

BARTOSZ OSIEWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska  
osiebart@plusnet.pl

## Тело в творческом восприятии двух классиков жанра авторской песни — Александра Галича и Владимира Высоцкого

Творческое восприятие тела Александром Галичем и Владимиром Высоцким — двумя выдающимися поэтами-бардами, которые создавали уникальное явление русской культуры, каким во второй половине XX века была авторская песня, детально не изучалось. Несмотря на значительные достижения галичеведения и высокоцковедения — отраслей науки, исследующих авторскую песню и ставящих своей целью наиболее полное выявление художественного своеобразия двух ее классиков — не хватает работ компаративного плана, анализирующих круг проблем, связанных с обнаружением и осмыслением телесных аспектов их поэзии.

Тело в поэтическом творчестве Галича и Высоцкого проявляется в нескольких ипостасях. Данная ситуация вызвана прежде всего синкретичным характером авторской песни, которая представляет собой сложный конгломерат различных видов искусства. Итак, оно является существенным элементом в самом процессе создания произведения, а также во время его реализации. Автор выполняет тогда не только функцию поэта, работающего со словом, но и композитора, сочиняющего мелодию, а также музыканта-аккомпаниатора и певца, исполняющего песню в сопровождении музыкального инструмента. Тело у бардов проявляется и на уровне художественного текста, сосредоточивая в себе определенный смысловой спектр. Творческое использование тела, объединяющее оба указанных уровня, связано с игровым началом и театральностью песен-стихотворений Галича и Высоцкого, что, в свою очередь, является их исключительной чертой. Таким образом, в творчестве бардов многосторонне и разнообразно реализуется тезис, вы-

двинутый Иренеушем Биттнером и Адамом Брыком — авторами философско-антропологических рефлексий на тему телесности человека, об исключительной роли тела в творческом процессе, который, в свою очередь, является отличительным свойством человечности<sup>1</sup>.

Исследуя художественный мир обоих поэтов, нельзя сказать, что телесная тематика непосредственно вызывает их особый интерес и играет главенствующую роль в их поэтических размышлениях. Тело в творчестве классиков авторской песни редко представляет собой объект подробных описаний (прежде всего, в силу ограничений, вызванных спецификой жанра, в котором работали оба поэта). Скорее всего, оно является источником новых смыслов, элементом, открывающим богатый тематический спектр песен-стихотворений бардов, связанным с аспектами функционирования тела. Часто обращение к телу непосредственно связано с идейной проблематикой отдельных произведений Галича и Высоцкого. В данной связи особо интересно смотрятся стихотворения, в которых телесные элементы вписаны в поэтическую картину мира, составной частью которой является противопоставление возвышенности и низменности. Эти категории относятся к женским образам в ранней поэзии обоих бардов. Благодаря им, поэты пытаются отразить в своих песнях специфику исторического времени, повышенный интерес к которому характеризует их творческое мышление.

Женские образы в поэтическом творчестве Галича — хотя не появляются столь часто — в большинстве случаев выполняют строго определенную функцию, связанную с отражением мировоззрения самого поэта-драматурга. С их помощью Галич, в насыщенных иронией произведениях, в которых воспроизводит современную ему эпоху или использует ее в качестве фона, акцентирует превосходство беспорочной советскости, которую олицетворяет образ созданного им идеального тела. Особо ощутим в этих песнях дух бахтинской карнавализации, где полярно противоположные ценности заменяют друг друга. Бинарные оппозиции меняются местами и, вследствие инверсии этих противопоставлений, возникает уникальная галичевская картина мира. В песнях-стихотворениях поэта-драматурга царит «обратный порядок», где все перевернуто вверх ногами, зло приобретает черты добра, красота в конечном итоге заменяется уродством. Интересно смотрится в этом плане первая песня Галича *Леночка* (1962), в которой женская плоть приобретает статус маски. На уровне сюжета ее заглавная героиня — стоящая на посту сержант милиции товарищ Потапова — становится объектом любви проезжающего мимо нее в заграничном правительственном кортеже машин эфиопского принца и, в конечном счете, превращается в его жену-шахиню. Галич, создающий с помощью художественного слова образ служившей регулировщицей Леночки, на самом деле чертит портрет

<sup>1</sup> См. I. Bittner, A. Bryk, *O sporcie i kulturze fizycznej, poezji i medycynie, czyli o etosie ciała ludzkiego*, Łódź 2003, с. 111.

идеального тела («Красоточка-шатоночка // [...] Прекрасная и гордая, // Заметна за версту»<sup>2</sup>), которое одновременно является советским экспортным товаром самого высокого качества:

Вся в тюле и панбархате // в зал Леночка вошла. // Все прямо так и ахнули, // когда она вошла! // [...] // и вскоре нашу Леночку // Узнал весь белый свет, // Останкинскую девочку // Узнал весь белый свет (10).

Галич не только активизирует сказочный сюжет о Золушке и делает его более современным, погружая его в советскую реальность, но и, пользуясь телесной метафорой, намекает на экспансивную политику советского государства, поддерживавшего коммунистические режимы в других частях мира и оказывавшего им всестороннюю помощь. Слова поэта, как будто предвосхищающие реальные события, приобретают новый смысл в контексте будущего исторического времени, когда в Эфиопии произошел процесс демонтажа монархии и построения «социалистического» общества. Баллада Галича представляет собой попытку перенести в область телесности политические и общественные вопросы. Не случайно появляется здесь и женский персонаж — Леночка. Галич, акцентируя женское начало, способность давать новую жизнь, продолжать человеческий род, показывает тело «прекрасного советского человека», которое оказалось особо прочным. С другой стороны, автор, помня о своем еврейском происхождении, косвенно обращается к иудейской традиции, поскольку Леночка в некоторой степени напоминает Лилит — первую жену Адама, демоническую королеву ночи, которая соблазняет одиноких молодых мужчин<sup>3</sup>.

Оппозицию Леночке составляют женские персонажи блатных баллад Высоцкого, в которых поэт, воспроизводя послевоенную среду московских дворов, чертит галерею героев, которые оказались на общественном дне вследствие разрушительного воздействия сталинской эпохи. Высоцкий, в противовес схематичным положительным героям, которые вырабатывались соцреализмом, создает в своем раннем творчестве образы проституток и уголовников, решающих любые проблемы с помощью ножей и кулаков. Он дает возможность высказаться персонажам, которые не смогли появиться в официальной литературе того времени. Благодаря блатным песням, он переносит в интеллигентскую среду подпольный мир хулиганов, воров и рецидивистов, характеризующихся исключительно привлекательной внешностью («В меня влюблялася вся улица»<sup>4</sup>; «Меня семьдесят женщин любили» /1, 30/), физической силой и ловкостью («Я пятаки могу ломать, //

<sup>2</sup> А.А. Галич, *Городской романс. Стихотворения, песни*, Москва 2008, с. 7. Все дальнейшие цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

<sup>3</sup> См. А. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, пер. О. Zienkiewicz, Warszawa 2003, с. 158–159.

<sup>4</sup> В.С. Высоцкий, *Сочинения в двух томах*, т. 1, Екатеринбург 1997, с. 18. Все дальнейшие цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

Я недавно головой быка убил» /1, 27/; «В охоту драка мне, ох, как в охоту!» /1, 53/), а также неудержимой страстью к женской красоте:

Из-за тебя под поезд прыгал я (1, 54); — Она ж хрипит, она же грязная, // и глаз подбит, и ноги разные, // Всегда одета как уборщица... // — Плевать на это — очень хочется! (1, 52)

Тело в творчестве бардов, выходя за рамки объекта художественного изображения, вводится в поле раздумий о многочисленных аспектах его существования. Среди них нельзя обойти молчанием страдание и болезнь, которые оставляют отпечаток на человеческой плоти и в конечном итоге являются фактором, приближающим ее к смерти. Библейское проклятие земли за человека и его изгнание из Рая, в знак наказания за презрение законов Господних, является метафорическим началом всех бедствий, постигших человечество. Высоцкий в *Истории болезни* (1976) обыгрывает эту тему, благодаря ветхозаветным реминисценциям (Быт 3, 16–24): «Все человечество давно // Хронически больно — // Со дня творения оно // Болеть обречено» (1, 419). Поэт-певец отрицает однако такой порядок вещей, что ярко выражается в характерном для еврейской традиции споре с Творцом, который вел Екклесиаст, а который продолжается в творчестве Высоцкого: «Да и создатель болен был, // Когда наш мир творил» (1, 419). Болезнь, разрушающая тело отдельного персонажа, приобретает масштабное значение, расширяясь на целый государственный организм: «Ведь вся история страны — // История болезни» (1, 419). Таким образом актер-певец, продолжая творческий диалог со своими предшественниками и современниками — Чеховым (*Палата № 6*) и Солженицыным (*Раковый корпус*) — сосредоточивается на литературной рефлексии на тему состояния страны и ее культуры. Указанная проблематика получает свое развитие в *Балладе о сознательности* (1967) Галича, в которой рассказывается о том, как, после оповещения в центральной газете об отсутствии диабета в Советском Союзе, чудесным образом излечивается вымотанный этой болезнью Егор Петрович Мальцев. Поэт-драматург не только вспоминает суть тоталитарной логики, согласно которой замалчиваемые проблемы якобы прекращали свое существование, но и с ироничной интонацией чертит образ «рая» на земле, в котором административным указом удается обратить время вспять до момента перед грехопадением, вернуться в Эдемский сад, благодаря чему больше нет страдающих, жаждущих и грустных.

Тема болезни продолжается в других произведениях классиков авторской песни, в которых создаются, актуальные для советской реальности, образы психиатрической больницы. СССР «всесторонне» заботился как о физическом (эта тема детально разрабатывалась Высоцким в шуточных песнях спортивного цикла, где спорт представлял собой синоним рабства), так и психическом здоровье своих граждан. Булгаковские реминисценции (достаточно вспомнить участь Ивана Бездомного, которого помещают в кли-

нику Стравинского), предвосхищающие застойные методы борьбы с творческой независимостью (одной из них была, расцветшая во второй половине 1960-х годов, штрафная психиатрия. При тогдашнем председателе КГБ Юрии Андропове возникло 29 больниц такого типа<sup>5</sup>), просачиваются в отдельные песни Галича: *Право на отдых, или Баллада о том, как я навещал своего брата, находящегося на излечении в психбольнице в Белых Столбах* (1964?) и Высоцкого: *Песня о сумасшедшем доме* (1965/66); *Письмо в редакцию телевизионной передачи «Очевидное — невероятное» из сумасшедшего дома — с Канатчиковой дачи* (1977). В карнавальном мире песен-стихотворений бардов, в котором в психиатрических больницах запирали совершенно здоровых людей, выражается менталитет времени, в котором тоталитарная власть страдала устойчивым бредом преследования. Парадоксально микромир психиатрической больницы, в котором персонажи изолированы от, якобы, здорового советского мира, частично дает им обрести свободу:

Ах, у психов жизнь — // Так бы жил любой: // Хочешь — спать ложись, // Хочешь — песни пой! (77).

Существенной темой поэзии Галича и Высоцкого, которая прямо связана с категориями тела и телесности, является смерть. О конце своего земного существования помнят, наделенные автобиографическими элементами, многочисленные герои обоих бардов. К смерти приговорен максимально близок Высоцкому лирический персонаж его знаменитого стихотворения *Райские яблоки* (1978): «Я когда-то умру — мы когда-то всегда умираем» (1, 475), а также *alter ego* Галича из *Песни про велосипед* (1968?), в которой процесс взросления и старения сопровождается жаждой творчества и желанием увидеть напечатанными свои произведения. Галич противопоставляет смертному человеческому телу бессмертные плоды его творческой деятельности, акцентирует вечный характер литературного наследия. Внутренние контрасты наполняют художественный мир поэта-драматурга, в котором тленной телесности противопоставляется бессмертная духовность, воплотившаяся в неподвергающемся разрушению культурном наследии. Такой тип творческого мышления характерен и для Высоцкого, который, ведя поединок со смертью (о его обреченности на такую дуэль писал Владимир Бондаренко<sup>6</sup>), из реальности переносит его в свой художественный мир. Не случайно поэта привлекали люди, которые находились в экстремальной ситуации, в момент риска, которые заглядывали в глаза смерти. Разрушительное для актера-певца советское двоеверье, а также тяжелый недуг, вызванный алкоголизмом

<sup>5</sup> См. J. Smaga, *Andropow Jurij Władimirowicz*, [в:] G. Przebinda, J. Smaga, *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*, Kraków 2000, с. 20–21; R. Faligot, R. Kauffer, *Służby specjalne. Historia wywiadu i kontrwywiadu na świecie*, пер. М. Stefańska-Matuszyn, K. Skawina, Warszawa 2006, с. 605, 609.

<sup>6</sup> В.Г. Бондаренко, *Последние поэты империи*, авт. коммент. Л.С. Калужная, Москва 2005, с. 363–392.

и наркотической зависимостью, имеют в случае Высоцкого амбивалентный характер, поскольку они используются бардом как мощный творческий стимул. Вследствие этого истекающие жизненные силы компенсируются шедеврами его поэзии, ибо в поэтическом слове и благодаря нему писатель приобретает новую жизнь: «Я умру и скажу, что не все суета» (1, 455).

Высоцкий, затрагивая тему смерти, придает ей глубокое значение, что вызвано спецификой его поэтики, умением строить художественный текст с широкой системой подтекстов и использованием «двухголосого» слова, что Владимир Новиков определил формулой «смысл плюс смысл»<sup>7</sup>. Баллада *Спасите наши души* (1967) является не только криком погибающего боевого экипажа подводной лодки, но, шире, криком современного поэту человека, лишённого духовной жизни, а также отчаянным криком подвергнутой уничтожению русской культуры.

Интересной проблемой, непосредственно связанной с телесностью и в идейном плане близкой затронутому выше спектру вопросов, является присущая поэзии бардов многообразная тема хищнического использования человеческого тела, понимаемая как современный вариант каннибализма. Широкое воплощение получает она в юмористической по своему выражению, однако трагической по своему содержанию, балладе *Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука* (1971, ред. 1979). Высоцкий, надевая маску шута, разрабатывает в ней отнюдь незабавные вопросы. В песне рассказывается о характерном для многих народов Африки и Океании людоедстве, в основе которого лежала вера в приобретение каннибалом положительных качеств съеденного человека. Высоцкий, в комментариях к этой песне, акцентировал сущность мышления аборигенов, употребивших в виде пищи тело Кука:

Для того, чтобы стать храбрее, надо съесть печень врага. [...] Чтобы лучше стрелять из лука или кидать копье, надо [съесть — Б.О.] глаз<sup>8</sup>.

Однако шуточный тон его высказываний скрывал подлинный смысл произведения, в котором человеческая плоть является объектом жертвоприношения:

К нему очень хорошо относились, но все равно съели. И это тоже знакомо нам всем...<sup>9</sup>

Поэт, говоря о примитивном ритуальном варварстве, переносит его в современную себе Россию, где власть представляет собой кровожадных советских каннибалов, которые, презирая религию и оскверняя связанные с ней обряды, причащаются телом и кровью тех, кто не подчиняется систе-

<sup>7</sup> В.И. Новиков, *В Союзе писателей не состоял. Писатель Владимир Высоцкий*, Москва 1990, с. 84–97.

<sup>8</sup> Цит. по фонограмме концерта в ДК «Фархад», г. Навои, 1979 г.

<sup>9</sup> Цит. по фонограмме концерта в НИКИМП, 1979 г.

ме. «Для того, чтобы стать лучше, надо съесть пару хороших людей, чем мы с вами часто и занимаемся»<sup>10</sup>, — шутил поэт, вспоминая драматические судьбы «съеденных» представителей подпольной литературы. Зверство, жестокость, варварство советских людоедов лишено, однако, идейной подоплеки — столь характерной для каннибалов-предшественников, поскольку их основной целью является желание избавиться от «вредителей», мешающих расцвести пре(красной) родине. Высоцкий в своей шуточной песне-зарисовке не только обращает внимание на уничтожение советской властью собственного народа и преследования творческой интеллигенции, но и намекает на трагические последствия коллективизации деревни, которыми был голодомор на Украине в 1932–1933 годах, сопровождаемый случаями каннибализма.

Галич, параллельно развивая эту тему в своем поэтическом творчестве, оправдывает тезис о том, что тело русских художников слова оказалось особо вкусным для сталинистов и «оттепельных» псевдодемократов. В *Легенде о табаке* (1969) плоть Даниила Хармса исчезает, словно растворяется в воздухе тоталитарной эпохи, а в *Возвращении на Итаку* (1969) Одиссея, как Осипа Мандельштама, «везут по этапу в телячьем вагоне». Борис Пастернак убивается «как поленом по лицу — // Голосованием!», после чего «сволочи» гордятся, «что он умер в своей постели» (127). Поэт-драматург попутно затрагивает тему страстной любви к художникам слова, которая в этом случае приобретает некрофильский характер. Влечение к смерти как свободолобивых авторов, которые погибают за идеалы, так и поклонников их таланта, которые любить умеют только мертвых, является отличительной чертой русской культуры. Благодаря этому плоды творчества замечаются реципиентами и превращаются в интеллектуальную пищу, которая удовлетворяет их духовные запросы, а представителям различных видов искусства гарантирует бессмертие. Эта мысль воплощается в *Песенке о переселении души* (1969) Высоцкого, в которой автор — пользуясь кодом шуточных произведений — выражает кредо творцов культуры: «мы, отдав концы, не умираем насовсем» (1, 199).

Исследуя художественные особенности авторских песен Галича и Высоцкого, следует обратить внимание, что оба поэта активно используют телесные метафоры. С их помощью как Галич:

Тут нам истопник и открыл глаза (11); Нам башку работою не морочь (12); А в глазах-то у тебя дача в Павшине (15); И пришли мы с ней в «Пекин» рука об руку (20); И когда потеря громом крушенья // Оглушила, полоснула по сердцу (49); Рвали горло — за милосердие (54); И не веря ни сердцу, ни разуму // Для надежности спрятав глаза (64); А сердце сжимается больно (101); Один — размечает тонко, // Другой — на глазок берёт (133); А он умывает руки, // Спасая свой жалкий Рим! (187); Следят из окон постно // За нею сотни глаз (216); Ночь и темень — хоть глаз коли (230); Дело явно липовое — всё, как на ладони (237); И в глазах моих свет возник (242); И ладана запах, как

<sup>10</sup> Там же.

запах приютского хлеба, // Ударит в меня и заплещется в сердце моём — (259–260);  
И полосками паспорта беженца // Перекрещено сердце моё (282); До холмов Иудей //  
Как рукою подать! (290),

так и Высоцкий:

Он пролил досаду и кровь! (1, 322); До тебя уже мне рукой подать (1, 114); И спускаемся вниз с покоренных вершин, // Оставляя в горах свое сердце (1, 115); И мыслей полна голова (1, 171); Ответный залп — на глаз и наугад (1, 182); Вы охотников носите на руках (1, 223); С неба свалилась шальная звезда — // Прямо под сердце (1, 61); Сыт я по горло, до подбородка (1, 80); И сердце готово к вершине бежать из груди (1, 112); Весь мир на ладони (112)

осмысливают абстрактные понятия и явления окружающей их реальности.

Рядом с ними нельзя обойти вниманием театральное начало песен Галича и Высоцкого, проявляющееся в целом ряде признаков, среди которых существенное место занимает жест. Телодвижение, усиливающее выразительность речи или передающее эмоции и выражающее новые смыслы, является важной составляющей их песенной поэзии. Язык жестов Галича богат, что отмечалось уже литературной критикой<sup>11</sup>:

Но с мокрых пальцев облизнёт чернила (217); Наклонился чудака над рукою Тамаркиной... (214); Даёт отмашку Леночка, // А ручка не дрожит (8).

Жест у Высоцкого проявляется, как и в случае Галича, не только в слове:

Гнусь как ветка от напора репортера (1, 265); А дикари теперь заламывают руки (1, 276); Я голый грудью рву натянутый канат (1, 283); Я от восторга прыгаю (1, 200); Не глядите на меня, что губы сжал (1, 200),

но и переходит в паралингвистическую область, которая проявляется на уровне исполнения, когда поэт, с помощью мимики, голоса и определенной интонации, способен выразить широкий спектр эмоций — радость, грусть, восторг, агрессивность, угрозу, истерику, удивление<sup>12</sup>. Однако, в этом контексте Высоцкий, благодаря актерскому опыту и вокальным возможностям, более театрален, чем старший поэт-драматург.

В заключение следует отметить и подчеркнуть, что телесная проблематика составляет широкий круг вопросов, которые многогранно отразились в авторских песнях Галича и Высоцкого. Тело в творческом восприятии поэтов-певцов не является лишь только объектом изображения. Оно открывает новые темы художественных высказываний, которые в идейном плане сфокусированы на попытке сохранить русскую культуру и переда-

<sup>11</sup> И.А. Соколова, *Театральное начало песенной поэзии Галича*, [в:] *Галич. Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, с. 189.

<sup>12</sup> Этот круг вопросов частично отразился в статье немецкого исследователя Тома Крафта, который рассматривает выступление Высоцкого как театр. Об этом см. Т. Крафт, *Сложность подхода к синкретическому искусству бардов на примере Владимира Высоцкого*, [в:] *Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результаты*, Санкт-Петербург 1996, с. 105–114.

ваемые в ней гуманистические ценности, которые в отличие от тленного тела должны приобрести бессмертие. Телесные возможности активно использовались бардами и на уровне творческого процесса, а также во время авторской реализации произведений, когда существенную роль играли голос, жест и мимика.

## The flesh in a creative reception of the two classics of an author's song — Alexander Galich and Vladimir Vysotsky

### Summary

So far the critics have not provided a proper reflection upon the problem of the flesh and physicality in the works of Alexander Galich and Vladimir Vysotsky, the two classics of an author's song. For Galich and Vysotsky, the flesh is not only the object of description, but also the element that creates new topics and meanings (death, illness, cannibalism) which reflect the immortality of a culture and its humanistic values. What is more, the poets take advantage of numerous possibilities that the flesh gives them both in the process of writing and in the act of performing their songs in front of the audience.

*Keywords:* Alexander Galich, Vladimir Vysotsky, an author's song, the flesh, death, illness, cannibalism.