

Шаулов Сергей Михайлович

О ПОЭТИКЕ "СТАЛИНСКОГО" СТИХОТВОРЕНИЯ В. С. ВЫСОЦКОГО

В статье рассматривается наиболее раннее из известных нам стихотворений В. С. Высоцкого "Моя клятва" (1953), посвященное смерти Сталина. Сквозь шаблонную риторику эпохи в нем "просвечивают", с одной стороны, формальные приемы его зрелой поэзии, а с другой, - свойственная ему "эмблематичность" художественного мышления, что позволяет говорить о формировании важнейших черт поэтики Высоцкого на самом раннем этапе его творческой биографии.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/11-2/55.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (29): в 2-х ч. Ч. II. С. 204-206. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

F. NIETZSCHE IN ARTISTIC CONSCIOUSNESS OF A. ADAMOVICH
(BY THE MATERIAL OF STORY "CHASTENERS")

Tsybakova Svetlana Borisovna, Ph. D. in Philology
Francisk Skorina Gomel State University, Belarussia
pavlovasvetlana2011@yandex.ru

The aim of this article is to ascertain the functions of references to the works of German philosopher and poet Friedrich Nietzsche in the form of quotations, allusions and reminiscences in the story of Ales' Adamovich "Chasteners". The peculiarities of Nietzsche's understanding of immorality by the Belarusian writer and humanist in accordance with his views on the possibilities, limits and purposes of verbal art are revealed. The author of the article substantiates the rejection of F. Nietzsche's doctrines on the "superman" by A. Adamovich, who put forward the idea of creating "super-literature".

Key words and phrases: epigraph; allusion; reminiscence; quotation; intertext; works of F. Nietzsche; "chasteners-hyperboreans"; "superman"; immorality; artistic and philosophical conception of work; artistic consciousness; religious consciousness; humanism; "literature of atomic time".

УДК 821.161.1

Филологические науки

В статье рассматривается наиболее раннее из известных нам стихотворений В. С. Высоцкого «Моя клятва» (1953), посвященное смерти Сталина. Сквозь шаблонную риторiku эпохи в нем «просвечивают», с одной стороны, формальные приемы его зрелой поэзии, а с другой, – свойственная ему «эмблематичность» художественного мышления, что позволяет говорить о формировании важнейших черт поэтики Высоцкого на самом раннем этапе его творческой биографии.

Ключевые слова и фразы: Высоцкий; сталинизм; эмблема; риторическая природа образа; творческая эволюция; поэтика.

Шаулов Сергей Михайлович, д. филол. н., профессор
Бакирский государственный педагогический университет
shaulov1@yandex.ru

О ПОЭТИКЕ «СТАЛИНСКОГО» СТИХОТВОРЕНИЯ В. С. ВЫСОЦКОГО[©]

Статья написана при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках реализации Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг. (проект «Национальное и вселенское в поэзии В. С. Высоцкого»; Соглашение № 14.В37.21.1005).

Речь идет о стихотворении «Моя клятва» [1, с. 269], написанном пятнадцатилетним поэтом после похода ко гробу только что умершего Сталина. Нет нужды ни замалчивать возникающие в связи с этим текстом вопросы, ни оберегать репутацию Высоцкого от этого, по-видимому, наиболее раннего из известных его стихотворений: сталинизм, безусловно, входит в комплекс нашего национального самосознания, переживается и изживается годами с разной степенью болезненности даже людьми, рожденными десятилетиями позже. А это стихотворение написано будущим Высоцким, и, хотя мы неизбежно читаем его сквозь призму последующего развития поэта с недоумением, мы не можем игнорировать в нем те поэтические черты, которые в своем развитии приведут к раскрытию совсем иных тем и горизонтов.

Прежде всего, нас, очевидно, должно интересовать, что он уже умеет и как представляет себе поэзию, то есть поэтика и поэтология этого стихотворения. Потому сразу обратим внимание на то, что юный автор не только совершенно свободно говорит трехстопным анапестом, но и последовательно на протяжении всего текста, замыкая стих скупой мужской клаузулой, умело создает ритмический образ напряженности внутреннего эмоционального состояния: подавленности скорби, обузданности чувства, «скованности» сердца. Стихотворение, безусловно, музыкально, впечатляет его мощный минорный зачин, в котором уверенным артистичным жестом («Опоясана... Погрузилась...») создана монументальная картина скорбящей Москвы, а на фонетическом уровне сквозят, «прошивая» катрен, знакомые по творчеству зрелого поэта нити звукописи (траурОМ... Молчанье МОсква... сжи-МАет; ОПОясана... ПОгрузилась... ГлуБОУка... скорБь О... БОлью) [3]: «Опоясана трауром лент, / Погрузилась в молчанье Москва, / Глубока ее скорбь о вожде, / Сердце болью сжимает тоска...» [1, с. 269].

«Стонут скрипки и стонут сердца» – даже как отдельный стих, с его консонантной перегруженностью, своеобразными переливами опорных согласных, соединением сердечного *стона* со скрипичным, – достойно отдельного разговора в контексте русской поэзии (кажется, до этого момента сердца и скрипки стонали в ней по отдельности). И это – сильнейшее место в стихотворении, в его кульминации, что-то уже вполне «высоцкое», – напоминает более поздние упражнения автора вроде «Великие вехи все вышли. Волнение // Взяло всех вершителей...» или «Пожаром сожженная жизнь прожита, // Избита жестокой нагайкой» – оба текста датируются

весной 1960 года [Там же, 272-273]. Москва, «опоясанная» (связанная) траурными лентами и сердце, «сжатое» болью тоски, образуют контрапункт, из которого развивается мелодический рисунок стихотворения.

Конечно, рифма «Москва – тоска» плоха (отмечено Вл. Новиковым [2, с. 17]), но она все же рифма и, более того, – классическая «для народной полухудожественной речи (Поеду в Москву – разгону тоску. Или: поехать в Москву разгонять тоску)», а здесь она даже слегка приправлена близким фонетическим комплексом «сжиМАет тОСКА». А как вам рифма «лент – вожде»? Или «мое – чело», «огонь – стон»?.. Да и далее по всему тексту нет ничего легче, чем раскритиковать эти рифмы. Не надо быть большим поэтом, чтобы видеть их слабость, а то и отсутствие («марш – не забыть»). И – *что?* Автор *не видел? Не слышал? Не умел* рифмовать?

Но – так ли уж он безыскусен? Похоже, что не более, чем «долг велит». Его выставленные напоказ «неудачные рифмы», на самом деле, представляют собой ассонансы: как рифма не воспринимаются, но ударный гласный повторяют! К середине века такая практика давно получила права гражданства в русской поэзии, и у автора, без сомнения, есть о ней представление, он использует ассонансы сознательно и в четверостишии *обязательно* чередует их именно с рифмой, пусть и не всегда удачной. Чаще всего (1-й, 3-й, 6-й катрены) он связывает ассонансами первый и третий стих. В четвертом катрене созвучие между этими стихами совсем отсутствует. Стихотворение тяготеет, таким образом, к строфической форме с нерифмованными нечетными стихами и с зарифмованными четными, которая за сто и более лет до того воспринималась как стихотворная вольность, склонность к обиходной разговорности, знак *раскованности и непринужденности* поэтической речи. Такая форма была бы вполне созвучна тому ощущению свободной естественности, которое производят эти анапесты сами по себе. Но это ощущение контрастирует с упомянутой выше семантикой клаузул: со *скованностью, стесненностью сердца*.

Вот весь текст со второго катрена: «Я иду средь потока людей, / Горе сердце сковало мое, / Я иду, чтоб взглянуть поскорей / На вождя дорогого чело» [1, с. 269].

Короткий рассказ автора о том, как он, охваченный скорбью по поводу смерти вождя, идет скорбящей же Москвой к его гробу, чтобы принести там клятву, клянется его не забыть, идти в ногу с народом, нести знамя Сталина, не щадить своих сил для отчизны, – в таком изложении, особенно 60 лет спустя, – способен вызвать разве что улыбку: такой ходульный сюжет мог уже тогда стодиться разве что для комсомольского слёта. Там он звучал бы *идеально*, согласуясь со всеми принципами и целями советской педагогики, и, наверняка, был бы из лучших номеров сценария воспитательного мероприятия.

При этом композиция отличается продуманностью и стройностью, даже строгостью и лаконизмом. За экспозицией в первой строфе следуют пять сюжетных строф с кульминацией в четвертой и пятой строфах, а затем брошен взгляд из настоящего в будущее и в заключительной седьмой строфе сюжет приведен к своего рода абсолютному итогу, который можно считать развязкой действия. Всё, опять-таки, по-школьному, если вот так по-школьному и рассматривать. А если – глубже, то эта композиция *очень напоминает* знакомую трехчастную структуру, которую в зрелых произведениях поэта я квалифицировал как *эмблематическую* [4, с. 192-193]. В данном случае в качестве *надписи (inscriptio)* и *подписи (subscriptio)* выступают первое и последнее четверостишия, между которыми *рассказ о себе* выполняется в таком обрамлении функцию *изображения* – конкретного единичного примера – *exemplum* («например, – Я»).

Разумеется, речь идет о *риторической эмблематичности*, отмечавшейся мною как одно из глубинных свойств художественного мышления зрелого Высоцкого. Что же касается непосредственного генезиса этого свойства, след которого, по моему убеждению, мы наблюдаем здесь, в раннем лирическом опыте, то, естественно, гораздо ближе, чем традиция собственно эмблематики, к юному поэту стоит композиционное строение школьного сочинения: вступление, основная часть, заключение. Так нас учили «раскрывать тему», заведомо полагая как процесс, так и результат письма одинаково линейными, синтагматическими. А в структуре эмблемы отношения внутри риторической триады – это отношения парадигмы: «вступление», «основная часть» и «заключение» не «вытекают» последовательно друг из друга, а – соположены параллельно, одно под другим: «надпись», «картинка», «подпись». Для идентификации такой парадигматики в вербальном тексте релевантными являются интенциональные и смысловые «цезуры», разделяющие названные элементы. Эти «цезуры» и проступают из-под синтагматики стихотворения Высоцкого, если сопоставить «вступление» (первый катрен), «основную часть» (со второго по шестой) и «заключение» (седьмой), во-первых, с точки зрения субъектно-объектных отношений (а они различны во всех трех частях), и, во-вторых, проанализировать структуру художественного времени в стихотворении.

В зачине стихотворения картина скорбящей Москвы (*надпись*) не включает в себя упоминания или изображения человека – персонифицирована (субъектна) сама Москва («Погрузилась в молчанье»), метонимически представляющая, конечно, не только москвичей, но и всю страну со всем ее населением. «Сердце», названное здесь, – это её сердце, единое, общенародное, родовое. В этом четверостишии царит дряхлеющее настоящее время, остановившееся в *состоянии* скорби. Из наличных глаголов один совершенного вида в прошедшем времени – «погрузилась» – обозначает *законченное* действие, другой – «сжимает» – обозначает, опять-таки, *состояние* сердца. Эта *статика исторического момента*, в котором отсутствует движение и не видны (не названы) люди, обращается в финале *статикой вечности*, в прокламации которой нельзя не заметить сентенциозности, присущей обычно эмблематической *подписи* и направляющей мысль читателя (зрителя эмблемы) к *высшему смыслу* развернутой в промежутке «картинки», – даром, что смысл этот банален и публицистически идеологичен, – ему присуща та степень надысторичности и абсолютности, которые и отличают обычно смысл эмблемы, извлекаемый *подписью* из *картинки*. В финальной коде внутренней музыкальной темы стихотворения минорно-скорбному звучанию, траурному колориту и стесненности *длительного настоящего* в зачине противопоставлено торжественное сияние *абсолютного будущего* в абстрактно-безграничном мире («Будет реять оно над

землей» [1, с. 269]), озаренном этим «именем». Здесь метонимически репрезентированная в зачине «Москвой» множественная общность (с растворившимся в ней «Я») номинально присутствует в виде косвенного объекта («нам»), а субъектом является «имя Сталин». И речь *только* о нём – об «имени».

Совершенно очевидно, что на композиционном уровне в стихотворении решается *риторическая* задача *восхождения* из глубин *сегодняшнего* горя («черной беды») к сияющим надземным высям «вечного солнца и вечной звезды». В подобной поэтической риторике всегда ярче всего просвечивала зависимость *идейно-образного* мира марксизма, а за ним и ленинизма от христианской мистической традиции, никогда не выпускавшей из виду *вертикаль*, ведущую от *огненной тьмы* мира сего, в котором *материя* пребывает в *муче* и *страхе*, и от стенований человека в скорбной земной юдоли – к *свету* открывшейся себе через этот огонь божественной субстанции, в которую человек восходит усилием, уподобляясь указавшему этот путь Христу, неся свой крест подобно Ему, с Ним на кресте умирая и в Нем же воскресая к жизни истинной. Эта вертикаль питала поэтику барокко и двоемирие романтизма, на исходе которого, развернутая в *горизонталь* исторического времени, она обернулась той великой иллюзией, которая на протяжении полутора столетий силилась предстать наукой, потребовавшей многомиллионных жертв, заразившей полмира страстным желанием «быстрее протопать» до коммунизма «дней остаток», даже если надо (и приходилось!) «топать» по трупам. Что же мы предъявим пятнадцатилетнему мальчику, который «каплей льется с массаами» в «эти скорбно-тяжелые дни»?! Нам пристало лишь пытаться оценить, как это у него получилось, потому что это – Высоцкий, и у него впереди – шедевры, которые нас потрясут, когда мерцающая в этом стихотворении еще не осознанная глубина культурной рефлексии сбросит шелуху идеологической «злобы дня», через переживание многообразных людских судеб сознает самое себя и обретет свой язык.

Список литературы

1. **Высоцкий В. С.** Собрание сочинений: в 5-ти т. Тула: Тулица, 1993. Т. 1. 402 с.
2. **Новиков В. И.** Высоцкий. М.: Мол. гвардия, 2002. 496 с.
3. **Шаулов С. М.** Высоцкое барокко // Скобелев А. В., Шаулов С. М. Наш Высоцкий. Уфа: ARC, 2012. С. 168-169.
4. **Шаулов С. М.** Эмблема у Высоцкого // Скобелев А. В., Шаулов С. М. Наш Высоцкий. Уфа: ARC, 2012. С. 186-209.

ON POETICS OF “STALINIST” POEM BY V. S. VYSOTSKII

Shaulov Sergei Mikhailovich, Doctor in Philology, Professor
M. Akmullah Bashkir State Pedagogical University
shaulov1@yandex.ru

The article considers the earliest of the known poems of V. S. Vysotskii – “My Oath” (1953), dedicated to the death of Stalin. The formal techniques of his mature poetry on the one hand, and the “emblematic nature” of artistic thought peculiar to him on the other appear through the pattern rhetoric of the era that allows telling about the formation of the most important features of V. S. Vysotskii’s poetics at the earliest stage of his creative life.

Key words and phrases: Vysotskii; Stalinism; emblem; rhetorical nature of image; creative evolution; poetics.

УДК 821.161.1

Филологические науки

Песня Высоцкого анализируется в статье с точки зрения ее мифологической структуры и понимается как литературная стилизация мифа. Затрагивается также литературная история образа, обогатившая «миф» Высоцкого дополнительными философскими и историческими смыслами. В итоге образ «горного эха» понимается как мифологическое обобщение трагической истории XX века.

Ключевые слова и фразы: Высоцкий; миф; Пушкин; Ахматова; Сельвинский; неомифологизм.

Шаулов Сергей Сергеевич, к. филол. н.
Башкирский государственный университет
sschaulovv@gmail.com

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТЗВУКИ «ГОРНОГО ЭХА» В. С. ВЫСОЦКОГО[©]

Статья написана при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках реализации Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг. (проект «Национальное и вселенское в поэзии В. С. Высоцкого»; Соглашение № 14.В37.21.1005).

Песня Высоцкого «Расстрел горного эха» [4, с. 262], написанная для кинофильма «Единственная дорога» в 1973 году, на первый взгляд, не слишком выделяется среди других его военных и «альпинистских» песен.