

# **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).

## Национально-этическая проблематика «парижской диалогии» Высоцкого

Названия «Парижская диалогия» у Высоцкого, конечно, нет. Мы имеем в виду два текста, написанные примерно в одно время и по-разному «освещающие» пребывание Высоцкого во французской столице: посвященная М. Шемякину «Открытые двери, больниц, жандармерий...» и «Письмо к другу, или зарисовка о Париже»

Начнем со второй. Это поэтическое посвящение другу и коллеге Ивану Бортнику. С точки зрения жанровой формы, это послание, обладающее всеми характерными чертами жанра — характерной установкой на «всепонимание» собеседника, рефлексией по поводу акта письма и т. д.<sup>1</sup> Возникающих в связи с этим ассоциаций и «памяти жанра» мы еще коснемся позже.

Пока остановимся на некоторых узловых моментах смысла, ассоциирующих это посвящение с жанром литературного путешествия. Во-первых, литературное путешествие тесно связано с эпистолярным жанром (ср. «Письма из Франции» Д. И. Фонвизина и «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина). Во-вторых, уже в первых образцах жанра, в особенности, у Карамзина финальный текст — лишь стилизация путевых писем, порой кардинально отличающаяся от того, что в действительности писалось друзьям в дороге. Так образуется важная дистанция между фиксацией путевых впечатлений и их конечным осмыслением, дистанция, которая превращает литературное путешествие в острорефлексивный жанр, обращенный не столько на *чужое*, сколько — в конечном итоге — на *свое*.

Собственно, в XIX веке эта особенность жанра уже была вполне ясно осознана. Более того, путешествие очень часто мыслилось как обретение *своего* через общение с *чужим*<sup>2</sup>. И. А. Гончаров в предисловии к «Фрегату «Паллада» пишет: «Я ведь уже сказал вам, что искомый результат путешествия — это параллель между чужим и своим. Мы так глубоко росли корнями у себя дома, что, куда и как надолго бы я ни заехал, я

<sup>1</sup> См. о жанровых признаках послания: Грехнев Л. Я. Дружеское послание пушкинской поры как жанр // Болдинские чтения. Горький, 1978; Степанов Н. Л. Дружеское письмо начала XIX века // Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. М. 1966. С. 66—90. О коммуникативной ситуации послания см.: Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сб. Статей. М., 1975.

<sup>2</sup> См.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984.

всюду унесу почву родной Обломовки на ногах»<sup>1</sup>.

Временной разрыв между самим фактом путешествия и его художественным осмыслением в таком случае необходим; лучшие описания путешествий в русской словесности написаны *после* возвращения. У Достоевского это вообще подается как временное, пространственное и культурное столкновение, что подчеркивается даже и заглавием его путевых очерков — «Зимние заметки о летних впечатлениях».

У Высоцкого вся эта структура дается в иронически-свернутом виде:

Ах, милый Ваня! Я гуляю по Парижу —  
И то, что слышу, и то, что вижу, —  
Пишу в блокнотик, впечатлениям вдогонку:  
Когда состарюсь — издам книжонку.

То есть издать эти впечатления можно не просто спустя некоторое время, но «когда состарюсь». При этом общий смысл будущих «очерков» дается уже в первом рефрене:

Про то, что, Ваня, мы с тобой в Париже  
Нужны — как в бане пассатижи<sup>2</sup>.

Надо понимать — вовсе не нужны. Зачем же для этого, в общем, чрезвычайно простого умозаключения ждать до старости и писать целую «книжонку»? Может быть, с этим вопросом и связан характерный иронический тон песни. Ведь фактически в песне в сжатом и подчеркнуто несерьезном, «легковесном» виде полностью дана структура жанра. Песню — вполне можно назвать криптопародией<sup>3</sup> на жанр литературного путешествия.

Характерной чертой этой литературной формы у Высоцкого является именно размытость исходного материала при сохранении существенных структурных черт и полярной смене статуса автора. Конкретный текст-адресат криптопародии нам в данном случае неизвестен, но при этом мысль Высоцкого идет строго по классическому пути, проложенном в предшествующие века русской словесности.

Так, ключевым моментом литературного путешествия у Достоевского является критическое, подчас даже злобно-сатирическое описание «заграничных русских» (сам этот термин появляется у

<sup>1</sup> Гончаров И. А. Собр. соч. в 6 тт. Т. 2. М., 1959. С. 58.

<sup>2</sup> Текст Высоцкого цитируется по изданию: *Высоцкий В. С.* Сочинения в 2 тт. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 560. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>3</sup> Термин Р. Г. Назирова: криптопародия — «пародия без указания объекта и с неявным характером осмеяния». См.: *Назирова Р. Г.* Пародии Чехова и французская литература // *Чеховиана. Чехов и Франция.* Paris-M., 1992. С. 56; также: *Назирова Р. Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул. Диссертация в виде научного доклада на соискание ученой степени доктора филологических наук. Екатеринбург, 1995 г. С. 3.

Достоевского в «Зимних заметках о летних впечатлениях», вынесенных из первого заграничного путешествия; русские же, по его мнению, только попав за границу, «разительно похожи на тех маленьких несчастных собачек, которые бегают, потерявши своего хозяина»<sup>1</sup>. Можно выделить подобные мысли и в подтексте «Писем русского путешественника», равно, как и у Фонвизина.

У Высоцкого эта тема обогащается опытом эмигрантской жизни в XX веке. Но вместо характерного диссидентского сочувствия эмиграции читаем:

Все эмигранты тут второго поколения —  
От них сплошные недоразуменья:  
Они все путают — и имя, и названья, —  
И ты бы, Ваня, у них был — «Ванья» [1, с. 560].

Безусловно, в этой строфе есть сильный элемент речевой стилизации образа. Иными словами, лирический субъект этого стихотворения всё-таки не совсем Высоцкий — слишком прост (хотя и чисто ролевым его, наверное, нельзя назвать). Но скрытая ирония по отношению к стилизованному характеру, раскрывающему себя в песне, не отменяет важности и глубины наблюдения: жизнь на чужбине «растворяет» в эмигрантах русское начало. Характерная замена имени («Ванья» вместо «Ваня») приобретает в этом свете символическое значение. Слегка перефразированный рефрен теперь предстает не просто как раскрытие темы гипотетической будущей «книжонки», но как её финальный вывод: именно потому «мы» и не нужны в Париже.

Таким образом, в иронически-пародийной форме здесь скрыта одна из главных трагедий русской судьбы в XX веке: оказавшись ненужными родине, русские эмигранты, тем более, не нужны чужбине. Криптопародия своей смеховой формой как бы маскирует эту трагедию.

Может быть, в с этой же точки зрения, станет понятнее и специфика трансформации образа лирического героя песни «Ах, милый Ваня! Я гуляю по Парижу...» в сравнении с традиционным авторским голосом русских литературных путешествий.

Вместо точного, но и эмоционально-пристрастного (степень и природа этой пристрастности, впрочем, вариативны) наблюдателя, характерного для классических манифестаций жанра, читателю дается образ «фланёра», плюющего на головы «беспечных парижан». Индикатором, показывающим отношение образа лирического героя к собственно авторскому сознанию, здесь является начало третьей строфы:

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1974. Т. 5. С. 63.

«Я сам завел с француженкою шашни». Разница между реальным и стилизованным сознанием аналогична разнице между реальными отношениями Высоцкого и Влади и песенными «шашнями». Вторая строка («Мои друзья теперь — и Пьер, и Жан»), возможно, также имеет биографическое измерение: Пьер и Жан в контексте актерской жизни Высоцкого легко приобретают фамилии — Ришар и Бельмондо. Завершение строфы завершает и образ лирического героя:

Уже плевал я с Эйфелевой башни  
На головы беспечных парижан! [1, с. 560]

Если сопоставить этот пассаж со значением русского фразеологизма «плевать на что-либо с высокой колокольни», фраза приобретает легко читаемый смысл: «беспечные парижане» оказались неинтересны русскому путешественнику.

Для понимания причин этого демонстративного поэтического жеста обратимся к первой из избранных для анализа песен.

К уже отмеченному и, безусловно, важному пушкинскому контексту (отсылка к его «Мчатся тучи, вьются тучи...») вполне можно, на наш взгляд, добавить литературные путешествия русских классиков. Указание на этот контекст содержится в повторяющейся в начале и в конце (то есть ключевой для текста) формуле: «Французские бесы — / Большие балбесы, / Но тоже умеют кружить» [1, с. 557].

Слово «тоже» в этой фразе вполне понятно. «Тоже» — то есть, как и русские бесы. Но «французские бесы» не только уподобляются, но и противопоставляются гипотетическим «русским». Они — «большие балбесы». Почему?

Париж среди всех других европейских городов имеет для русской культуры особое значение. В «золотой век» русской литературы именно Париж был «столицей мира», французская культура, наука, наконец, язык сыграли в рождении этого самого «века» едва ли не самую яркую роль. Даже иронический фразеологизм «Увидеть Париж и умереть», родившийся значительно позже этого «золотого века», в общем-то, — о том же.

Но наряду с этим в пору самого сильного взаимодействия культур рождается ироническо-критическое отношение к этому городу и к Франции в целом. Вот яркий пример еще из XVIII века: «Француз ума не имеет и иметь его почитал бы величайшим для себя несчастьем». Сказано это не каким-нибудь идеологическим предком Шишкова, а «русским Мольером» — Д. И. Фонвизиним. Примеры более или менее резкого осуждения Франции, Парижа, французов и парижан можно найти у очень многих русских литераторов — от Карамзина до Достоевского (а,

наверное, и дальше по хронологии).

Как понимать этот, на первый взгляд, странный дуализм? Возможны несколько разноуровневых объяснений. Во-первых, это может быть следствием того, что Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях» назван излишней «опекой» Европы, «чужими помочами». От них всегда хочется освободиться, не случайно, в тех же «Зимних заметках» три главы подряд, предшествующие собственно пребыванию писателя в Париже, начинаются с обращения к фонвизинскому афоризму.

Во-вторых, Франция с конца XVIII века была своего рода «политическим полигоном», на котором «отрабатывались» актуальные для Европы формы общественной и культурной жизни. Русские литературы, отчасти сочувствуя, но очень часто и скептически относясь к происходящему во Франции, были, к тому же, очень часто связаны и цензурными рамками.

Последнее обстоятельство приводило порой к созданию интересных эвфемизмов (в тех случаях, когда требовалось описать нечто, что не могло быть прямо пропущено в печать). Так, Карамзин, описывая в «Письмах русского путешественника» весьма кровавые революционные события в Лионе, которые видел воочию, превращает их в крупномасштабный, но бытовой (!) скандал:

Смотри! смотри! закричал мой Беккер. Я бросился к окну, и увидел, что вокруг ратуши толпится шумящий народ. Что это значит? спросили мы у слуги, который прибирал мою комнату. Какое-нибудь новое дурачество, отвечал он. Но я любопытен был знать это дурачество, и вместе с Беккером пошел на улицу. У пяти или шести человек спрашивали мы о причине шума: но все отвечали нам: *qu'en sais-je?* (почему мне знать?) Наконец дело объяснилось. Какая-то старушка подралась на улице с каким-то стариком; понамарь вступился за женщину, старик выхватил из кармана пистолет и хотел застрелить понамаря; но люди, шедшие по улице, бросились на него, обезоружили, и повели его... *a la lanterne* (на виселицу); отряд национальной гвардии встретился с сею толпою людей, отнял у них старика и привел в ратушу — вот что было причиною волнения!<sup>1</sup>

Обратим внимание на это «дурачество». Карамзин, вполне вероятно, мог иметь в виду и фонвизинский афоризм, но наполнил его новым, скрыто политическим звучанием. Эта конструкция впоследствии не раз проявляла себя и собственно в словесности, и в околотелитературных коллизиях

---

<sup>1</sup> Карамзин Н. М. Сочинения. Автобиография. Письма русского путешественника. Повести. Л.: Наука. 1984. С. 296.

русской общественной жизни. Так, все тот же Достоевский в «Дневнике писателя» в 1873 году свое юношеское увлечение французским же социализмом аттестовал «мечтательным бредом».

Так что «балбесы» в тексте Высоцкого имеют давнюю литературную историю и отзываются в песне «Ах, милый Ваня! Я гуляю по Парижу...» теми самыми «беспечными парижанами».

Впрочем, этот взгляд «свысока» имеет, вполне вероятно, и политические подтексты (вспомни, тактическое преуменьшение своих юношеских заблуждений Достоевским). Что касается песни «Открытые двери больниц, жандармерий...», то мы не обладаем достаточной информацией для комментария этого контекста песни, но очевидно, что эскапады поэта в Париже так или иначе привлекали внимание соответствующих служб на родине. Сам Высоцкий в свою очередь не мог этого не понимать:

Я где-то точно — наследил,-  
Последствия предвижу... [1, с. 557]

«Последствия», как известно, могли быть самые разные, и видимо, отчасти повлияли на выбор *тона* текста, в котором серьезное неразрывно сплетено с иронией и самоиронией. Дело не в том, что общение Высоцкого с Шемякиным в Париже действительно однажды приняло форму опасного «загула» (по выражению, самого художника)<sup>1</sup>, а в том, что представить это общение в такой форме было значительно *безопаснее*, чем в любых других.

Отсюда и вся тема русской эмиграции приобретает в песне характерную окраску иронии и разочарования:

Таскал по русским кабакам,  
Где — венгры да болгары [1, с. 557]

Ирония здесь приобретает несколько иную окраску, вместо завершающего посвящение Ивану Бортнику пародийного национального самоутверждения («В общественном парижском туалете / Есть надписи на русском языке»), звучит тема распыления и исчезновения русского начала. Отметим одну важную деталь: все стихотворение построено на противоречии русского, своего — чужому, в роли которого выступают прежде всего «французские бесы», «венгры да болгары» в русских кабаках, «цыгане», армяне, которых «икрой кормили где-то». Собственно, русских в эмигрантском окружении героя не оказывается (за исключением того самого друга, с которым и совершается рейд по «русским» кабакам). В песне «Ах, милый Ваня! Я гуляю по Парижу...» это исчезновение прячется за комической игрой с именем адресата (*потерей* имени).

В поэтическом посвящении Шемякину этот сюжет развернут уже в

<sup>1</sup> Шемякин М. Я всегда охранял Высоцкого / Интервью // <http://style.rbc.ru/person/2011/11/15/5951/>

форме «общения» с нечистой силой. Попробуем прокомментировать этот «мистический сюжет».

Вначале «бесы-балбесы» только упоминаются. Затем отдельным двустишием Высоцкий вводит «беса» непосредственно в сюжет:

И бес водил, и пели мы,  
И плакали свободно [1, с. 557].

Фраза «бес водил» звучит дважды, но одновременно — «и пели мы, и плакали свободно». Стоит обратить внимание на авторскую расстановку запятых. Если прочесть фразу как сложносочиненную конструкцию с двумя частями («бес водил» — «мы пели и плакали»), то запятая перед вторым союзом вообще говоря не нужна. Нужна она в том случае, если все конструкция состоит из трех синтаксически равноправных конструкций («бес водил» — «пели мы» — «(мы) плакали»). Но тогда «свободно» относится только к «плакали». Отнести этот важный смысловой маркер к предшествующему действию («пели») возможно, но сделать это, осознав грамматическую структуру этих двух строк, уже будет сложнее.

Зато возможна другая интерпретационная схема, в которой первая строка понимается как описание полярно разведенных состояний: «бес водил», но и «пели мы» (ср. с предшествующей оппозицией: «пьянели и трезвели мы»). «Плакали свободно» в этом контексте предстает как завершение и разрешение этой оппозиции, некий выход из этого антитетически организованного бытия: плач оказывается единственно доступным пространством свободы.

Затем вдруг бес оказывается как бы подчинен и побежден:

А друг мой — гений всех времен,  
Безумец и повеса, —  
Когда бывал в сознание он —  
Седлал хромого беса.  
<...>  
И бесу наших русских душ  
Сгубить не удавалось [1, с. 557].

Обратим внимание на характеристику друга — «гений всех времен, безумец и повеса». На наш взгляд, в этой характеристике присутствует сложно трансформированный пушкинский контекст. С одной стороны, совмещение эпитетов «гений», «безумец и повеса» явно соотносится с аттестацией, которую дает Моцарту Сальери в «маленькой трагедии»:

...О небо!  
Где ж правота, когда священный дар,  
Когда бессмертный гений — не в награду  
Любви горячей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений послан —

А озаряет голову безумца,  
Гуляки праздного<sup>1</sup>.

Заметим, впрочем, что лирический герой стихотворения Высоцкого, заимствуя у пушкинского персонажа эти определения, оставляет их этически нейтральными. Более того, речь идет о «моем друге». Не означает ли это признание собственной этической эквивалентности этому «другу»? Своеобразное двойничество? Самоаттестацию как «гения», «безумца и повесы»? Заметим также, что порядок этих эпитетов у Высоцкого точно соответствует пушкинскому: «гений», «безумец», «повеса» — «гений», «безумец», «гуляка праздный».

С другой стороны, «хромой бес», появляющийся у Высоцкого, как уже замечено в высококоведении, отсылает читателя не только к «Вечерам на хуторе близ Диканьки», но и к плутовскому роману Лесажа «Хромой бес»<sup>2</sup>. От европейских же, испано-французских контекстов этого произведения, нить ассоциаций тянется к одному из «вечных» образов европейской литературы — Дону Хуану (он же Гуан, Жуан и, в менее известных вариантах, Джованни). Не углубляясь сильно в анализ этого контекста, отметим его сложную этическую природу, а также не требующую комментирования связь и с Пушкиным, и с Высоцким.

Именно с этой точки зрения становится понятнее, зачем нужно специальное уточнение про друга в следующей строфе:

А то, что друг мой сотворил, —  
От бога, не от беса... [1, с. 558]

В свою очередь появляющийся в конце строфы «враждебный частокол» может быть интерпретирован как «враждебный» по отношению к тому, кто огорожен этим частоколом (ср. в третьей строфе: «Мы — как сбежали из тюрьмы...») Тогда фигура друга двоится уже не только на уровне контекстуальных сближений, а собственно психологически — снова возникает смысловая конструкция, схожая с антитезой «бес водил — пели мы» и по смыслу, и структурно (ср. «пьянели и трезвели мы» — «трезвея, он вставал под душ. <...> и бесу наших русских душ сгубить не удавалось»).

Однако в следующей строфе она ломается, как «ломаются» герои:

Нить порвалась — и понеслась, —  
Спасайте наши шкуры!  
Больницы плакали по нас,  
А также префектуры [1, с. 558].

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 7. Драматические произведения. 1948. С. 124—125.

<sup>2</sup> См.: Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» II. Попытка избранного комментирования. Воронеж, 2009. С. 123—124.

Нить, натянутая между двумя полюсами поэтического бытия, рвется, но вместо прямого перевода призыва Save Our Souls (спасите наши души) у Высоцкого здесь звучит «шкуры». Понятнее становится начало следующей строфы: «Мы лезли к бесу в кабалу...»

Собственно, «кабала» бесов и показана в следующих двух строфах. Ее «трактирно-цыганская» эстетика вполне соотносится с общей характеристикой этого «сюжета» у Высоцкого. Вместе с тем, это вероятно, и самая «реалистическая» часть песни, о чем можно судить и по воспоминаниям самого М. Шемякина (см. выше).

В предпоследней строфе снова появляется «бес»:

И бес, сидевший визави,  
Хихикал по-французски [1, с. 558]

Но ведь «визави» во время совместного пьянства сидит обычно именно собутыльник. Почему здесь возникает это *qui pro quo*? На наш взгляд, это — отражение этической и психологической двойственности образа Шемякина в сознании Высоцкого. В то же время, несколько выходя за рамки собственно литературоведческого дискурса, отметим, что это всё-таки несколько странный способ «охраны» — спонсирование феноменального загула («Мой друг подписывал счета...»), действительно имевшего последствия, *предвиденные* Высоцким.

Обратим внимание и на то, что «подписывание счетов» «распахивает двери» больниц и жандармерий, но не освобождает героя, а *возвращает* его «кружить». Круговой организации композиции соответствует и «круговое» движение героя от одного полюса онтологической антитезы к другой (ср. параболический сюжет «Двух судеб»).

Мы далеки от попыток «биографического расследования». Сказанное в тексте Высоцкого могло сказаться само — просто по логике развития темы, predeterminedенной предшествующей литературной традицией, могло быть также обусловлено эстетической активностью, обращенной на собственную биографию (причем, это касается уже не только Высоцкого, но и Шемякина). Речь в данном случае идет о том, что песня «Открытые двери больниц, жандармерий...» соотносится сразу с двумя мощными традициями русской словесности — жанром литературного путешествия и сюжетом потери себя в пьянстве и предстояния судьбе.

Отсюда и двойственность «друга»-собутыльника, с одной стороны, оказывающегося с героем «в одной лодке», а с другой, обнаруживающем для читателя свою связь с мотивами бесовства и искушения. Вспомним, ведь и в Горе-Злочастии Молодец просыпается раздетым после пьянства с «другом». Ср. с поведением Лжи, притворяющейся другом, в «Притче о

Правде и Лжи» и т. д., — эта коллизия вообще одна из часто повторяющихся в поэзии Высоцкого.

Под конец стоит обратить внимание и на родовую природу анализируемых текстов. Литературные путешествия — жанр прозаический, родовая его природа может быть оценена по-разному, но так или иначе основа у него — эпическая. Что происходит с этой структурой при переходе в лирику?

Прежде всего, происходит своего рода «схлопывание» структуры. Вместо цикла впечатлений (в форме цикла стилизованных писем) мы имеем либо фиксацию момента душевной жизни («Ах, милый Ваня! Я гуляю по Парижу...»), либо маскировку структуры литературного путешествия смежной традицией (так в «Открытых дверях...» маскируется мысль о своем и чужом с помощью инвариантного сюжета о русском пьянстве).

Именно это «схлопывание», редукция традиционной для литературного путешествия фабулы отъезда (вариант — эмиграции) и возвращения (ключевая часть фабулы) в лирическое переживание дает образу лирического героя отмечаемую у Высоцкого многослойность и этическую амбивалентность, которая к тому же переносится и на «друга». В сопоставлении с сюжетом (или точнее фабулой) предстояния Судьбе, эта структура приобретает дополнительное измерение. Если в песне «Две судьбы», дилогии (или трилогии) «Очи черные» нам показан сюжет такого предстояния (и нисхождения), то здесь нам дается как бы синхронический срез ключевого момента этого сюжета. Показательно, что в психологическом плане этот ключевой момент — пьяный загул, а в «географическом» — выезд за границу. Это соображение, на наш взгляд, дает некий дополнительный ракурс, с которого можно взглянуть на разнообразные комические и серьезные песни Высоцкого о переходе границы и иностранной жизни.

В свою очередь такая синхроничность поэтического зрения потребовала особой жанровой ориентации на *воспоминание* и *диалогическое высказывание*, обращенное к «идеальному» собеседнику, что и обусловило обращение Высоцкого к памяти жанров послания и литературного путешествия.