

В лучистой филиграни...

Сборник научных трудов к 65-летию С. М. Шаулова

Уфа — 2014

УДК 82/821.0

ББК 83.3.

В11

В лучистой филиграни... Сборник научных трудов к 65-летию С. М. Шаулова / Сост. Б. В. Орехов, С. С. Шаулов. — Уфа: Изд-во БГПУ, 2014. — 158 с.

Сборник научных трудов посвящен 65-летию Сергея Михайловича Шаулова, известного отечественного литературоведа, германиста и исследователя творческого наследия В. С. Высоцкого. Тематика работ, публикуемых в этом сборнике коллегами и последователями ученого, стремится отразить многообразие его научных интересов: от проблем зарубежной литературы — до теоретических аспектов смены риторических парадигм европейской культуры, от древности — до самого актуального материала словесности.

ISBN 978-5-87978-813-6

© Коллектив авторов, 2014 (текст).

© Б. В. Орехов, С. С. Шаулов, 2014 (предисловие, библиография).

© А. С. Шаулов, 2014 (дизайн обложки).

Несерьезный жанр: В. Высоцкий и эстрадные куплеты

Авторская песня, как пограничный художественный феномен, находится не только в пространстве литературных традиций, но и традиций песенных. «Руками» бардовской поэзии литература осваивала в XX веке весь арсенал песенных форм, накопившихся в культуре города в эпоху роста городов и массовой миграции сельского населения в города, а провинциального — в столицы. Искусство бардов можно назвать лабораторией по освоению и литераризации «бытового» поэтического материала. «Низовая» песенность, не принятая в конвенциональную литературу и редко стучавшаяся в ее двери, — невзыскательный водевиль, эстрада, кафешантан, бытовое пение — представляет собой пеструю разноголосицу художественных форм, которая на первый взгляд может показаться хаосом, Сорочинской ярмаркой жанров и стилей, в которой поэтическое простодушие и милая наивность соседствуют с вульгарностью, эклектикой и стершейся мелочью давно растрченных художественных богатств. Не нуждающееся в эстетической саморефлексии, обойденное критикой, не признающее писанных норм и правил, это пространство все же не лишено порядка, и жанровые нормы, продиктованные традициями и привычками публики, здесь соблюдаются порой строже, чем в «настоящей» литературе.

Обязательным и постоянным компонентом «неофициальной» песенной культуры долгое время — по крайней мере, с 1840-х до 1970-х годов — был жанр *эстрадных куплетов*.¹ В сфере театра и эстрады этот термин может употребляться в широком и узком значении. Часто куплетами называют любой песенный номер из комического представления (или фильма), а также эстрадный концертный номер, формально сходный с такой комической арией. В специфическом значении куплеты — это жанр, фиксированный в конкретных содержательных и формальных рамках.

Если отбросить типичные, но переменные признаки эстрадного куплета, учесть его более чем вековую историю и стилевую изменчивость, то обязательными для него окажутся следующие конструктивные

¹ Именно множественное число уместно как обозначение жанра, поскольку наименование *куплет* закрепилось за строфой, а текст данного рода состоит обязательно из нескольких строф. Единственное число может служить жанровым определением лишь в качестве метонимии.

признаки:

1. Куплеты имеют строфическую композицию, обладающую резко очерченной спецификой как на уровне текста, так и на уровне строфы:

1.1. На уровне целого это обрамленная композиция: начальная строфа (реже — несколько строф) служат тематической подводкой к корпусу текста; последняя строфа логически завершает текст, может содержать апелляцию к слушателям и/или дидактический вывод, «мораль».

1.2. На уровне строфы это — асимметричная композиция, определяемая финальным *пуантом*, который располагается в завершающих стихах строфы и выдвигает резко неожиданное, новое видение темы. Куплетный пуант эксплуатирует механизмы языковой игры, языкового жеста, он носит характер поэтического трюка.

2. Композиция куплетов имеет двухуровневую организацию: уровень текста организуется темой, уровень строфы — сюжетом;

2.1. Каждая строфа имеет свой микросюжет, который полностью завершается в ее пределах. Строфы не связаны единым действием и персонажами.

2.2. На уровне текста наблюдается тематическое единство (см. 3); тема обычно выступает в обрамляющих строфах как инвариант, а в строфах корпуса — как ряд репрезентирующих его примеров-вариантов.

3. Строфы связаны между собой отношениями повторяемости, параллелизма. В типичных случаях это обеспечивается рефреном, повторяющимся во всех строфах «корпуса», а нередко и в обрамляющих строфах.

4. Куплеты — комический жанр, с характерным для сатиры способом художественного «завершения целого».

Вот как описывает композицию куплетного текста Г. Териков — наверное, самый внимательный его аналитик: «Обычно первая строфа куплетного номера — вводная, куплетисты называют ее “заходом”. “Заход” определяет прием. <...> За вводной строфой идут собственно куплеты, в которых разные темы освещаются в рамках выбранного приема»¹. То, что Г. Териков называет «приемом» — это некая модель решения взаимосвязанных пуантов на уровнях нарративного микросюжета и речевого движения строфы. Выбор комического хода, связанного обычно с теми или иными моментами языковой игры, а в рефрене — с обыгрыванием и смысловым варьированием идиомы, афоризма, цитаты и т. п.

Пункт 2.1. требует дополнительного замечания. Г. Териков

¹ Териков Г. Куплет на эстраде. М., 1987. С. 7.

подчеркивает, что наряду с отечественной, относительно молодой традицией куплетного жанра, есть традиция французская, послужившая источником для куплета на российской сцене. Однако французские куплеты имеют единый сквозной сюжетный ход. Классическое воплощение эта форма нашла в песнях П. Ж. Беранже. В русской же модификации каждая строфа — отдельная нарративная единица¹. Как, например, в песенке о превратностях судьбы, подписанной псевдонимами «Ж-в и К-к»²:

Поглядишь, иная дева
Неприступна, точно еж,
И бранит, дрожа от гнева,
За веселье молодежь.
Старый хлыщ, сухой как палка,
Позвонит лишь кошельком —
И салонная весталка
Полетела кувырком
Без особых репутаций,
Нашей биржи прожектер,
От удачных операций
Заблестит, как метеор.
Но глядишь — перед тира́жем
В миг единый с рысаком,
С экипажем, с бельэтажем
Полетит он кувырком! <...>

В других строфах песенки фигурируют педантичный «классик» (т. е. преподаватель классических языков), красотка-недотрога, готовая поступиться честью ради денежных перспектив... У каждого своя история. Но для всех них справедлив вывод, звучащий в последней строфе:

Словом, всё на белом свете,
Только сердце есть лишь в ком,
Стар и млад, отцы и дети —
Всё летает кувырком!
Клятвы, модные мотивы,
Радикалы под хмельком,
Слава, честь, локомотивы—
Все летает кувырком.³

Несомненно, самым эффектным, запоминающимся признаком куплетов является «сброс», или пуант. В общем смысле пуант, по определению Г. фон Вильперта — это подлинный, неожиданный смысл,

¹ Там же. С. 16.

² Можно с вероятностью расшифровать это как «Жулёв и Классик», то есть Г. Н. Жулёв (1836—1878) и А. Ф. Иванов-Классик (1841—1894). Оба нередко выступали в соавторстве с другими поэтами-сатириками.

³ Живая струна: сб. стихотворений и куплетов. СПб., 1895. С. 293—294.

которым заканчивается шутка (острота); возникает благодаря внезапному повороту высказывания»¹. В речевом плане сброс — это неожиданная (желательно — непредсказуемая) контекстуальная интерпретация словесной формулы, составляющей рефрен. Но в структуре куплетов сброс — больше, чем трюк и чем эффектная развязка, это момент, полностью определяющий смысл строфы, также как соотнесенный ряд пуантов-сбросов определяет смысл текста. Куплет и существует ради этого финального трюка. Все его строки можно представить как разбег перед совершаемым в последнем стихе прыжком.

Жанр куплетов определяется, конечно, и содержательными условиями.

В основе свойственной куплетам жанровой картины мира лежит представление о совершенной необходимости природного, «правильного» порядка вещей и неспособности человека этот порядок обойти, переиграть, перехитрить. Герой куплетов — неудачливый проказник, самонадеянный и недалекий греховодник, терпящий комический провал. Его неумные хитрости ведут к конфузу, а песня делает этот конфуз публичным. Жанровая форма куплетов сочетает в себе случайность и закономерность: каждый из микросюжетов — это казус, который мог бы быть заменен другим аналогичным; но серийность этих казусов и обязательное анекдотическое обнаружение истины в каждом сюжете выступают как закон формы. Соответственно и содержание этой формы — картина мира, пестрота и разнообразие которого скрывают повторяемость ситуаций, извечную неизменность его природы и неизбежность посрамления пороков перед народом. Куплеты могут звучать назидательно, но лишены религиозно-этического или какого-либо иного нравственного пафоса. Утверждаемая ими правда жизни не сакрализована, а напротив, выявляется тогда, когда удастся сдернуть с жизни все нормативно-конвенциональные покровы. Как пуант является определяющим моментом композиции строфы, так и в содержании куплета непременным является момент внезапного, курьезного самообнаружения правды, он по определению не мотивирован ничем, кроме закона жизни: «так всегда бывает».

Герой куплетов не индивидуализирован, это носитель определенного морального качества, склонности, субъект некой проделки. Это представитель своего рода, репрезентант того или иного морального и характерологического качества; причем жанр требует, чтобы в тексте были многочисленные его представители — различные по социальному облику, но внутренне идентичные, образующие многократный смысловой повтор.

¹ Цит. по: Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2011. С. 57.

В дискурсе куплетного жанра субъект речи всегда отделен от изображаемых персонажей такой дистанцией, которая позволяет ему давать обобщающее ценностное определение каждой отдельной ситуации и всему сонму персонажей вместе. Рассказчик куплетов находится между героями и зрителем, это субъект-посредник, обращающийся к реципиенту и демонстрирующий ему персонажей, как фигуры паноптикума (что обусловлено театрально-сценической природой жанра куплетов). Даже когда куплеты сочиняются и исполняются от лица персонажа, рассказчик представляет самого себя отстраненно, оценивая приключившиеся с ним казусы с высоты житейской мудрости или позднего прозрения. Субъект речи — это «феноменологический» знаток жизни, перед слушателями он обладает преимуществом знания, но не возвышается над ними как идеолог, носитель истины. Он придерживается «низкого», разговорного стиля, допускающего жаргон и элементы просторечия, говорит на обиходном языке партера. Рассказчик куплетов оперирует не сентенциями, а примерами-казусами, демонстрируемыми не для поучения, а для того, чтобы посмеяться над ними так, как посмеялась (или неизбежно посмеется) над персонажами жизнь.

Излишне напоминать, что Высоцкий был увлеченным стилизатором, но его подражательство было принципиально творческим — имитируя стиль или жанр, певец превращал его в строительный материал для собственной поэтики, добиваясь удивительной гибкости и многовариантности своего остро индивидуального стиля. Начиная с имитации, он переходит к стилизации, затем — к иронической рефлексии жанра, пародированию, и наконец, освободившись таким образом от инерции изначальной формы, адаптирует ее элементы, инкорпорирует в свои поэтические структуры, заставляет служить собственным художественным целям¹. На фонограммах Высоцкого самого раннего времени, когда он исполнял еще не свои сочинения, а песни, собранные в пестром и вольном пространстве «бытовой» песенности (1961–1963 гг.), сохранились две имитации сатирических куплетов — «Получил завмагазина...» и «Может, для веселья, для остратки...» Возможно, один из текстов написал Высоцкий². Независимо от авторства, записанные будущим бардом песни демонстрируют его интерес к куплету, как

¹ Этот процесс прослеживался на примере адаптации Высоцким форм блатного фольклора. См.: Кулагин А. В. Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция. М., 1997. С. 13—62, 181—190; Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. Уфа, 2001. С. 93—122; Свиридов С. В. О жанровом генезисе авторской песни В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1997. Вып. 1. С. 75—83.

² Один из знакомых Высоцкого той поры вспоминает это, якобы, с его слов. Это позволяет некоторым текстологам (например, С. Жильцову) помещать обе песни в раздел «Dubia».

материалу неофициальной, подлинной и «почвенной» песенности города. Оба текста ориентированы на тот исторический вариант куплетного жанра, который был в ходу у эстрадных куплетистов 1950-х годов. Их излюбленными темами были критика политических деятелей Запада, обличение злоупотреблений, воровства, халтуры на службе либо бытовых пороков — круг официально дозволенных тем сатиры. В него укладывается и тематика двух рассматриваемых песенок. Они, в сущности, вполне «цензурны» по канонам того времени, разве что отличаются откровенностью и резкостью сатирических характеристик.

Оба текста минимальны по композиционному составу — в одном два, в другом три модуля, состоящих из куплета и рефрена, который здесь выделен в особую строфу. Высоцкого увлекает не столько «серийность» куплетной формы, сколько его сатирическая оснащённость и поэтическая энергия традиции, которой «заряжен» давний, но неизменно острый жанр. Обе песенки имеют незамысловатую, прямо высказанную мораль, завершаются напоминанием о неизбежности наказания, что тоже является чертой скорее советских, чем традиционных куплетов. Песня «Получил завмагазина» — полностью соответствует сюжетной модели: два ее микронарратива независимы друг от друга. «Может, для веселья, для острастки...» — имеет линейный сюжет, но зато в ней воспроизведен куплетный рефрен с характерной реинтерпретацией повторяемой словесной формулы. Эту формулу куплетный текст берет, как правило, из поэзии речевого обихода — она должна быть запоминающейся, поэтичной по своей языковой функции, всем известной и (желательно) «невинной» по исходному содержанию. Чтобы получить «чистое поле» для смысловых вариаций и парадоксально заострить затеваемую языковую игру, куплетист часто (хоть и не всегда) выбирает для рефрена строку, изначально не выражающую морального суждения, далекую от пафоса порицания пороков и даже от темы песни — поговорку, цитату, крылатое выражение. Автор куплетов о сороке взял строку из сказки:

Может, для веселья, для острастки
В жуткую ноябрьскую тьму
Няня Аннушка рассказывала сказки
Внучику Андрюше своему
Про сороку-белобоку,
Что детей сзывала к сроку
И усаживала деток у стола.
Как сорока та плутовка
Каши наварила ловко,
Этому дала, этому дала,

Этому дала и этому дала.
Это очень старинная сказка,
Но эта сказка до сих пор еще жива.¹

При втором вводе в текст слова «Этому дала и этому дала» относятся к работнице снабжения, раздающей дефицитные товары «налево». В третьем — к сессии Верховного Суда: «Всем распределила сроки — / Этому дала, этому дала...».

Так Владимир Высоцкий «пробовал на вкус» куплетный жанр в пору своего писательского становления, выработки голоса. На первый взгляд кажется, что «проба» не очень пришлась по вкусу и не обогатила последующее творчество барда. В самом деле, для поэтики Высоцкого не органична та прямолинейная сатира, слабо вооруженная для глубокого анализа действительности, которую предлагает сатирический куплет; «рефренная» композиция произведений Высоцкого имеет песенную либо балладную, а не эстрадно-куплетную природу; художественные задачи Высоцкого требуют сюжета, который выстроен линейно, он питается, в первую очередь, вековыми поэтическими богатствами притчи, а не анекдотической пестротой куплета. У Высоцкого есть как минимум четыре произведения, определенные как «куплеты», всё это тексты «второго тома», то есть написанные по заказам театра или кинопроизводства: «Куплеты Бенгальского» (1968, к/ф «Опасные гастрли»), «Куплеты Гусева» (1973, спектакль «Необычайные приключения на волжском пароходе»), «Куплеты кассира и казначея» и «Куплеты нечистой силы» (1974, для к/ф «Иван да Марья»). Однако жанровое обозначение во всех этих случаях никак не связано собственно с сатирическими куплетами, а коррелирует с другими жанровыми значениями данного термина. Перечисленные песни являются комическими песенными номерами — выходным представлением персонажа, описанием коллизии, сопровождением кульминации и т.п. — в музыкальном фильме, как и в водевиле, песня является «носителем действия»². По традициям комического театра, все подобные номера именуются куплетами — выходными (при выходе персонажа), действенными (они «озвучивали» поворотные моменты сюжета) либо финальными. Именно от финального номера музыкальной комедии, который, собственно, и назывался словом «водевиль», происходят эстрадные куплеты³. Завершающий номер содержал представление всех персонажей, обращение к публике, в нем часто допускались злободневные намеки — черты, которые узнаются в сюжетной дробности, актуальной

¹ *Высоцкий В.* Собрание соч.: В 7(8) т. / Сост. С. Жильцов. Вельтон: Б.Б.Е., 1994. Т. 1. С. 337—338.

² *Гозентуд А. А.* О водевиле // Стихотворная комедия. Комическая опера. Водевиль: в 2 т. Л., 1990. Т. 2. С. 676.

³ См.: Там же.

сатире и эстрадной демократичности куплетов как самостоятельного жанра. К этой модели близкими оказываются только «Куплеты нечистой силы» (кстати, единственная из четырех названных песен, регулярно исполнявшаяся Высоцким на концертах), в которых каждая строфа «принадлежит» отдельному персонажу, содержит его самопредставление и сетования на новые времена. В устоявшемся концертном варианте этой песни фигурируют Баба Яга, Оборотень, Водяной, Леший, а в рукописном — были, добавочно к этому, строфы Русалки и Домового¹.

Но все же материал сатирических куплетов был интересен Высоцкому не только как пища для стилизаций по режиссёрскому заданию. За несколько лет до «Ивана да Марьи» он обращается к куплетной форме в совершенно независимой и регулярно исполнявшейся им «Песенке о слухах» (1969). Высоцкий сознательно или интуитивно попадает здесь в одно из самых характерных русел куплетной традиции. Слухи — излюбленная тема куплета, или, скорее, способ подачи злободневной сатирической тематики. Данная традиция ассоциируется, в первую очередь, с «Коммеражками» И. Мятлева. Этот текст в куплетной форме высмеивает мышление сплетниц как абсурд, вздор и собрание мелочных пороков, заканчивается он моральным суждением (хотя и более настоящим, нежели у Высоцкого).

Вдова одна, профессорша,
Две двойни родила
И двадцать восемь месяцев
Беременна была;
Когда же разрешилася,
Собрался факультет,
Велел литографировать
Родильницы портрет <...>
Престрашный шум за картами
Вчера у графа был:
Барон туза червонного
Девяткою убил.
В руках все были козыри,
А даму граф держал.
— Сыграли, как Мазепа вы, —
Барону он сказал.
— И что ж они, трещоточки,
Поссорились?.. Навряд!

— Не знаем мы... Поссорились...

¹ *Высоцкий В.С.* Сочинения: в 2 т. / Сост., подготовка текста и комм. А Крылова. Екатеринбург, 1998. Т. 2. С. 503. Далее ссылки на это изд. приводятся в тексте в круглых скобках.

А только говорят.¹

Однако в нелепых речах «трещоточек», в кривом зеркале их природной глупости, гротескно отражаются нравы публики и пороки общественного сознания. То же и в «Песне о сплетнях» Высоцкого: сообщения сплетниц («...Всё подорожает — абсолютно, — / А особенно штаны и алкоголь»); «...Скоро всё позапрещают»; «Шпионы воду отравили», «Вашего соседа забирают, негодяя, — / Потому что он на Берию похож!»²) замечательны не только своей нелепостью, они также иллюстрируют предрассудки и страхи, владеющие умами людей простых, отчужденных от государства и общества, не выходящих из полумрака ограниченного, бедного быта... — страхи, не лишённые, в сущности, оснований. «Песенка о слухах» доказывает, что комические куплеты входили в круг тех традиционных жанровых форм, хранившихся в том художественном «багаже» Высоцкого, который он обрабатывал, насыщая новым, уже не каноническим, а авторизованным, драматически обогащённым и аналитически углубленным содержанием.

И на этом пути он должен был рано или поздно перейти Рубикон, за который материал куплетного жанра уже отрывается от исторической основы, жанровые связи распадаются и компоненты жанра оказываются свободными для рекомбинации. Этот рубеж — отказ от комизма. Куплет — форма сатирическая и смеховая в самой своей основе, она теряет аутентичность даже при незначительном отступлении от этого канонического эмоционального регистра. Например, произведения Некрасова, которые обычно приводят в пример как «высокий», литературно усовершенствованный образец куплетов, уже не кажутся таковыми. «Муж и жена», «Пропала книга», «Над чем мы смеемся», «Еще тройка» — это образцы интеллектуальной сатиры, в которых ирония горька, а нравственная мысль преобладает над смеховой стихией. Да, в них очевидны конструктивные элементы куплета, но это уже материал, переориентированный в направлении новых задач. То же можно сказать о «Фонариках» Мятлева (характерное для него стихотворение, кочевавшее по антологиям советских лет³) — при внешнем сходстве с «Коммеражками», это уже не совсем куплеты, а скорее лирическое повествование о незримом драматизме повседневной жизни, произнесенное не с насмешкой, а с

¹ Пикантные мотивы: сб. избранных сатирических, юмористических стихотворений и куплетов. М., 1874. С. 223—225.

² *Высоцкий В. С.* Сочинения. Т. 1. С. 205—206, 505.

³ Вероятно, еще и по той дополнительной причине, что в них обнаруживается ранний пример «пеонического» ритма, которому подражал В. Брюсов в своих «Фонариках», унаследовавших от стихов Мятлева, кстати, не только ритм, но характерное мировидение — панорамное и в то же время неофициальное.

взволнованным сочувствием. Но фрагменты демонтированного жанра не вовсе теряют «жанровую память», а сохраняют ее как высокую комическую «валентность», тенденцию к иронии, гротеску; в содержании — тягу к панорамированию жизни — пожалуй, самый устойчивый в исторических трансформациях элемент куплетного жанра.

И в самом деле, куплеты составляют картину жизни из фрагментов, характерных в своей гротесковой откровенности и утрированности, — подобно тому как живописная панорама, вроде «Обороны Севастополя» Рубо, составляется из групп фигур и сценок военного действия. Высоцкого привлекала эта поэтическая техника, и прибегал он к ней, соответственно, когда ставил перед собой задачу панорамирования эпохи. Столь разные песни, как «Баллада о детстве», «Летела жизнь» и «Лекция о международном положении...» могут рассматриваться как результат применения куплетной структуры за пределами собственно куплетного жанра и с нетипичными для него прагмасемантическими установками.

Каждая из этих трех песен обладает указанной «панорамной» семантикой и, в сущности, обозначает тот же предмет, который типичен для сатирических куплетов, — подлинную жизнь общества, увиденную «снизу», в откровенно (порой вызывающе) неофициальном ракурсе, взглядом, свободным от идеологической заданности. При этом из упомянутых вначале четырех признаков куплетной формы каждая песня обладает тремя (см. Таблицу 1).

Таблица 1

	Баллада о детстве	Летела жизнь	Лекция о международном положении...
1. «Куплетная» композиция	+	+	+
2. Тематическая обособленность строфы	+	–	+
3. Рефрен	-	+	+
4. Комизм	+/-	+/-	+

Пафос «Баллады о детстве» и песни «Летела жизнь», конечно, далек от фарсовой смеховой установки эстрадного куплета. Но преобразованный комизм присутствует в них — обе песни пронизаны иронией с более или менее ощутимым привкусом горечи, они изобилуют каламбурами, саркастическими аллюзиями («...Чечены, жившие при Грозном, / Намылились с Кавказа в Казахстан» /1, 469/), знаками языковой игры. В

этом комическом слое серьезного, в сущности, произведения, участвует, несомненно, и жанровое наследие куплета. Редуцирование комического — это один из основных путей трансформации куплетного жанра в XIX веке, способ трансляции его художественного материала во внешние художественные контексты. Прежде всего, это касается «литературных» куплетов, которые практиковали писатели-сатирики середины столетия, в частности поэты-искровцы и Н. Некрасов. Эти тексты столь точно воспроизводили жанровую форму куплетов, что некоторые могли действительно исполняться на театральной сцене. Однако содержательно они трансформировались в сторону усиления социально-психологической аналитичности, что в итоге неизбежно влияло и на их формальную природу: строфы удлинялись, расширялся репертуар размеров (в частности, усиливались трехсложники трехсложников), а эстрадный смех, соответственно, уступал позиции смеху интеллектуальному, оставляющему место для общественной «тенденциозности», идеологической прагматики. Таковы, например, «Нравственный человек» или «Пропала книга» Н. Некрасова, многочисленные искровские тексты В. Курочкина, В. Богданова, журнальная сатира А. Иволгина. Комизм «Нравственного человека» скорректирован весьма нешуточными последствиями его деяний и отсутствием «нравственной» развязки. «Погибшие создания» Н. Стружкина¹ — скорее констатация нравственного бедствия, чем собственно сатира.

Все названные песни — «Баллада о детстве», «Летела жизнь» и «Лекция...» — имеют линейное сюжетное строение, и, конечно, не являются куплетами в своей жанровой основе. И биография, и лекция — речевые формы, которые органически несут в себе установку на линейное развертывание текста. И не в последнюю очередь именно эта установка позволяет Высоцкому ослабить собственно сюжетные скрепы и придать составляющим текст сегментам тематическую обособленность, не рискуя при этом общей связностью композиции.

В песнях «Баллада о детстве» и «Лекция о международном положении...» принцип ограниченности микросюжета строфой выдержан последовательно. Ни один персонаж, кроме субъекта речи, не переходит из строфы в строфу. Эпическая художественная задача в «Балладе» потребовала от автора существенно усложнить форму текста, и ее композиционно-тематический сегмент представлен, строго говоря, не одной строфой, а пятью: два четверостишия 3-стопного анапеста, затем —

¹ Живая струна: сб. стихотворений и куплетов. СПб., 1895. С. 191—194. Н. Стружкин — псевдоним литератора Н. С. Куколевского (см.: Мяснов И. Ф. Указ. соч. Т. 3, с. 143).

три катрена *ямба 3д*, который на слух воспринимается как подобие *ямба 4-*стопного, благодаря двусложной клаузуле. Всего таких композиционных периодов в песне 8, последний — укороченный. Анапест и *ямб* в этом составе ориентированы на разные задачи: из строф анапеста складывается линейное автобиографическое повествование — рассказ о военном и послевоенном детстве, с необходимым для этого эпическим удалением от предмета, которое позволяет герою говорить о собственном зачатии и рождении, давать оценки своим современникам, поколению, истории. Далее идут строфы *ямба*. В них Высоцкий рисует на подготовленном историческом фоне фигуры и сцены, интерпретирующие историю как повседневность, конкретизирующие ее ход как человеческую трагикомедию. Именно эта часть написана языком, позаимствованным у куплетного жанра. В анапестических строфах, как правило, преобладает автоповествование, а упоминаемые персонажи обобщенны или безымянны — «соседка», «народ», «отцы наши, братья», «недождавшиеся». Неудивительно, что «Баллада» и завершается строфами анапеста — они как раз подходят для генерализирующего итога. В *ямбических* стихах, напротив, заключается бытовой микросюжет с конкретно поименованными действующими лицами, всегда завершённый в рамках композиционного сегмента¹. Стиховая форма этих историй, особенно при композиционном контрасте с анапестом, служит маркером жанровой традиции и памяти: типичным размером сатирических куплетов является именно *ямб* или хорей (в основном 4-стопный), а типичным объемом — строфа не короче 8 стихов, нередко, в частности, и 12-стишия. Двусложники в куплетах XIX века составляют 81% (от числа текстов)² при 72% в лирической поэзии того же периода. А частотность анапеста в куплетном жанре, наоборот, снижена вдвое относительно общестатистической³, и если в лирической поэзии XIX анапест — самый обычный из трехсложников, то в куплетах, наоборот, самый редкий.

В «Балладе о детстве» нет рефрена, однако ритмико-композиционный период имеет ритмическое завершение, которое сопоставимо с финальным «сбросом» куплета — по крайней мере, по своей ритмической функции и характерности. Последнее четверостишие композиционного сегмента отличается подчеркнутой расчлененностью на

¹ Это правило нарушает только сюжет о Марусе Пересветовой, который занимает все пять строф. Кстати, Маруся вполне могла бы стать «героиней» сатирических куплетов ее времени, которые обрушивали свою официально разрешенную критику на мелких экономических преступников и бытовых правонарушителей.

² Данные получены нами на материале 162 текстов, созданных в период расцвета сатирических куплетов, в 1860-е — начале 1900-х гг.

³ Мы опираемся на статистические данные кн.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. С. 316.

два равных отрезка, что выделяет последнюю рифмопару и придает ей характер завершающего поэтического трюка, завершающей ритмической «точки». Последняя рифмопара в этих катренах, как правило, оригинальна и разнородна по грамматическому (а и иногда и по лексическому) составу: «ранее — компания», «обрусевшие — севшие», «цацки я — штатские», «касательно — самостоятельно», «вытерты — эпитеты». Предшествующие рифмопары всегда менее броски, их задача — быть фоном для эффектного «сброса». Здесь приемлемыми оказываются даже грамматические рифмы: «попадал — узнал», «пострадавшие — павшие», «станции — эвакуации». А во 2-м, 5-м и 7-м сегментах заключительная строфа содержит еще более значительный ритмический акцент — перебой размера. Благодаря появлению четвертого ударения в нечетных стихах, метр этих строф соответствует не *ямбу 3д*, а неравноостопной форме *ямба 4343мд*.

«Лекция о международном положении...» напоминает, в отличие от «Баллады», куплеты, исполняемые «в роли» — от лица некоего «сказового субъекта»; на эстраде эта разновидность куплета создавала возможность переодевания, дополнительной театрализации, которая всегда была интересна и Высоцкому, охотно надевавшему речевые «маски»¹. «Лекция» имеет типичный для куплетных текстов варьируемый рефрен, в остальном она организована по тем же основным структурным принципам, что и «Баллада». Песня делится на 4 тематически обособленных сегмента, каждый из которых включает 2 четверостишия *ямба 5дм* и завершающее двестишие с мужской рифмой, первая строка которого удлиняется до *ямба 7*. Эта замыкающая строфа играет роль «сброса», выделяясь на фоне предшествующего текста и длинным стихом, и смежной рифмовкой, и оригинальностью рифмогрупп, в которых последовательно связываются названия столиц со стилистически контрастными словами из лексикона «сказового субъекта»: «аркан — стакан — Ватикан», «баран — Коран — Тегеран»². Интересно заметить, что Высоцкий усиливает разделённость сегментов еще и тем, что ритмически выделяет первый стих новой строфы, следующий за двустрочным рефреном. Во всех трех случаях это стихи с пропусками метрических ударений на 4 и 8 слогах, то есть соответствующие IX форме *ямба 5*.³

Церковники хлебальники разинули...
При власти, при деньгах ли, при короне ли...
В Америке ли, в Азии, в Европе ли... (1, 477).

¹ Хотя песня «Летела жизнь» тоже написана от лица героя, но вне задачи целенаправленного изображения речи, дискурс этой песни — автобиографический, что максимально сближает ее в пространстве стиля с «Балладой о детстве».

² Учтена регулярная внутренняя рифма второго стиха.

³ См.: Тарановский К. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. М., 2010. С. 198.

Структура песни «Летела жизнь» отличается линейным сюжетом и тем, что строфа здесь тематически не обособлена, зато рефрен по своей членящей композиционной функции еще ближе к куплетному, чем в предыдущих примерах. Именно для сатирических куплетов характерно использование в рефрене поговорок, фразеологизмов, цитат или афоризмов — тех или иных идиоматических высказываний, которые, обладая собственным исходным значением, являются благодатным материалом для семантической игры. Значения в составе этой формулы, как и ее смысл в целом, ситуативно обновляются в соположении с каждым новым микросюжетом и/или речевым контекстом куплета; при этом варьироваться может и собственно лексическая или грамматическая форма рефрена. Это, в сущности, основная игровая стратегия куплетного жанра. И ей полностью соответствует трансформация «припева» при последнем его вводе, в финале песни. Ср.:

Летела жизнь в плохом автомобиле
И вылетела с выхлопом в трубу
<...>
А те, кто нас на подвиги подбили,
Давно лежат и корчатся в гробу, —
Их всех свезли туда в автомобиле,
А самый главный — вылетел в трубу. (1, 470–471).

Слова «вылететь в трубу» применительно к «самому главному» виновнику тысяч изломанных жизней (вероятно, имеется в виду Сталин) реализуют идиоматическое значение — ‘обанкротиться’, в то время как ранее, когда речь шла о выхлопе мотора, в них звучал лишь намек на возможность такого восприятия как семантически дополнительного. Меняется и референт слова «автомобиль» — в последнем случае, вероятно, имеется в виду автокатафалк, участвующий в государственных похоронных церемониях¹. Вариативным рефреном обладает и «Лекция о международном положении...», но повтор здесь выглядит не таким характерным, как в «стандартных» куплетах, поскольку дублируется не лексический, а синтаксический компонент — структура стиха, завершающего сегмент:

Я б засосал стакан — и в Ватикан!
А мне бы взять Коран — и в Тегеран! (1, 477).

¹ Смысловой контекст последней строки наводит на мысль, что в момент создания песни «Летела жизнь» Высоцкий забыл о том, что тело Сталина после его удаления из Мавзолея было захоронено, а не кремировано. Если так, что слова «вылететь в трубу» осмыслены здесь двояко и контрастно — с одной стороны, реализуют идиоматическое значение, с другой — буквальное.

Придет ему предел — и я у дел! (1, 530)²

Эти стихи также сходны по лексическому наполнению, относятся к одной и той же VII форме 5-стопного ямба (с учетом исполнительских акцентов), имеют одинаковую двучленный ритм, подчеркнутый внутренней рифмой.

Конечно, проводить прямую аналогию между рассматриваемыми финалами у Высоцкого и «сбросом» в куплетах было бы неверно. Куплетный пуант неотделим от сюжетного развития куплета, от его минимизированной и строго организованной повествовательной структуры, от его содержательной модели, которая в поэзию Высоцкого не может быть перенесена в своей целостности и органике. Либо она сохраняется в рамках стилизации, либо реорганизуется и переосмысливается. Но поскольку сегментированная композиция песен Высоцкого поддерживает обособленность микротемы и сохраняет связь со стихией комического, то и завершение сегмента многое наследует от куплетного «сброса» — афористичность, опору на стратегии языковой игры, прием вариативного рефрена, стремление завершить речевой период тем или иным речевым жестом, трюком, пусть и не столь эффектным, к каким были склонны куплетисты.

Куплетная композиция подразумевает и определенный способ развертывания текста как целого. В двух очевидно родственных по замыслу песнях «Летела жизнь» и «Баллада о детстве» зачин текста определяется его повествовательными задачами (описывает исходный пункт биографии героя), поэтому с «заходом» сатирических куплетов имеет мало общего. Зато он перекликается с зачином, типичным для комических песенок (также называемых куплетами), главная задача которых — яркое, утрированное изображение характерного персонажа (исполняются такие куплеты всегда «в роли»). Разумеется, песенка этого типа начинается с самопредставления персонажа — с некоего «Здрасьте, мое почтение» или «Сам я вятский уроженец»². Как мы знаем, сатирические куплеты на эстраде тоже могли исполняться «в роли», тогда в них становился уместным и ролевой «заход». Что же касается финала, то в обеих песнях он носит характер обобщающего морального вывода и в том или ином роде говорит о справедливости и необходимости жизненного порядка, — что соответствует традициям куплетного жанра.

Финал куплетов — это комический провал, принародное разоблачение «злонравия». Так и песня «Летела жизнь» завершается

² Из отброшенного сегмента с упоминанием Менахема Бегина.

² Оба примера — зачины песен, известных Высоцкому и сохранившихся на его самых ранних фонограммах.

напоминанием об историческом банкротстве тирании, которая предстает мелочной и смешной в свете правды. Финал «Лекции о международном положении...» — «Ну дайте ж вы мне волю, мужики!» (1, 531)¹ — перекликается с куплетами другим формальным моментом — обращением к слушателям. Хотя это слушатели «диегетические», присутствующие в изображенном акте рассказывания, но и с этим условием финал воспринимается как отсылка к куплетной форме.

Рассмотренными примерами, вероятно, не исчерпывается «след» сатирического эстрадного куплета в творчестве Высоцкого и тем более — в авторской песенности. Достаточно вспомнить интерес Глеба Горбовского к куплетному жанру или провокативные стилизации Псоя Короленко. Но даже пунктирно очерченная, история ассимиляции куплетной формы в творческом сознании Высоцкого указывает на существенные тенденции и закономерности. Она в новом ракурсе освещает активное формотворчество, которым отличался Высоцкий как художник слова. Осваивая материал литературных традиций, он работал, прежде всего, с жанром в его формально-содержательной целостности. Целью и результатом этой работы становилось, однако, не освоение жанра, не обучение его правилам, а его глубокое переосмысление, трансформация, фрагментирование (не убивающее, однако, жанровую органику, а сохраняющее его элементы «живыми» для введения в новые системные отношения, ориентации на новые задачи). В сущности, даже и баллада Высоцкого не совсем баллада². Видимо, ни один жанр, ни одна устоявшаяся формализованная модель художественного мышления не могли уместиться во внеконвенциональный контекст авторской песни, тем более — в ее весьма своеобразном «высоцком» варианте. Этот контекст был замыслен и основан Высоцким как пространство сплошной инновации, где любой элемент необходимо изобретать заново (подобно тому как его иноходец, прыгун, гонщик сами изобретают правила, по которым играют). Конечно, такая установка определяла не разрыв с традицией, а особый способ обращения с ней. Преобразующая работа с жанровыми формами была характерна не только для Высоцкого, но и для других поэтов, относящихся к поколению «отцов-основателей» авторской песни; уместно здесь вспомнить «жанровые песни» А. Галича, его песенно-повествовательную поэму или работу Ю. Визбора с «репортажной» формой.

¹ Финал, не вошедший в итоговую редакцию, но довольно долго продержавшийся в авторских исполнениях «Лекции...» в 1979 и начале 1980 г.

² См.: *Кихней Л. В.* Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009. гг. Воронеж, 2009. С. 11—17.

Прослеживая куплетную «линию» в творчестве Высоцкого, мы еще раз убеждаемся и в том, что историческим художественным базисом искусства Высоцкого (и авторской песенности в целом) является не только литературная поэтическая традиция, но и неофициальная песенность, вся стихия ее форм, не регламентированная, близкая к фольклору и городскому песенному быту, активно питавшая в XX веке и поэтическую, и театральную эстетику.