая воображение, прорывал идейные стереотипы и открывал путь для непредсказуемых эффектов мышления, чувствования и поведения. Для одних это оставалось не более чем затягивающим переживанием. В сознании других отлагался навык нового восприятия мира и себя в мире. Третьи – непроизвольно меняли взгляды, строй и самый язык мышления.

Киносценарист Герман Климов писал о пении Высоцкого как «о том «сеансе магии», в который ты невольно был вовлечен»: «Буквально на второй-третьей песне начиналась морока – все твои внутренние барьеры ломались, ты погружался в какое-то мощное поле и без попыток сопротивления, почти не выныривая, жил совершенно особой жизнью. Он делал с тобой, потрясенным, все что хотел, сжимал сердце, бередил душу. Ты откликался на [конец с. 41] каждое слово, жил почти в том же напряжении, что и он. Некоторым становилось физически не по себе»²²

¹⁹ Для Высоцкого это было просто вопросом профессионализма:

«В отличие от моих друзей-поэтов, которые занимаются только поэзией и чистым стихосложением, я – актер, я играл много ролей и в театре, и в кино и очень часто бывал в шкуре других людей. И мне, возможно, проще так работать – писать «из другого человека». Я даже, когда пишу, предполагаю и проигрываю будущую песню от имени этого человека, героя песни... исполняя эти вещи, я, в общем-то даже стараюсь п о к а з а т ь... персонаж, от имени которого поется песня. Поэтому и получаю я, наверное, письма: «Я помню, как по Чуйскому тракту мы с вами гоняли «МАЗы»...» Но ведь слушатели актерами не были. А тоже испытывали нечто вроде перевоплощения. И Высоцкий на это рассчитывал: «Героев я не ищу – в каждом из нас похоронено по крайней мере тысяча персонажей. Вот вы выбрали эту профессию, а могли бы выбрать другую и иметь другой характер. А потом, наверное, есть глаз, есть ухо, слышишь и видишь все вокруг, если можешь. Я не знаю, это трудно объяснить, где я беру героев для песен – вот они здесь, вы все передо мной сидите... Просто я взял и выбрал такого героя, а в общем-то, все равно речь идет о проблемах общечеловеческих, которые могут волновать, я думаю всех людей, – это проблемы зла, предательства, честности, надежности, дружбы».

²⁰ См., напр.: Проблемы медиапсихологии. М., 2002.

²¹ См., напр.: Руффлер М. Игры внутри нас. М., 1998.

²² Климов Г. Помню. /Владимир Высоцкий. Четыре четверти пути. М., 1990. С. 68-69.

Единожды слышавшая Высоцкого инспектор учебной части геологического факультета МГУ А.И. Романова вспоминает, что «когда она пришла после концерта домой, то выражение ее лица было таким, что муж не сразу узнал ее»²³

Неординарность чувства и точность мышления выделяют стихотворение ведущего инженера Научно-исследовательского института радиационной техники Светланы Фанталис в общем потоке произведений дипломированных и самодеятельных поэтов, вызванных трагическим финалом В.С. Высоцкого. Приводим его полностью, без правки и купюр, в авторской орфографии и пунктуации, чтобы сохранить амплитуду мысли, вбирающую новомодную жесткость и фольклорное вчувствование, актуальную этику и народную нравственность, языческое жертвоприношение и христианское смирение²⁴.

²³ Цит. по: Высоцкий в гостях у Геоклуба. //Московский университет. 25.01.88.

²⁴ Актуальный фольклор. (1980) Архив авторов.

ВЫСОЦКОМУ

*«Ничем тебя не потревожу,
Твой прах мне сердце не гневит,
Меня раскаянье не гложет,
Не давит душу боль и стыд.
Ты был чужой, ты был бумажный,
Там, где ты был, я не была.
Не я спасла тебя от жажды,
Не я беды не отвела...
Так разойдемся полюбовно.
Зачем стоишь передо мной?
И говоришь, что я виновна,
Что ты – мой грех и камень мой?
Ступай к другим, где исступленно
Ты горло песней иссушил
Пред кем коленопреклоненно
Игрою в истину грешил.
А им твой стыд, твоя забота –
Забава, ради баловства.
Так быстро сходит позолота
Со всех не помнящих родства...
Да полно! Так ли это было?!
Я женщина. И передо мной
Такая ранняя могила...
О, пробудись, родимый мой!
О, пробудись, мой ненаглядный,
Зачем лежишь и не встаешь?
Куда оделся так нарядно?
Зачем с собою не зовешь?»*

*О, расступись, земля сырая.
Отдай его, вступи в торги,
А то, что жил и пел играя,
Записывай в мои долги.
Чем расплачусь, еще не знаю,
Но знаю: дорого отдам.
Смотри, сама иду по краю...
Давай поделим пополам...
Смотри, я знаю цену Слову...
«– А раньше где же ты была?
И что делить, когда другому
Давно что должно отдала?
Он мой отныне.
Сон наш долог,
А жизнь, как песня, недолга.
Живым тебе он не был дорог,
Передо мной не надо лгать...».
И я молчу. И слезы льются.
Мои ладони солонь...
Не встретившись – не расстаются
И мы другим обречены.
Прости меня, не мой любимый,
Так поздно я даю обет
Своей свечи неугасимой
Делить отныне боль и свет.
Тот долго с нами быть не может,
Кто в утешение нам дан.
Ведь мы с него сдираем кожу
На пластыри для наших ран».*

[конец с. 42]

И существенная подробность. Светлана Фанталис ни разу не была на концерте Высоцкого и не стремилась попасть, потому что многие его песни считала «грубыми», некоторые стихи – «сырыми», а поведение окружения – «недостойным». Получается, что портативный магнитофон достаточно натурально передавал страсть, смысл и опыт мышления певца-поэта, чтобы слушатель мог включиться в коллективное мыслительное усилие с полной отдачей. И получается, что непрерывно и по всей стране длилось многомиллионное духовное действо, развивающее массовые паттерны мышления, общения и поведения. И здесь встает вопрос о значимости песенного дара поэта. Голос Высоцкого называли «хрипатым», «пропитым», «ресторанным», «блатным»... и одновременно «уникальным», «многооктавным», «народным»... Подчас одни и те

же люди. Поэтому лучше всего обратиться к бесспорно квалифицированному мнению выдающегося композитора второй половины XX века Альфреда Шнитке²⁵: «Из типичных черт Высоцкого... – мелодические фразы, которые могли охватить очень большой диапазон, нестандартно большой. В этом смысле голос Высоцкого не был безграничным, но казался безграничным. Казалось, что этот голос может шагнуть еще выше, и еще, и еще... Каждая реализованная высота получалась, она не погибала от невероятной трудности, а демонстрировала возможность пойти еще выше... Голос кажется безграничным, потому что он может шагнуть еще выше – и не ради красивой верхней ноты, а ради смысла. У Высоцкого была эта иллюзорная безграничность диапазона. Несомненно, он был одним из первых, – а, может быть, и самым первым певцом в этом жанре, – у которого было внетекстовое, чисто музыкальное своеобразие»²⁶. И это было для Высоцкого, опять-таки, предметом мастерства, выходящего за рамки музыкальной традиции²⁷. И тут, [конец с. 43] может быть, и не в том даже суть, что, как говорил Высоцкий, его «бесхитростные ритмы, как это ни странно, многие профессиональные композиторы не могут повторить». Его перестали петь в застольных компаниях и на студенческих сборах, хотя никогда не отказывались слушать магнитофонные записи. Один из типичных заводил дружеского пения объяснял этот феномен в таких примерно словах: «Я с некоторого этапа уже не могу точно воспроизводить мелодии Высоцкого. И знаю с какого момента. С песни «Что же ты, зараза, бровь себе подбила». Эту песню я еще могу петь. Поем в компании часто. И с удовольствием. А то, что после – как-то не выходит. Много раз пробовал». «Не выходит» и у профессиональных певцов. А юби-

²⁵ Хотелось бы выделить в творчестве музыкального классика, автора пяти симфоний, оперы, четырех балетов, большого числа инструментальных ансамблей и сольных произведений, специфически «песенные» сочинения: кантаты «Солнечное пение» (на слова Франциска Ассизского) и «Миннезанг» (любовные песни средневековой Германии), концерт «Стихи покаянные» (на слова Г. Нарекаци), по-современному пронзительные песни на стихи Пушкина для телефильма «Маленькие трагедии», в котором, по случайному совпадению, роль Дон-Гуана исполнял В. Высоцкий.

²⁶ Цит. по интервью А. Шнитке /Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Книга третья. М., 1992. С.105-106.

²⁷ Высоцкий не раз говорил на концертах: «Я часто слышу от них (профессиональных композиторов) упреки, что в моих песнях есть нарочитая примитивизация. В одном они правы: это нарочитая, но только не примитивизация, а упрощение. Написать сложную мелодию не так сложно, особенно для профессионала, но у меня есть свои ритмы, которыми никто не пользуется. Они очень простые, но, если я даю музыканту-профессионалу гитару и говорю: «Сделай этот ритм», – он его повторить не может. Дело в том, что эти ритмы, как вам сказать, не расплывчатые, я, наоборот, могу их очень спрессовать – в зависимости от той аудитории в которой работаю».

лейный концерт в «Олимпийском» превратился в банальный костюмированный «под Высоцкого» парад звезд эстрады. Однако есть и очень впечатляющие исключения. Когда, на полчаса сменив амплуа, эстрадный сатирик Михаил Евдокимов пел на ОРТ «Баньку по-белому», песня, по мнению многих, звучала даже проникновеннее, чем сохранялось это в их памяти²⁸. Да и в каждой компании непременно находились люди, проникновенно исполнявшие те или иные, особенно близкие лично им, песни знаменитого барда. Можно подумать, что Высоцкий, «спрессовывая», как он выражался, «свои ритмы, которыми никто не пользуется», уходил в ментальность к самым истокам мелоса, где некогда звуки, словно сигнальные крики, имели конкретное значение, и ноты складывались в мелодии как в информационные алгоритмы психических состояний, которыми управлялся ход общинного труда, праздника или религиозного обряда. Ментальные мелодии воспринимаются всеми на бессознательном уровне сразу, спонтанно и безотказно. Но сознательно воспроизводить их дано только людям особого психического склада: жрецам, шаманам, скоморохам, вопленицам и т.п. Только дело-то в том, что Высоцкий стремился «мысль разрешить», выразить ее в слове, довести до всеобщего осознания, превратив переживание – в осмысление. Отсюда замечание великого Шнитке: «Голос кажется безграничным, потому что он может шагнуть еще выше – и не ради красивой верхней ноты, а ради смысла». А сам Высоцкий на концертах говорил, что «в песне музыка не должна мешать словам, должна только помогать». Но помощь эта была огромна.

Если сегодня обратиться к стихам Владимира Высоцкого, взять хотя бы ту же «Баньку по-белому» (1968), с какой литературоведческой стороны к ним ни подойди – языковые, текстовые, риторические, смысловые структуры «спрессованы» уходящими к [конец с. 44] истокам мелоса ритмами до глубинного соответствия ментальным символам и ритуалам. Обыденно-гигиенической теме с грубо вещественными деталями («полок», «ковш холодной», «хлещу я березовым веничком») вопельный зачин и надсадный рефрен придают, а точнее, возвращают духовную напряженность символического «омовения», «очищения», ради «просветления» и «преображения». А центральный духовный символ песни словно бы всплывает из глубин коллективного бессознательного

²⁸ Как знать, а вдруг это и не случайно, что Михаил Евдокимов, во-первых, захотел уйти и реально ушел с эстрады в политику и, во-вторых, тут же был избран губернатором Алтайского края. Хотя прямых данных для установления такой связи, разумеется, не может и быть.

зримо и вещественно («И наколка времен культа личности засинеет на левой груди»). Если самые простые, сугубо материальные, бытовые даже действия и поступки осмысляются как символические действия и ритуальные жесты, а сугубо идеальные, мистического даже свойства мнения и представления предъявляются настолько вещественно, что их можно потрогать, – это, конечно, особое состояние психики и особый уровень мышления. Слово при этом тоже «спрессовывается» до исходного значения, прямо, не иносказательно обозначающего реальный предмет. Как будто оно вот-вот, сию секунду выходит из «порождающей грамматики»²⁹, нечаянное и не правленое, такое как сложилось бы само собою по старой, незамутненной традиции. Как это срабатывает, замечают далеко не все. Но срабатывает это мощно. И здесь уместно привести, в качестве своеобразного лирического отступления, авторское самонаблюдение:

«В 1943 году на базаре прифронтового тогда города Белева в Тульской области увидел я однажды молодого мужчину без обеих ног. Сидя на углу площади в черном ватнике и с танкистским шлемом в руках, он и не пытался петь, как другие калеки, а только повторял в странном таком ритме: «Танкист. На левой груди...»; «Танкист. На левой груди...». Меня, тогда еще школьника, удивила не участь парня (увечные родственники были [конец с. 45] практически в каждой семье) и не смысл фразы, а только слова: «на левой груди». Ведь так нельзя сказать про мужчину, который должен грудью встречать врага. Левая и правая грудь – у женщин. Но это же совсем другое дело. Да и по уставу одни ордена положено носить «на левой стороне груди», другие – «на правой стороне груди». Но чувствовал я, что не в «неграмотности» тут дело. Живой грамматический казус запомнился мне навсегда. И вдруг «Банька побелому». По невероятному совпадению, практически тот же грамматический казус: «И наколка времен культа личности засинеет на левой груди». Но в повторившемся алгоритме упрощения открылись вдруг дополнительные экспрессивные и объяснительные возможности необыкновенной силы. Не представляю, как можно с той же лаконичностью, глубиной и эмоциональностью передать раздвоение, внутренний раздрай личности «советского простого человека», чем сказав: «А на левой груди – профиль Сталина, а на правой – Маринка

²⁹ Термин знаменитого лингвиста Н. Хомского, которым характеризуется функционирующая на бессознательном уровне психическая структура, фиксирующая конечную систему норм языкового моделирования, но способная генерировать неограниченное число грамматически приемлемых для природного носителя языка вариантов творческого использования вербальных средств выражения. (См. Хомский Н. Язык и мышление. М., 1972). Для обоснования объективности данного лингво-психического феномена существенно, что в иной исследовательской парадигме его обнаружил и описал в другой терминологии советский лингвист И.А. Мельчук. «Язык рассматривается нами как определенное соответствие между смыслами и текстами... плюс некоторый механизм, «реализующий» это соответствие в виде конкретной процедуры, т.е. выполняющий переход от смыслов к текстам и обратно... Это соответствие между смыслами и текстами (вместе с механизмом, обеспечивающим процедуру перехода от смыслов к текстам и обратно) мы и предлагаем считать моделью языка и представлять себе в виде некоторого преобразователя «смысл–текст», закодированного в мозгу носителей» (См. Мельчук И.А. Опыт теории лингвистических моделей смысл–текст. М., 1974)

анфас». Надо иметь в виду, что «сталинская наколка» встречалась в действительности не так уж часто, но говорилось о ней много. В любых слоях общества. И все обсуждали: «Зачем?». В своем, разумеется, кругу. Но круги перекрещивались, и общественное мнение сходилось на предположении: «Это, чтоб не расстреляли», мол, «не станут же в портрет вождя стрелять». Наивность очевидная. Но, кажется, люди и впрямь считали (или очень хотели считать), что культ личности вбивают извне: соглядатаи, конвоиры, начальники... А вот как в «Баньке по-белому»: «Ближе к сердцу кололи мы профили, чтоб он слышал, как рвутся сердца». И в прямой вещественности (вот для чего необходим был грамматический казус) предстает зарождение культа личности внутри человека. Ни в науке, ни в искусстве, ни тем более в публицистике мне не встречалось более пронизательное, более честное и более пронзительное обобщение гибельных подвижек личной нравственности в эпоху социализма. Оно настолько пронизательно, что позволяет диагностировать сокрушительный психоисторический феномен «культа личности Сталина» как тотальный вариант «Стокгольмского синдрома»³⁰. Настолько честно, что не вызывает к снисхождению. Настолько пронзительно, что каждый невольно задумывается о себе самом». [конец с. 46]

«Спрессовывание» языковых структур открывает творческие возможности чуть ли не экстрасенсорного свойства³¹. И если в одной строчке сжаты в общем-то нестыкующиеся средства выражения: слова, означающие сугубо конкретные и предельно абстрактные понятия, диалектизмы, архаизмы, жаргонизмы, вульгаризмы, техницизмы и пр., – то получается не иносказание, не символ и не риторическая фигура, а обобщение высшего порядка, которое надо понимать в буквальном соответствии с прямым значением слов: «Сколь изведено горя и трасс»; «Наглотавшись слезы и сырца» и др. Как будто задействуется не

³⁰ Авторство термина «Стокгольмский синдром» приписывают криминалисту Нильсу Биджероту, который вывел новое для психологии понятие на основе анализа захвата заложников в Стокгольмском «Кредитбанке» (1973), когда люди, оказавшиеся в руках террористов, вдруг настолько прониклись симпатией к ним, что стали сначала просить, а потом и требовать, чтобы все условия бандитов были выполнены, чтобы штурм отменили, чтобы при аресте «не сделали больно их новым друзьям». После освобождения они не раз заявляли, что «куда больше все это время боялись полиции» и стали собирать деньги на адвокатов для своих захватчиков. Эта форма психологической зависимости начинается с готовности полностью подчиниться захватчику, всячески ублажать его капризный нрав, когда нет возможности эффективного сопротивления, потом идет стадия, когда пленник начинает искренне сочувствовать целям шантажа, потом возникает сильная эмоциональная привязанность к тому, кто угрожал и был готов убить тебя, но почему-либо этого не сделал. «Стокгольмский синдром» относится к числу труднопреодолимых и действует довольно долго. Крайним его выражением принято считать поведение американки Петти Херст, которая вступила в террористическую организацию, члены которой ее захватили, и принимала участие в вооруженных нападениях.

³¹ Термин предлагается в развитие литературоведческой традиции специально выделять поэтические формы, действующие на уровне подсознания и потому способные передать смутные, неуловимые душевные состояния, которые трудно было бы выразить строго реалистическими средствами, такие как: *суггестивная лирика; медитативная лирика; семантический асонанс* и др. См. Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С.290-292, 152-153, 257-258.

метафорическое мышление поэзии, а глубинный психический механизм сгущения, смещения, замещения, который описал доктор Фрейд в психоанализе сновидения. Все смешано со всем, все переходит во все, поскольку все напряжено до предельного значения:

*«Эх! За веру мою беззаветную
Сколько лет отдыхал я в раю!
Променял я на жизнь беспросветную
Несусветную глупость мою».*

Все на грани расплава, как в вулканической магме. Но удивительным образом все сохраняет свою определенность, не теряя тонких оттенков значения. Известно, что «Банька по-белому» писалась на съемках фильма в Красноярском крае. И, естественно, героя песни «два красивых охранника, повезли из Сибири в Сибирь». Но география здесь не для антуража. Во втором куплете анафора (от гр. – повтор, единоначатие) соскальзывает с литературного «сколько» на диалектно-сибирское «сколь»:

*«Сколько веры и лесу повалено,
Сколь изведено горя и трасс...»*

Благодаря фонетическому сбю, который невозможно не заметить, простое перечисление воспринимается как нагнетание напряжения, словно возведение в степень. Однако сокращение общепринятого слова не формальная уловка. На современном русском просто нельзя сказать: «Сколько изведено...», – о чем бы [конец с. 47] далее ни пошла речь. Язык не поворачивается, и уши вянут. Но поэт мог уловить в говоре крестьян, приходивших поглазеть на съемки, красочные сращения современных терминов и старинных слов, которые остались живыми, потому что почитаемые в Красноярском крае общины кержаков хранят традицию старообрядческого словоупотребления, и это придает местному диалекту налет эпической выразительности. Так что в песне архаические выражения, еще понятные, но уже экзотические, создают ощущение автобиографического переживания «советского простого» сибиряка, в масштабах личного опыта, в силу собственного разумения и на своем родном языке. И тут уже нет актерства. В нужный момент возникают глобальные обобщения, для которых мало личного опыта, и всплывают слова и обороты которых нет на диалекте, типа «из тумана холодного прошлого» или «наследие мрачных времен». Это уровень и стиль мышления столичного интеллектуала, который неразделен с «простым

сибиряком», как две ипостаси или, говоря современным языком, «субличности» единого авторского «Я». И что характерно, в свое время много писалось и говорилось о разговорности стиля Владимира Высоцкого, о драматургической форме его песен. Но с лингво-психологической точки зрения, если это и разговор, – то как бы с самим собой, внутри единого «Я». И какие бы «субличности» при этом ни возникали, они все погружены в стихию общей для них всех внутренней речи, которая, по феноменологическому определению Л.С. Выготского, представляет собой «мышление чистыми значениями» и даже «испарение речи в мысль»³². Отсюда особая проникающая сила и эмоциональное напряжение магматического расплава выразительных средств. Но отсюда же разноголосица впечатлений, оборванность логических связей, смутность мотивов, способные ввергнуть в информационный стресс. А ведь Высоцкий, вызывавший ощущение стихийной мощи, казавшийся непредсказуемым и безрассудным, был, судя по всему, строгим интеллектуалом, утверждавшим картезиански ясную логику жизни, даже когда понял: «Развитие идет не по спирали, а вкривь и вкось, вразнос, наперерез»³³. Он спрессовывал и расплавлял ритмы, слова, метафоры, стилистические фигуры, чтобы течение информационной магмы само прокладывало логическое русло [конец с. 48] мысли, и обобщение всплывало с непреклонностью истины, самоочевидное, исчерпывающее и полезное на будущее. Но, разумеется, это тоже был вопрос мастерства, а не слепого наития. «Некоторые мои песни, – говорил Высоцкий, – доходят до обобщений, некоторые – нет, но я всегда, в общем, прочерчиваю сюжет»

В каждом из четырех куплетов «Баньки по-белому» вулканическое кипение выносит в светлое поле сознание один и тот же овеществленный символ – «сталинскую наколку». Но каждый раз с особым оттенком смысла, поступательно развивающим понимание, словно вариации лейтмотива или узлы сюжета. И каждый раз с превышением экспрессивности классических композиционных приемов.

В первом куплете, как бы в экспозиции (лат. *expositio* – изложение, показ), задача которой обозначить тему, очертив предмет размышлений, одиозный символ не просто называется, а словно материализуется из ничего – в вещь, ко-

³² Выготский Л.С. Мышление и речь. Собр. соч. в 6 т. М., 1982-1984, т. 2. С.353.

³³ Высоцкий В.С. «У профессиональных игроков...» Соч. в 2 т. М., 1991, т. 2. С. 148.

торию можно потрогать:

*«И наковка времен культа личности
Засинеет на левой груди».*

Как завязка фабулы (лат. *fabula* – история, рассказ) во втором куплете предстает не коллизия внешнего мира, и даже не «конфликт личного с общественным», а раздразней внутренний, духовный, но воочию видный по иконическим татуировкам, столкнувшим два разных «символа веры»³⁴:

*«А на левой груди – профиль Сталина,
А на правой – Маринка анфас».* [конец с. 49]

В третьем – кульминация (лат. *culmen* – вершина) – высшая точка развития действия, когда, словно с вершины, в полном свете видно, как и почему все оно было и есть, и дух захватывает от предчувствия последней ясности относительно самого себя и собственной судьбы:

*«Ближе к сердцу кололи мы профили,
Чтоб он слышал, как рвутся сердца».*

Развязке сюжета посвящен весь четвертый куплет с рефреном (практически четверть произведения!). Собственно само обобщение и с ним полное разрешение мысли, всплывает³⁵ в одной-единственной стихотворной строке:

«Получилось – я зря им клеймен, – »

³⁴ Исторически данное выражение восходит к 325 году, когда Вселенский собор сформулировал краткое изложение догматов, безусловное признание которых предписывалось каждому христианину, и назвал новый молитвенный канон: «Символ веры». При этом была достигнута такая смысловая плотность и значимость текста, что добавление в «Символ веры» одного только слова, сделанное католиками почти три столетия спустя, православие не смогло принять, и это послужило в дальнейшем одним из поводов для разделения церквей. Позднее сакральное понятие получило расширительное толкование для характеристики коммуникативного приема концентрации знания и трансформации его в убеждения и дальше в убежденное поведение. В трактовке В. Даля «Символ веры – исповедание вей сущности или основ ее в перечне» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. С-Пб.-М., 1882, т. 4. С.185).. Характерно, что аналогичная структура свойственна многим государственным и партийным гимнам, военным присягам и профессиональным клятвам, древним воинским и трудовым песням, некоторым свадебным обрядам и обучающим играм.

³⁵ Это очень похоже на то, как психоаналитики описывают переживание катарсиса, ключевого момента трагедии (в изначальном понимании древнего жанра народного зрелища): «На вершине трагедии со-переживание и со-страдание герою переходит в совместное осознание, разрешение жизненной проблемы... КАТАРСИС – это осознание... Это расширение границ индивидуального сознания до всеобщего. Такое расширение сознания по-новому освещает индивидуальный опыт, прошлое человека, помогая ему увидеть свои отклонения и их пагубные последствия» Флоренская Т.А. Катарсис как осознание /Бессознательное. Тбилиси, 1978, т. 2. С.568-569). Здесь уместно также привести замечание известного итальянского композитора Луйджи Ноно: «Высоцкий берет существование человека с трагической стороны». (Цит. по Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Книга третья. М., 1992. С. 103), – и напомнить, что, подобно тому как считалось, будто «Кторов – единственный русский актер, который умеет носить фрак», о Высоцком говорилось: «Единственный актер-трагик на советской сцене».

Но в этих пяти словах есть и ссылка на логическую обоснованность откровения («Получилось...»), и никчемность прежнего идеала («... я зря *им...*»), и, главное, ощущение опасного приближения к самой грани гибели души³⁶ («...клеймен»). И все-таки [конец с. 50] до полной прострации дело не доходит. Срабатывает отмеченное выше выделение развязки в самостоятельный куплет. Как будто реальные беды и проблемы остались где-то за перевалом кульминации, а здесь иная ситуация («Из тумана холодного прошлого погружаюсь в горячий туман»), прямое и ясное осмысление «культы личности» и возможность на свой манер «отряхнуть, – как когда-то говорилось, – его прах с наших ног» («И хлещу я березовым веничком по наследию мрачных времен»). Однако напряжение песни не спадает, потому, по-видимому, что очищение – не итог жизни, а приготовление к новой духовности и новому поведению, быть может, к подвигу. Важная смысловая перемена происходит в пятом (заключительном) рефрене по сравнению с первым:

<p>1. <i>Протопи ты мне баньку по-белому,- Я от белого свету отвык. Угорю я – и мне, угорелому, Пар горячий развяжет язык».</i></p>	<p>5. <i>Протопи ты мне баньку по-белому,- Чтоб я к белому свету привык Угорю я – и мне, угорелому, Кови холодный развяжет язык. Протопи!... Не топи!...</i></p>
---	--

³⁶ Клеймение, должно быть, самый категоричный ритуал и в хозяйственной жизни (закрепление права собственности), и в государственной практике (шельмование злодеев) и в мистическом плане (приобщение к сонму слуг сатаны). В принципе, можно сказать, что здесь срабатывает архетип гибели, ибо клеймо это всегда знак отсутствия души: «тавро» – знак того, что скот – не люди; «стигмат» (от греч. stigma – рубец) – знак того, что рабы – не более чем рабочий скот; «вырванные ноздри» – знак каторжника, которому не место среди людей; «каинова печать» или «число антихриста» – знак души безвозвратно пропавшей, погибшей за долго до телесной смерти, не стяжающей более Божия милосердия. Направленность символики на поддержание общинного интереса проистекает из того, что архетип, по определению великого Юнга. – психическая структура коллективного бессознательного. Но импульсы индивидуальной психики способны достигнуть такой силы, что порождаемые архетипами символы могут быть переосмыслены асоциально и эффектно использованы во властных притязаниях, эксцессах богоборчества, пертурбациях контр-культуры и т.п. Так в племени йобруба сыновьям аристократов в знак полноправности наносят на лицо несколько «рубцов», сходящихся в угрожающую гримасу, сектанты-сатанисты тщательно сохраняют на теле следы «черной мессы», а скандальная поп-группа, которая и в тематике выступлений, и в типаже артисток, и в стиле исполнения, и в коммерческой рекламе акцентировала подростковую гиперсексуальность, возбуждала любопытство к однополую любви, провоцировала инфернальные влечения педофилии, – избрала для себя характерное название: «Тату». Несмотря на веяния моды – клеймение не может стать чисто игровым процессом, сохраняя значимость жизненной реальности. Не случайно воровской закон запрещает делать наколки с искажением тюремной биографии: статей судимости, сроков заключения, числа ходок и т.п. Но особенно показателен вот какой исторический прецедент: в 1934 году идейные эсэсовцы завели моду украшать себя татуировкой нацистской символики, а в 1944 году за такую татуировку при задержании могли расстрелять на месте. .

Но еще важнее, что не микшировалось, а за счет повторов антитезы («протопи – не топи») даже нагнеталось до истеричности напряжение ритма и значимости песни.

А самое важное, что, начиная с 1968 года, это все зазвучало в СССР, где (по географическому положению) никогда не заходило солнце, и (по теории вероятности) в любой миг эпохи застоя на чьем-нибудь магнитофоне крутилась «Банька по-белому». Число [конец с. 51] людей приобщавшихся обряду «омоления» и кратность их приобщений не схватывается воображением. Как невозможно зримо представить себе собирательное понятие типа: «Народ». Далеко не все переживали катарсис самоочищения. Многие совсем не сочувствовали лирическому герою песни, мол, за что боролся, на то и напоролся. Другим все было мало, и они стали требовать «принятия вины» и «публичного покаяния», но не от вождей и не от КПСС, а от «русского народа» и «советского простого человека». И подобные вариации тотального «стокгольмского синдрома»³⁷ преодолеть даже еще труднее. Но «Баньку по-белому» слушали все...

Конкретно-психологическое исследование аудитории комсомольских газет и журналов времен «перестройки» (1984-1990)³⁸ показало, что в молодежной среде сформировалось что-то вроде идиосинкразии ко всей системе официальных ценностей. Идеология застоя была психологически обречена, потому что действительно талантливая и нравственная молодежь не хотела иметь с ней ничего общего». «Какую роль сыграла в этом песня «Банька по-белому»?», – вопрос праздный. Сам поэт на политическую эффективность вряд ли рассчитывал и даже иронизировал по поводу популярности своей песни «Охота на волков», написанной одновременно с «Банькой по-белому»:

*«...Ну все, теперь, конечно, что-то будет –
Уже три года в день по пять звонков:
Меня к себе зовут большие люди –
Чтоб я им пел «Охоту на волков»»³⁹*

³⁷ И то, и другое можно диагностировать как симптомы острой психической травмы, так как в науке уже описаны глубинные процессы, когда человек при виде непрекращающегося насилия, если не имеет силы активно противодействовать агрессии, бессознательно выискивает вину самой жертвы, начинает испытывать враждебность к ней и, чувствуя общее ожесточение, способен перейти на сторону агрессора.

³⁸ См. Пронина Е. Поколение – это кто? //Учительская газета. 28.01.1992.

³⁹ Высоцкий В. Соч. в 2 тт. М., 1991, т. 1. С. 392.

Это и в самом деле пустяки, по сравнению с тем, что в песнях Высоцкого зарождалось небывалое мироощущение и, главное, для каждого становился доступен принципиально новый способ осмысления реальности. В исторической перспективе нет более наглядной модели «тектонического сдвига» в мироощущении и мышлении, знаменующего очередной этап в стадийном развитии человеческой психики адекватно усложнению общественно [конец с. 52] исторического процесса. Оценить масштаб явления сильно мешает внутреннее сопротивление. Трудно укладывается в голову, что авторская песня «златоустого блатаря»⁴⁰ это и была та новейшая для своего времени информационная технология, которая приводила в состояние хаоса информационную картину мира, свойственную обществу развитого социализма, и закрепляла условные рефлексы типа: «Пусть былое уходит. Пусть придет – что придет»⁴¹. Однако ученых самых разных специальностей поражала фундаментальная новизна творческих приемов Владимира Высоцкого.

Ученый-искусствовед и практикующий критик Н. Крымова подчеркивала: «Перед нами – редкий пример фольклорного сознания у современного поэта»⁴². Космонавт-исследователь Ю. Батулин, физик (2 полета на орбитальные станции), доктор юридических наук (один из разработчиков «Закона РФ о средствах массовой информации») и практикующий журналист занялся анализом системной структуры поэтики Высоцкого⁴³. Поскольку «программная реализация симплектического метода, позволяющая решать многомерные задачи на ЭВМ, не представляет никакой трудности», он, прибегнув к понятиям «алгебраической топологии», выстраивает «матрицу многомерности текста», в соответствии с которой «геометрия песни Высоцкого «Товарищи ученые» «представляется тетраэдром без одной грани». И математическая простота этой модели объясняет эффект «сверх-зрения» (расширение сферы самоочевидности), вызываемый «многомерностью» текста, «сильносвязанностью» его струк-

⁴⁰ Выражение А. Вознесенского. См. Вознесенский А. Судьба поэта. // Дружба народов, 1982, №1.

⁴¹ Высоцкий В. «Оплавляются свечи...» Соч. в 2 т. М., 1991, т. 1. С. 403.

⁴² Крымова Н. О поэзии Владимира Высоцкого. Послесловие к сб. Владимир Высоцкий. Избранное. М., 1988. С.496.

⁴³ Батулин Ю. Текст воспринимаемый и мобилизующий. // Политическая наука в условиях перестройки: взгляд на актуальные проблемы современности. М., 1988. С.284-307. Все ссылки на исследование Ю. Батулина по данному изданию.

туры и взаимодействием со слушателем (интерактивность). Спектр искусствоведческих, философических, культурологических и иных подходов к творчеству поэта весьма широк. Но нет работ, в которых песни Высоцкого рассматривались бы в русле официального тогда социалистического реализма, или классики критического реализма, высокого романтизма или новомодных ветвей модернизма. Да это и невозможно, как видно из приведенного выше анализа «Баньки по-белому». То же самое получится, если [конец с. 53] взять для анализа любую другую его песню. Они все в одном стиле, совершенно самодостаточном. И такая целостность, такая самодостаточность творческого метода есть уже основание утверждать, что перед нами новая стадия развития человеческой способности художественного освоения действительности⁴⁴. Вопрос в том, чтобы различить вектор развития (от чего – к чему) и уточнить класс социальных, личностных и житейских проблем, которые переосмысляются на новом уровне. И тут может очень даже помочь традиционная классификация исторически сменявшихся друг друга творческих методов и направлений в искусстве.

Сам Высоцкий говорил: «Песни мои – сюрреальные». Но если сюрреализм провозглашал источником искусства сферу подсознания, придавая пугающую реальность сновидениям и галлюцинациям, то Высоцкий, подчеркивая:

⁴⁴ Сама способность к художественному воспроизведению действительности или «мимесис» (греч. – подражание) всегда рассматривалась как одно из высших свойств человека. Для Платона «созидание образов» на третьем месте после «созидания вещей» и «создания идей» богом-демиургом. (См. Plat. R. P. X 597 B – 605 C) Данте утверждал, что в «Божественной комедии» он представляет подлинную действительность, уравнивая жизнедеятельность и мимесис. А Леонардо да Винчи считал, что «живопись должна быть поставлена выше всякой деятельности, ибо она содержит все формы как существующего, так и несуществующего в природе» (цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1939, т. 1. С. 31). Уже в XX веке великий Бахтин на примере поэтики Достоевского показал, что творчество одного писателя может поднять на новый уровень художественное мышление человечества (См. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963). А фундаментальное исследование эволюции методов осмысления и воспроизведения жизни в западноевропейской литературе (от Гомера до Вирджинии Вульф), проведенное выдающимся литературоведом Э. Ауэрбахом, выявило поэтапность становления методов художественного творчества и завершилось определением последней для его времени стадии мимесис, на чем следует задержать внимание: «В эпоху первой мировой войны, в предшествовавшие ей годы и в последовавшее за ней время в Европе, переполненной до отказа самыми разными, не приведенными в равновесие жизненными формами и идейными комплексами, в Европе, неустойчивой и чреватой катастрофами, некоторые писатели, обладающие интуицией и умением хорошо видеть вещи, открыли метод, позволявший разлагать действительность на многообразные и многозначные отражения глубин сознания. Нетрудно понять, почему этот метод был открыт именно в то время... Настроение конца мира разлито по всем этим произведениям... Почти во всех романах – размытость, неопределенность смысла, неподдающаяся истолкованию символика, которую можно найти и в других видах искусства в эту эпоху». (Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976, С. 542-543)

«Тема моих песен – жизнь», – узнаваемо житейским обстоятельствам придавал значение высшей реальности, от которой занимало дух. Это следовало бы называть экстрареализмом, потому что, словно в экстрасенсорном [конец с. 54] восприятии, телепатии и телекинезе, открывался мир, где равно реальными и равно фантазмагорическими представляли духовные сущности, материальные обстоятельства и глубинные смыслы, которые перемешивались и переходили друг в друга, а человек предстоял судьбе как самотрансцендирующая личность⁴⁵.

Поступила в редакцию

14.12.04

[конец с. 50]

⁴⁵ Концепцию «самотрансцендирующей личности» разработал В. Франкл, профессор в двух областях медицины (неврологии и психиатрии), стремившийся научно объяснить собственный опыт узника трех концентрационных лагерей (Терезиенштадта, Дахау и Освенцима). Ему потребовалось для этого давнее философское понятие: трансценденция (от лат. *transcendo* – выхожу за пределы), – которое средневековые схоласты использовали для обозначения привычных, но предельно обобщенных понятий типа «истина», «добро», «сущее» и т.п., имея в виду их рассогласованность с обыденным опытом, а в современном словоупотреблении – означает выходить или быть за пределами круга человеческого опыта, реальных причин, возможностей описания и т.п. Франкл хотел показать, что человеческое существование само по себе трансцендентально. И он имел личные основания писать: *«Человек, в конечном счете, преодолевает самого себя, человек – это САМОТРАНСЦЕНДИРУЮЩЕЕ СУЩЕСТВО... Человек не есть еще одна вещь среди вещей, вещи определяют друг друга, но человек в конце концов сам себя определяет. То, чем он станет, это наряду с ограничениями, накладываемыми его способностями и окружением, определяется тем, что он сделает из самого себя. В концентрационном лагере, например, в этой живой лаборатории и в испытаниях на этой земле, мы были свидетелями того, что некоторые из наших товарищей вели себя как свиньи, в то время как другие были святыми. Человек имеет в себе обе эти возможности, и то, которая из них будет актуализирована, зависит от его решений, а не от условий»*. (См. Frankl V. From death-camp to existentialism. N-Y, 1959) Как психотерапевт В. Франкл стремился подчеркнуть, что человек волен совершить переход (трансцендировать) в ту или иную сторону, что это в его силах и в его власти. Более того, В. Франкл терапевтически доказал, что человеку свойственна внутренняя потребность в самотрансценденции, столь же изначальная и неизбежная, как потребность в самосохранении, самоуважении или продолжении рода.