

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ

УДК 821.161.1

<https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-975-987>

Шифр научной специальности 5.9.1.



B.C. Высоцкий. Феномен синтезизма: истоки генезиса Б. Брехта, оригинальность и новаторство

Людмила Евгеньевна Хворова  , Павел Алексеевич Коханов 

ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина»

392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Интернациональная, 33

 xworowa.mila@yandex.ru

Аннотация

ВВЕДЕНИЕ. Теория эпического театра Б. Брехта в некоторой степени повлияла на становление и развитие поэтической системы Владимира Семёновича Высоцкого. Цель исследования – выявить и проанализировать типологическое сходство основополагающих деталей теоретических находок немецкого автора, констатировав при этом традиционную отечественную самобытность, а главное – оригинальность, неповторимость Высоцкого как яркого творческого феномена середины XX века. **МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ.** Материалом исследования служат ключевые положения эпического театра, сформировавшиеся в первой половине XX столетия и анализ поэтики ранних произведений Высоцкого как в ракурсе брехтовских положений, так и за их пределами. Методологическую базу исследования сформировала совокупность сравнительно-исторического, культурно-исторического и рецептивного подходов. **РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.** Систематизирован комплекс основных теоретических новаций, сформировавших стройную научную концепцию эпического театра Б. Брехта. Проанализировано и отмечено соотношение трагических исторических событий, происходящих в Германии с приходом к власти нацистов, и брехтовской эстетической системы, зафиксировано некоторое влияние положений социально-экономической теории К. Маркса на формирование новаций немецкого драматурга. На базе эстетики Б. Брехта первой половины XX века осмыслены теоретические подходы, предпринятые в советском (российском) театральном искусстве 1960-х гг. Отмечены при этом иные социальные причины в сравнении с брехтовскими, побудившие советских интерпретаторов, спустя десятилетия, обратиться к теории театра эпического. Заметим попутно, что брехтовские разработки и в настоящее время чрезвычайно востребованы в научном изучении. Зафиксированы исследуемые положения, повлиявшие на формирование природы поэтического феномена В. Высоцкого – актёра Московского театра драмы и комедии на Таганке под руководством Ю.П. Любимова, а также на становление его индивидуальной, оригинальной поэтики на материале ранних произведений. Сформулированы генезис и самобытные новации Высоцкого, не зависящие от эстетики Брехта. **ЗАКЛЮЧЕНИЕ.** Выявленные указанные особенности позволяют отметить существенное, однако, не основополагающее влияние немецкого драматурга Б. Брехта на творческий поэтический феномен В. Высоцкого, а также на формирование эстетики Московского театра драмы и комедии на Таганке.

Ключевые слова: В. Высоцкий, Б. Брехт, эпический театр, театральность, поэтические новации, стилизация, сказ

Финансирование. Финансирование работы отсутствовало.

Вклад в статью: Л.Е. Хворова – идея, разработка концепции исследования, научное консультирование, окончательное редактирование рукописи. П.А. Коханов – анализ научной литературы, изучение литературных источников, написание черновика рукописи.

Конфликт интересов. Хворова Л.Е. является членом редакционной коллегии журнала «Неофилология», но не имеет никакого отношения к решению опубликовать эту статью.

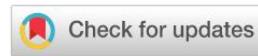
Статья прошла принятую в журнале процедуру рецензирования. Об иных конфликтах интересов авторы не заявляли.

Для цитирования: Хворова Л.Е., Коханов П.А. В.С. Высоцкий. Феномен синтезизма: истоки генезиса Б. Брехта, оригинальность и новаторство // Неофилология. 2025. Т. 11. № 4. С. 975-987. <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-975-987>

ORIGINAL ARTICLE

<https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-975-987>

OECD 6.02; ASJC 1208



V.S. Vysotsky. Phenomenon of syntheticism: the origins of Bertolt Brecht's genesis, originality, and innovation

Liudmila E. Khvorova , Pavel A. Kokhanov

Derzhavin Tambov State University

33 Internatsionalnaya St., Tambov, 392000, Russian Federation

xworowa.mila@yandex.ru

Abstract

INTRODUCTION. B. Brecht's theory of epic theater to some extent influenced the formation and development of Vladimir Vysotsky's poetic system. The aim of the study is to identify and analyze the typological similarities in the fundamental details of the German author's theoretical findings, while also acknowledging the traditional Russian originality and, most importantly, the uniqueness of Vysotsky as a bright creative phenomenon of the mid-20th century. MATERIALS AND METHODS. The research material consists of the key tenets of epic theater, which were formed in the first half of the 20th century, and an analysis of the poetics of Vysotsky's early works, both from the perspective of Brechtian principles and beyond. The methodological basis of the study was formed by a combination of the comparative-historical, cultural-historical, and receptive approaches. RESULTS AND DISCUSSION. The complex of the main theoretical innovations that formed B. Brecht's epic theater's coherent scientific concept has been systematized. The relationship between tragic historical events occurring in Germany with the rise of the Nazis to power and Brecht's esthetic system has been analyzed and noted, and some influence of K. Marx's socio-economic theory on the formation of the German playwright's innovations has been recorded. Based on the esthetics of Bertolt Brecht in the first half of the 20th century, the theoretical approaches taken in Soviet (Russian) theater art of the 1960s are understood. At the same time, other social reasons were noted compared to Brecht's, which prompted Soviet interpreters, decades later, to turn to the theory of epic theater. Incidentally, it should be noted that Brecht's works are still extremely relevant in scientific study. The studied positions that influenced the formation of the nature of the poetic phenomenon of V. Vysotsky – an actor at the Moscow Drama and Comedy Theater on Taganka under the direction of Y.P. Lyubimov, as well as the development of his individual, original poetics based on his early works, have been identified. The genesis and unique innovations of Vysotsky are formulated, independent of Brecht's esthetics. CONCLUSION. These identified features allow us to note the significant, but not fundamental, influence of the German playwright B. Brecht on the creative poetic phenomenon of V. Vysotsky, as well as on the formation of the esthetics of the Moscow Taganka Theater of Drama and Comedy.

Keywords: V. Vysotsky, B. Brecht, epic theater, theatricality, poetic innovations, stylization, storytelling

Funding. This research received no external funding.

Authors' Contribution: L.E. Khvorova – research idea, research concept development, scientific supervision, final manuscript editing. P.A. Kokhanov – scientific literature analysis, literature review, writing – original draft preparation.

Conflict of Interests. Liudmila E. Khvorova is a member of the Editorial Board of the journal “Neophilology”, but has nothing to do with the decision to publish this article. The article has passed the review procedure accepted in the journal. The authors did not declare any other conflicts of interests.

For citation: Khvorova, L.E., & Kokhanov, P.A. V.S. Vysotsky. Phenomenon of syntheticism: the origins of Bertolt Brecht's genesis, originality, and innovation. *Neofilologiya = Neophilology*, 2025;11(4):975-987. <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-975-987>

ВВЕДЕНИЕ

Теория эпического театра Бертольта Брехта (1898–1956) оказала существенное влияние на многие детали развития европейского словесно-визуального искусства XX столетия. Сложившаяся в 1920-е гг., она не сразу, но, спустя время, иногда немалое, многочисленными элементами, эпизодами достаточно прочно закрепилась в культурном пространстве как отдельных общностей, так и в индивидуальном творчестве тех или иных талантливых личностей.

Бертольт Брехт, участник Первой мировой войны, ещё совсем молодой, был весьма разносторонним: увлекался драматургией, писал стихи, прозу, теоретические исследования об искусстве. Поначалу его идеи были позитивно восприняты немногими, однако позднее, после разгрома германского нацизма во Вторую мировую, в 1950-е гг. пьесы прочно вошли в репертуары многих европейских театров.

Сперва нельзя не обратить внимания на его погружение в изучение марксизма. Ситуация в Германии после поражения страны в Первую мировую войну сложилась таким образом, что единственной реальной силой, противостоящей активно проявляющемуся фашизму и нацизму, было рабочее коммунистическое движение. Теория Б. Брехта была неразрывно связана со становлением и формированием его мировоззрения под влиянием социалистического реализма. Вкупе с соцреализмом его откровенно антифашистская позиция – едва ли не самая важная деталь, если иметь в виду социальную основу концепции «эпического театра».

Актуальность исследования заключается в систематической востребованности положений теории эпического театра немецкого драматурга Б. Брехта, их влияний на станов-

ление, формирование и развитие творческих личностей последующих эпох, в том числе и представителей иных культурных ориентаций. Цель исследования: сопоставление эстетики немецкого драматурга с акцентированием специфической социальности, характерной для 1920-х гг., с открытиями Владимира Семёновича Высоцкого как представителя «другой эпохи» и социально-культурной парадигмы середины XX столетия, с иными целями и задачами, а главное – выявлением откровенной новизны последнего. Подобное сравнение обусловлено использованием брехтовских открытий в формирующейся эстетике Московского театра драмы и комедии на Таганке под руководством Ю.П. Любимова; непосредственным воспроизведением новых особенностей игры В.С. Высоцкого в спектаклях по произведениям Б. Брехта; «вхождением» так называемой театральности в его поэтическую лабораторию; синтезом поэтичности, музыки, ритма в его словесном искусстве.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Основным материалом исследования послужило раннее творчество В.С. Высоцкого, в частности, его так называемые «дворовые» поэтические опусы со специфической стилизацией, театральностью как внутренней основой «высоцкого» текста; соотношение его творчества с эстетической системой Б. Брехта. На основе анализа констатируются как новации молодого автора в ракурсе инновационных открытий второй половины XX века, так и развитие им сказовых традиций классиков XIX века, к примеру Н.С. Лескова. Методологической основой научных рассуждений стали культурно-исторический, сравнительно-исторический и рецептивный подходы к анализу текста.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В чём для Б. Брехта состояла принципиальная необходимость обновления театрального искусства? Ответ на этот вопрос находится в его теоретических работах¹, а также в современных научных изысканиях о выдающемся немецком авторе [1; 2]. Знаменитый брехтовский «эффект очуждения», как известно, основан на положении К. Маркса: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его»². К слову заметим, что труды Маркса и в настоящее время чрезвычайно востребованы в научной среде [3; 4]. Сам термин «эпический театр» воспринимался как утверждение новой системы театрального искусства. Очень важная деталь, акцентируемая им, – это необходимость приучить зрителя, слушателя, читателя к критическому отношению, как ко всему окружающему, так и к самому себе. Брехт решительно отрицал привычное перевоплощение и актёра, и зрителя. И это ему подсказывала современная обстановка, трагически складывающаяся в его стране. Метод театральной игры, который взяли фашисты и нацисты в качестве основополагающей базы, не мог, с точки зрения Б. Брехта, «рассматриваться как положительный образец для театра, если ждать от него картин, которые дадут в руки зрителей ключ к разрешению проблем общественной жизни»³. Другими словами, «театральность фашизма», равно как и театральность в политике вообще, «политическая игра» как базисная общественная установка, замеченная Брехтом в новациях общественных отношений, диктуемых радикалами, решительно отверглась им не только в рамках общественных отношений, но и в искусстве. Немецкий театральный новатор, делая акцент на разуме, ни в коем случае не отвергал при этом и чувства человека. Зрителя необходимо приучить не просто сопереживать, но, главное – спорить, критически относиться к

увиденному. В статье «О театральности фашизма» («Покупка меди») читаем: «Методом игры пользуются современные угнетатели, но не в театрах, а на улице и в клубах, в своих квартирах, а также на дипломатических встречах и в залах совещаний. Говоря об их методе игры, мы исходим из того, что они не только ведут себя так, как этого требуют непосредственные задачи, выполняемые ими, но вместе с тем сознательно разыгрывают определённый спектакль на глазах у всего мира, стараясь уверить публику в необходимости своих затей и благородстве своих поступков». Замечая, что происходит вокруг, какие невероятные манипуляции творят представители радикальной партии, фашистующие элементы, Б. Брехт невольно задумывался о пагубности именно такой политики, берущей, как ему представлялось, начало непосредственно из недр искусства: «Глядя на муки человечества, вызванные людьми, мы задумываемся над тем фактом, что наше искусство способно служить насилию»⁴. Обращает на себя внимание очень характерный и, можно даже сказать, «болезненный пример», известный, кажется, как раз всему миру и который уже давным-давно стал хрестоматийным. Это трагически знаменитый поджог Рейхстага в Германии в 1933 г.: «Коммунистическая опасность здесь драматизирована, из неё извлечён сценический эффект... А теперь перейдём к самим театральным приёмам. Нет сомнения, что фашисты ведут себя подчёркнуто театрально. Они питают к театральности особое пристрастие. Они откровенно толкуют о режиссуре и вообще используют множество средств, заимствованных непосредственно из театра: прожекторы и музыкальный аккомпанемент, хоры и даже неожиданности»⁵. С давних пор, к примеру, хорошо известно, что при Гитлере был актёр, обучающий его правилам поведения с целью привлечения внимания толпы к своим речам. Толпа же получала гипнотические эффекты, которые органично, прочно и надолго внедрялись в сознание. И в резуль-

¹ Брехт Б. Театр. Москва: Искусство, 1965. Т. 2. Кн. 2. 564 с.

² Там же. С. 207.

³ Там же. С. 337.

⁴ Брехт Б. Покупка меди: статьи, заметки, стихи. С. 13. URL: <https://www.rulit.me> (дата обращения: 05.08.2024).

⁵ Там же.

тате налицо совершенно пагубный, с точки зрения прозорливого антифашиста Б. Брехта, эффект перерождения и своего рода воспитания, позволим себе употребить грубоватое слово: «дрессировки», так сказать, общественного сознания.

К слову сказать, поджог Рейхстага, режиссированный гитлеровцами, был повторён не без неонацистов в Одессе 2 мая 2014 г., прежде всего, именно как акт устрашения. Ранее состоялся печально известный так называемый «майдан», всеобъемлюще снабжённый сплошными театральными эффектами, как словесными, так и действенными (к примеру, бессмысленные, тупые скачки на одном месте с криками: «Кто не скачет, тот москаль»).

К огромному сожалению, в современной действительности, особенно последних лет, месяцев, дней, мы находим немало и других трагических примеров, скажем так мягко, подражания гитлеровским правилам манипуляций, в основе которых лежат те самые установки, которые когда-то были разработаны теоретиками германского нацизма. Следует с огромным сожалением признать, что принципы, разработанные тогдашними нацистами, замеченные Брехтом ещё в 1920–1930-е гг., не только не исчезли, но были заимствованы и главами так называемых «союзников» по антигитлеровской коалиции, которые искренними по отношению к Советскому Союзу, разумеется, никогда не были. Так, глава Великобритании У. Черчиль уже достаточно давно произнёс: «Игра – это самое серьёзное, что есть в мире... Политика в таком виде, в каком мы привыкли воспринимать её, умерла. На смену локальной политике элегантных операций в том или ином районе мира пришла глобальная политика. Это уже не свое-вование личности, это уже не эгоистическая устремлённость той или иной группы людей, это наука точная, как математика, и опасная, как экспериментальная радиация в медицине. Глобальная политика принесёт неисчислимые трагедии малым странам; это политика поломанных интеллектов и погибших талантов...»⁶. В самом деле, «Цинизм был возве-

дён в норму политической жизни, ложь стала необходимым атрибутом повседневности. Появилось некое новое, невиданное раньше понятие правдолжи, когда, глядя друг другу в глаза, люди, знающие правду, говорили один другому ложь, соотнося её с известной ему правдой»⁷.

Общественно-политическая ситуация брехтовской современности складывалась таким образом, что единственной противостоящей реальной силой наступающему фашизму в те годы являлось, повторимся, немецкое коммунистическое движение. Признаем, что в связи с этим господствующий тогда метод так называемого социалистического реализма в искусстве был очень актуален для Германии как самое мощное и реальное противостояние фашистским театральным манипуляциям как в искусстве, так и в политике и в общественной жизни в целом. Разумеется, Б. Брехту пришлось эмигрировать из Германии; на родине его труды, как известно, подверглись публичному сожжению, как и его соотечественников с близкой политической ориентацией Т. Манна, А. Энштейна, А. Зегерса.

Случилось так, что в Советском Союзе творчество Б. Брехта было справедливо оценено не сразу, а спустя время. Это были 1950-е гг., когда в 1954 г. он был удостоен Сталинской премии «За укрепление мира между народами». До этого к нему не относились положительно, несмотря на его откровенно антифашистскую позицию. Рассуждения на эту тему – предмет, на наш взгляд, отдельного крупного исследования, не относящегося к данным научным разработкам. Отметим лишь, что в становлении словесного творчества, научной методики его изучения в раннем СССР имели место многочисленные сложности, споры, которые, на наш взгляд, пока далеко не всегда объективно осмыслены.

Популярность и, скажем так, востребованность творчества Брехта и одновременно его эстетики совпала с развитием и растущей популярностью, которая, в свою очередь,

URL: <http://www.semenov-foundation.org/> (дата обращения: 02.09.2024).

⁷ Там же.

⁶ Семёнов Ю.С. Семнадцать мгновений весны. Роман: 2-я ред. // Культурный фонд Ю. Семёнова: сайт.

тоже возникла далеко не сразу, в 1960-е гг., Театра драмы и комедии на Таганке под руководством Ю.П. Любимова. На наш взгляд, дело было в конкретном случае, прежде всего, не только в социуме, как иногда приходится читать. Популярность всего, что было связано с концепцией Брехта и с её воплощением на сцене советского театра, заключалась, как мы думаем, во многом исключительно в новизне и непохожести на привычную, классическую эстетическую модель, предложенную когда-то К.С. Станиславским. Любимов, находясь в поиске новых сценических и словесных форм воплощения материала, обратился к творчеству Брехта и нашёл взаимопонимание с теми, кем руководил. И случилось так, что в том числе и В.С. Высоцкому было суждено воплотить на сцене ряд образов в непривычной, новой эстетической брехтовской форме («Добрый человек из Сезуана», «Жизнь Галилея») и заодно заявить о себе, как о необычном поэте, сочетающем в своём словесном даровании неразрывный синтез слова, ритмики, пластики, музыки, театральности. Отметим, что и актёрский талант Высоцкого в кино в эти годы также достигает расцвета [5]. Сам Высоцкий на этот счёт высказывался следующим образом, оценивая самого себя уже в духе своей современности, которая достаточно далеко оторвалась от времён её создания Брехтом: «Я думаю, сочетание тех жанров и элементов искусства, которыми я занимаюсь и пытаюсь сделать из них *синтез*... может, это какой-то новый вид искусства. Не было же магнитофона в XIX веке, была только бумага, теперь появились магнитофоны и видеомагнитофоны... значит, может появиться новый вид искусства – для меня»⁸. Другими словами, Высоцкий правомерно пытался осмыслить своё дарование с позиций того времени, в которое ему довелось жить и творить.

Здесь совпало одно с другим: не следует категорично утверждать, что потрясающий,

оригинальный талант Высоцкого вырос из недр эстетики Брехта. Такое заявление было бы всё же надуманно, но совпадений в эстетической манере одного и другого оказалось немало.

Подчеркнём особо, что и мы, в этой связи, отнюдь не склонны полностью отождествлять оригинальные, индивидуальные находки, самобытность дарования В.С. Высоцкого только лишь с установками анализируемой теории эпического театра. Однако следует иметь в виду ряд факторов, которые не могли не отразиться на становлении и развитии художественной системы одного из самых оригинальных представителей отечественной культуры середины XX века. Назовём, систематизируя, самое существенное.

Принципы, отмеченные немецким писателем, были очень схожи с системой Высоцкого и прочно закрепились в его эстетическом кредо. Имели место разработанные Брехтом «философичность», «эпичность», «феноменальность», «очуждённость картин действительности».

И Брехт, и Высоцкий ненавидели войну. Написав пьесу «Мамаша Кураж и её дети» (1939), немецкий автор сосредоточил в ней все эстетические закономерности своей теории. На фоне сходства отмеченных положений не могло не быть и откровенного различия.

Брехт смотрел на феномен войны из своего времени, ментальных особенностей своей страны, её народа. В этой связи его критике подвергались, прежде всего, аспекты социального плана, а именно: война – это разновидность коммерческой наживы угнетателей, усиленная степень эксплуатации угнетённых «хозяевами жизни», проще говоря, олигархами, правящей верхушкой общества. Высоцкий принадлежал к поколению «детей войны», являлся гражданином страны, ведущей войну освободительную, праведную, справедливую. Он постоянно подчёркивал, что у него военная семья, слышал невероятно много рассказов и сопереживал своим старшим родственникам. В результате им было создано большое количество произведений именно на военную тематику. Иными словами, Высоцкий в своём творчестве сполна, всесторонне, разнопланово воссоздал дан-

⁸ Высоцкий В.С. // Официальный сайт фонда В.С. Высоцкого. URL: <http://www.kulichki.com/masha/vysocky/pesni/concerts/spisok/1978/> (дата обращения: 20.10.2024).

ную тему, разумеется, в иной форме, чем это сделал Бrecht. Военная тематика в творчестве Высоцкого не покидает внимания исследователей, остаётся очень популярной [6]. Однако можно без всякого преувеличения сказать, что военный материал у обоих был доминантным, основополагающим.

Был ли в его творчестве элемент так называемого «протеста»? Осмелимся констатировать, что, конечно, был, поскольку, если сравнивать его с Brechтом, то «противопоставленности» по определению не могло не быть: это одна из ключевых «изюминок» новаторской системы немецкого автора. Однако такая позиция в культурной парадигме государства, которое было по своему генотипу антифашистским и антисталинистским, должна была быть иного рода, чем у немецкого старшего брата по перу. И это, скорее, даже не протестность, а, так сказать, альтернативность, соперничество новых театральных форм с устоявшимися, традиционными, единственными в своём роде, о чём сказано выше и замечено самим Высоцким.

В этой связи позволим себе немного скорректировать приведённое высказывание К. Маркса и соотнесём с эпохой второй половины XX века в условиях советской действительности: дело заключается в том, чтобы не столько изменить, сколько обновить уже существующее, устоявшееся, в чём-то устаревшее.

Если подробнее остановиться на других особенностях эпического театра, отмеченных нами, то все они также присутствуют в поэтическом творчестве Высоцкого.

Разнообразие его тематики поражало не только современников, которые, не желая его публиковать, тем не менее, и втайне, и открыто, на многочисленных концертных площадках и через современные технические средства – магнитофонные записи, наслаждались его оригинальным искусством, мастерством своеобразного выражения. К слову заметим, что очень интересно наблюдать, к примеру, за фольклорными мотивами [7] в его многоаспектном творчестве. Поэтому вполне закономерно, что и изучение его наследия особенно в настоящее время движется также в своеобразном синтезе: литературове-

дения, текстологии и психолингвистики, культурологии [8–12], истории [13]. В современной культурной парадигме, в век небывалого развития технического прогресса его творчество «покидает» магнитные ленты, привычные для него, и органично входит в пространство Интернета [14–15].

Одним из важнейших критериев брехтовских положений была так называемая очуждённость, отстранённость. В поэзии Высоцкого начального этапа наиболее ярко это проявилось, к примеру, в так называемых «дворовых» текстах. Приведём один очень известный пример: «Я однажды гулял по столице // Двух прохожих случайно зашиб, – // И, попавши за это в милицию, // Я увидел её – и погиб... («Грустный роман», 1963)⁹.

Почему роман «грустный»?

«Дворовость» – печальная реальность советских послевоенных лет. Тяжелейшие годы восстановления разрушенной страны, почти массовое сиротство детей и подростков, у многих голодное и «босоногое» детство, детдома – всё это уходило из жизни долго и болезненно, не одно десятилетие. Многое необходимо было во что бы то ни стало искоренить, изъять из повседневности. К тому же имели место и отголоски тяжелейшей и длительной гражданской распри, которая напоминала о себе ещё очень долгие годы после официального окончания её в 1922 г. К примеру, тяжело искоренялись следы «шпионажа» так называемых «бывших», ненавидящих советскую власть, завербованных фашистами. «Деникинцы», «колчаковцы» и прочие обнаруживались в течение длительного времени. Бесчинствовали многочисленные банды, состоящие в том числе и из власовцев, бандеровцев, которые ликвидировали долгое время.

По причинам, перечисленным выше, в эти годы был популярен так называемый «городской роман»: своеобразные стилизации под дворовые и блатные песни.

Приведённый пример романа Высоцкого именно с таким названием – один из ярких подобных опусов. Однако следует заметить,

⁹ Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 7 т. Фридрихсдорф: VENDA Publishing Co., Velton Verlag GmbH & BVE GmbH, 1994. Т. 1. С. 85.

что, на первый взгляд, пример с чуть ли ни примитивным «блатным» содержанием таким не является по ряду причин: мастерски воспроизведённой стилизации, грамотно выстроенной сюжетикой, возведённой в сказовую повествовательную форму, где налицо трагедийность со своеобразным юмористическим оттенком, зафиксированным и в рифмовке, к примеру: «зашиб – погиб». Подчеркнём также специфичную разговорность, встроенную в форму стихотворную. Налицо и характерная эпичность: герой от первого лица повествует о важнейшем, а может, и ключевом эпизоде своей жизни.

Так, уже из начальных строк вполне очевидно, что подражание автора герою здесь нелепо. Весьма трудно осмыслить содержание этой миниатюры без отстранённости, отчуждения. Ранние опусы Высоцкого часто называли «блатными» из-за специфичности их содержания. С этим можно согласиться лишь условно. Если анализировать «от языка», в приведённом нами примере не встретим ни одной так называемой «блатной» лексемы. В этом следует признать своеобразную уникальность его поэтической выраженностии: умение рассказать о специфических ситуациях, не употребляя характерных грубых и бранных слов и выражений.

Другими словами, имела место, повторимся, талантливейшим образом воспроизведенная стилизация. Без отчуждения здесь невозможно обойтись потому, что иначе автора можно было принять, и принимали, то за блатного, то за преступника, то за актёра, то за лётчика или представителя других военных профессий и т. д.

Название этого произведения Высоцкого также весьма удачное: здесь необходимо обратиться к феномену стилизации в сочетании с речитативностью, спокойным рассказом, уже упоминаемой нами разговорностью. Добавим сюда ещё и отменную, оригинальную авторскую интонацию, которая также неповторима. Неповторимость и оригинальность всех данных компонентов, изложенных в теории Брехта, также являются основанием того, что без отчуждения здесь не обойтись никак: едва ли положительным может служить поступок героя, который «случайно

зашиб» «двух прохожих». Несмотря на некоторую грубоизвестность, слова, используемые автором, либо сугубо литературные, либо употребляющиеся в рамках разговорного стиля. Однако специфика юмора Высоцкого как раз и заключается в сочетаемости абсолютно противоположных стилистических единиц: «гуляя по столице», «зашиб случайно», но, «увидев её» – «погиб».

Таков же другой пример произведения подобного содержания, но с гораздо более сложной структурой, поскольку это уже не монолог, а диалогическая речь: стихотворение «Наводчица» (1964): «– Сегодня я с большой охотою // Распоряжусь своей субботою // И если Нинка не капризная, // Распоряжусь своею жизнью я! // – Постой, чудак, она же наводчица! Зачем? // – Да так, уж очень хочется! // – Постой, чудак, у нас компания, // Пойдём в кабак, зальём желание!..¹⁰

Как мы замечаем, данное стихотворение, помимо проанализированных аспектов сравнительно с «Грустным романом», имеет более сложную структуру. Перед нами уже развернутый диалог, талантливо воспроизведенная разговорная речь в рифмованном варианте. Все так же, как и в предыдущем примере: – единственное слово «блатного» оттенка – «наводчица».

Специфика отчуждения Высоцкого в его «дворовых» опусах весьма своеобразна: Нинка показана с необычной стороны, то есть неопровергнуто привлекательной, несмотря на принадлежность к блатному миру. Именно так её воспринимает влюбившийся юноша.

Отождествляет ли сам Высоцкий себя со своим персонажем? Конечно, нет и в этом случае. Здесь стоит подчеркнуть опять-таки его особое умение «стилизовать». А в недрах стилизации (не перевоплощения!) скрывается специфичность таланта именно его, несмотря на то, что, казалось, похожих творческих личностей, и весьма даровитых, в эти годы было немало: Б. Окуджава, Ю. Визбор, А. Галич и др. Однако то, что мы в данной цепи рассуждений понимаем под стилизацией, – специфика именно Высоцкого.

¹⁰ Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. С. 103.

Его конкретный опыт – также не «перевоплощение» в персонажа, хотя и подчёркивается местоимение «я». Секрет здесь в том, что, стилизую, осуществляя это своими голосовыми, интонационными, скажем так, «кимиджевыми» возможностями, автор в полном соответствии, между прочим, с литературными правилами стилизаций «показывал» своего персонажа, а не просто рассказывал о нём и уж точно – не перевоплощался. Приведём здесь классический пример признанного мастера стилизаций Н.С. Лескова, скажем, уникальный образец повести «Леди Макбет Мценского уезда». Всё написано, с точки зрения сказовых правил, абсолютно ювелирно, кроме одной весьма существенной детали, если сравнивать с автором середины XX столетия: у классика Лескова мы *не слышим* голоса автора, а читаем стилизованный текст, либо представляем, если это осуществляется или актёр, или просто чтец. Существенно ли различие? Да! И в этом неповторимое новаторство Высоцкого в развитии сказовых, стилизованных возможностей середины века двадцатого, по сравнению с предшествующим столетием. Об этом, кстати, писал и сам Высоцкий в приведённой нами выше цитате. Звучащий голос со специфической интонацией, дикцией, жестикуляцией, иными индивидуальными выразительными средствами подчёркивает неповторимость конкретного, данного авторского исполнения, создавая иллюзию (именно иллюзию!) отождествления автора с его персонажем. Кстати, отсюда и та, возможно, спорная особенность, что разбираемое нами индивидуальное, авторское исполнение своих произведений *самим Высоцким* повторить практически невозможно. Отсюда, к огромному сожалению, и несовершенство исполнения его произведений другими авторами. И дело здесь не в отсутствии таланта воспроизводящими исполнителями, а в генезисе описанного нами феномена. Сказ, стилизация к середине XX столетия в случае с Высоцким с помощью появившихся технических средств открыли инновационные возможности «показа» голосом элементов сюжетики с дополнительными «вспомогательными» средствами: театрализацией, скрытой в словесно-

интонационных глубинах речевых особенностей, музыкальностью, выходящей из слова, неисчерпаемых возможностей в этой связи именно языка русского. Например, его «Утренняя гимнастика» подчёркивается им же телесными движениями, имитирующими упражнения с помощью видеосюжетов. Вспоминается очень удачная находка фигуриста и постановщика ледовых театральных спектаклей И. Авербуха, когда он талантливейшим образом под голосовое исполнение Высоцкого на льду воспроизвёл движениями, накалом эмоций, пластичностью знаменитую миниатюру «Кони привередливые».

Осмелимся подчеркнуть, что надуманность или преувеличение в наших рассуждениях едва ли присутствует. Доказательность данного тезиса – прослушивание иных исполнителей произведений Высоцкого, которые, как бы мастерски они ни представлялись, ни в каком случае не смогут сравниться с «высоцким» выражением. Это так же неповторимо, как в целом и сам человек, который каждый – единственный в своём роде во всех проявлениях. Высоцкий ни в коем случае «не поёт» свои произведения в привычном понимании этого – вот в чём уникальность его феномена – он их «показывает»: показывает – рассказывая, играя, напевая, ритмизуя, театрализуя. Осмысленно или, скорее всего, интуитивно он часто сам произносил: «я хочу показать вам песню». Его музыкальность «вытягивается» из природы слова, из неповторимости возможностей именно русской языковой выраженности. И, конечно, вытекает из него, так сказать, культурообразующего статуса, грамматических стилистических особенностей, богатейшей и разнообразной стилистической палитры, уникальной разговорности, иногда неуловимых переходов из одного стиля в другой.

Представитель духовенства священник Владимир Соколов в своём труде «Мистика или духовность? Ереси против христианства», убедительно аргументируя, что культурапитается, прежде всего, из сферы духа, приводит также многочисленные примеры высказываний представителей классиков русской музыкальной культуры об очень важ-

ной, если не основополагающей самобытной особенности.

Так, размышляя о том, что «музыкальная культура складывалась на основе православной духовности», он подчёркивает, что «в ней царит и правит слово (содержание), а ему подчиняется музыкальный элемент: мелодия, гармония, ритм (форма). В ней живое слово благодатно определяет не подчиняющиеся никаким музыкальным законам необычные и разнообразные формы»¹¹. Иными словами, в отечественной духовно-культурной традиции первичен и значим словесный текст, ему подчиняется всё другое. Именно текст «собирает и формирует музыкальный элемент», а не наоборот.

Всё сказанное имеет под собой чёткие научные обоснования. Можно привести весьма характерные высказывания непосредственно представителей музыкального мира. Соколов процитировал некоторых русских композиторов-классиков. Так, к примеру, М.П. Мусоргский подчёркивал, что, работая «над говором человеческим... добрёл до мелодии, творимой этим говором, добрёл до воплощения речитатива в мелодии»¹². Его единомышленники, представители «Могучей кучки», имели схожие взгляды. Так, по мнению А.С. Даргомыжского, «звук должен прямо выражать слово»¹³.

Таким образом, рассуждая о выражении русского слова в рамках отечественной культурной парадигмы, Соколов особо подчёркивал, что в русской духовно-культурной традиции именно «слово (смысл) является основным фактором, формирующим музыкальную структуру. Мелодия, ритм, гармония всегда подчиняются тексту или замыслу»¹⁴. Представители «Могучей кучки» отмечали также и движение от идеи и сюжета – к музыке.

При этом в западной культурной традиции на приоритетном месте стоит, наоборот, начало музыкальное.

¹¹ Священник Владимир Соколов. Мистика или духовность? Ереси против христианства. Москва: Данилов мужской монастырь, 2012. С. 46.

¹² Там же. С. 48.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

Если прислушаться к произведениям Высоцкого, то всё так и выходит. Только, так сказать, в обиходе можно заметить, что он именно *поёт*. Все составляющие у него подчинены непосредственно словесной выраженности, включая как идею, так и сюжетику, а за ними уже – так называемый напев. Слово – основополагающий фактор. Элементы самобытной духовно-культурной традиции плюс инновационные технические возможности и принципы театральности лежат в основе синтетического феномена «Высоцкий». Специфика же так называемой «русской» (имеем в виду отечественную культурную парадигму) органично укоренилась в этой яркой, неповторимой, оригинальной творческой личности.

Брехтовский принцип параболы «работает» у Высоцкого также весьма оригинально. Повествование как бы удаляется от блатной ситуации – конкретной обстановки, привычной для Нинки, а, возвращаясь, наводит на определённые раздумья, причём они могут быть разными у каждого конкретного человека. «Приращение информации» может зависеть от особенностей миропредставления, характера, привычек, возраста воспринимаемого, его социального статуса. И здесь мы также видим побуждение автора к некоему «осмыслению» ситуации, критической оценке, как и призывал Б. Брехт.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Так называемая теория эпического театра немецкого автора выдержала испытание временем и с неизбежными интерпретациями, дополнениями, временной коррекцией была востребована, популярна, успешно воспроизвождалась как альтернатива классическим стандартам и в иных культурных общностях, помимо Германии. В частности, теоретические находки немецкого писателя Б. Брехта, их преломление в эстетической системе как в целом Московского театра драмы и комедии на Таганке, так и в «поэтической лаборатории» отдельного автора – поэта, композитора, исполнителя, чтеца, актёра данного театра В. Высоцкого вполне очевидны. Синтетическое дарование последнего, однако, не-

смотря на очевидные параллели с брехтовскими открытиями, было в своём роде уникальным, самобытным феноменом и не могло не формироваться из глубин отечественной духовно-культурной традиции. Феномен Высоцкого, помимо уникальности индивиду-

ального дарования – это и органичный синтез сказовых, стилистических традиций отечественной классики, русской музыкальной самобытности с привнесёнными техническими возможностями середины XX века.

Список источников

1. Кузин А.С. Наш современник Бертольт Брехт // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 4 (115). С. 190-199. <https://doi.org/10.20323/1813-145>, <https://elibrary.ru/onglog>
2. Карташева И.В. Особенности театральной системы Б. Брехта (на примере сравнения с К.С. Станиславским) // Молодой учёный. 2014. № 4 (63). С. 1207-1211. <https://elibrary.ru/sakedt>
3. Бразевич С.С. Эмпирические социальные исследования Карла Маркса // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2019. № 2. С. 459-476. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2019.2.21>, <https://elibrary.ru/wullg>
4. Черешнев В.А., Иваницкий В.П. Карл Маркс – мыслитель и творец будущего // Экономика региона. 2018. Т. 14. Вып. 3. С. 688-698. <https://doi.org/10.17059/2018-3-1>, <https://elibrary.ru/xyybwx>
5. Николаев С.В. Образ Владимира Высоцкого в отечественном игровом и неигровом кинематографе: особенности формирования жанра и исторической памяти // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2025. Т. 31. № 1. С. 58-67. <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2025-31-1-58-67>, <https://elibrary.ru/breojb>
6. Гасанова М.А. Своеобразие военных песен Владимира Высоцкого // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 31. Вып. 2. С. 33-41. <https://doi.org/10.21779/2542-0313-2016-31-2-33-41>, <https://elibrary.ru/xboeyd>
7. Гильманова М., Юсупова Н. Фольклорная парадигма татарской и русской поэзии 1960–80-х годов // Филология и культура. 2023. № 2. С. 128-134. <https://doi.org/10.26907/2782-4756-2023-72-2-128-134>, <https://elibrary.ru/fkklit>
8. Матвеева Н.В. Механизмы формирования содержания и смысла текста в процессе его восприятия: психолингвистический подход // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. 2017. Т. 16. № 2. С. 82-92. <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.2.8>, <https://elibrary.ru/zaongv>
9. Чижов Н.С. Советский поэтический андеграунд в критическом и научном освещении (статья первая) // Научный диалог. 2021. № 8. С. 221-247. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2021-8-221-247>, <https://elibrary.ru/mphkje>
10. Бродская Е.В. Миф о В.С. Высоцком и его трансформация в современном социуме // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 10. С. 33-44. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-10-33-44>, <https://elibrary.ru/jlqtih>
11. Кабанков А.И. Прецедентный мир как разновидность медиаконцепта (на примере прецедентного мира В. Высоцкого) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. Вып. 3 (168). С. 29-32. <https://elibrary.ru/tjwsxa>
12. Кабанков А.И. Прецедентный мир как фактор эволюции медиадискурса: обоснование экспериментального исследования (на примере прецедентного мира В. Высоцкого) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2017. Вып. 2 (179). С. 9-13. <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2017-2-9-1>, <https://elibrary.ru/xvkwm>
13. Николаев С.В. Изучение личности Владимира Высоцкого в исторической науке как историографическая проблема: особенности формирования жанра и исторической памяти // Историческая наука и архивы в XXI веке: материалы Второй Всерос. с междунар. участием науч. конф. историков и архивистов / отв. ред. М.М. Леонов. Самара: «САМАРАМА», 2023. С. 432-440. <https://doi.org/10.18287/978-5-6049622-0-6-2023-53>, <https://elibrary.ru/rszygp>
14. Орлова О.В., Кабанков А.И. Регулятивность прецедентного текста в интернет-дискурсе (на материале «Песенки о слухах» В. Высоцкого) // Сибирский филологический журнал. 2017. № 2. С. 271-278. <https://doi.org/10.17223/18137083/59/18>, <https://elibrary.ru/ytuddz>

15. Орлова О.В., Кабанков А.И. Динамика прецедентного мира творческой личности в дискурсе новых медиа: постановка проблемы // Сибирский филологический журнал. 2015. № 4. С. 182-187. <https://doi.org/10.17223/18137083/53/19>, <https://elibrary.ru/vbutyt>

References

1. Kuzin A.S. Our contemporary Bertolt Brecht. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik = Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 2020, no. 4 (115), pp. 190-199. (In Russ.) <https://doi.org/10.20323/1813-145>, <https://elibrary.ru/onglog>
2. Kartavtseva I.V. Features of B. Brecht's theatrical system (using a comparison with K.S. Stanislavsky as an example). *Molodoi uchenyi = Young Scientist*, 2014, no. 4 (63), pp. 1207-1211. (In Russ.) <https://elibrary.ru/sakedt>
3. Brazevich S.S. Karl Marx's empirical social research. *Monitoring obshchestvennogo mneniya: Ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny = Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*, 2019, no. 2, pp. 459-476. (In Russ.) <https://doi.org/10.14515/monitoring.2019.2.21>, <https://elibrary.ru/wulllg>
4. Chereshnev V.A., Ivanitskii V.P. Karl Marx is a thinker and creator of the future. *Ekonomika regiona = Economy of Regions*, 2018, vol. 14, no. 3, pp. 688-698. (In Russ.) <https://doi.org/10.17059/2018-3-1>, <https://elibrary.ru/xyybwx>
5. Nikolaev S.V. Vladimir Vysotsky's image in Russian documentary and fiction cinema: peculiarities of genre formation and historical memory. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istorya, pedagogika, filologiya = Vestnik of Samara University. History, Pedagogics, Philology*, 2025, vol. 31, no. 1, pp. 58-67. (In Russ.) <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2025-31-1-58-67>, <https://elibrary.ru/bpeojb>
6. Gasanova M.A. Vladimir Vysotsky's war lyrics idiocrasy. *Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki = Bulletin of Dagestan State University. Series 2: Humanities*, 2016, vol. 31, no. 2, pp. 33-41. (In Russ.) <https://doi.org/10.21779/2542-0313-2016-31-2-33-41>, <https://elibrary.ru/xboeyd>
7. Gil'manova M.M., Yusupova N.M. Folklore paradigm of Tatar and Russian poetry of the 1960s-1980s. *Filologiya i kul'tura = Philology and Culture*, 2023, no. 2, pp. 128-134. (In Russ.) <https://doi.org/10.26907/2782-4756-2023-72-2-128-134>, <https://elibrary.ru/fkklit>
8. Matveeva N.V. Mechanisms of building the text contents and meaning in the process of its perception: psycholinguistic approach. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Yazykoznanie = Science Journal of Volgograd State University. Linguistics*, 2017, vol. 16, no. 2, pp. 82-92. (In Russ.) <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.2.8>, <https://elibrary.ru/zaongy>
9. Chizhov N.S. Soviet poetic underground in critical and scientific coverage (first article). *Nauchnyi dialog = Nauchnyi Dialog*, 2021, no. 8, pp. 221-247. (In Russ.) <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2021-8-221-247>, <https://elibrary.ru/mphkje>
10. Brodskaya E.V. The myth of Vladimir Vysotsky and its further transformation in the modern Russian society. *Vestnik RGGU. Seriya «Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya» = RGGU Bulletin. Series: Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies*, 2023, no. 10, pp. 33-44. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-10-33-44>, <https://elibrary.ru/jlqtih>
11. Kabankov A.I. Precedent world as a variety of media concept (an example of Vladimir Vysotsky's precedent world). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta = Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2016, issue 3 (168), pp. 29-32. (In Russ.) <https://elibrary.ru/tjwsxa>
12. Kabankov A.I. Precedent world as a factor of evolution of media discourse: justification of the experimental research (an example of V. Vysotsky's precedent world). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta = Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2017, no. 2 (179), pp. 9-13. (In Russ.) <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2017-2-9-1>, <https://elibrary.ru/xvkwm>
13. Nikolaev S.V. The study of Vladimir Vysotsky's personality in historical science as a historiographic problem. *Materialy Vtoroi Vserossiiskoi s mezhdunarodnym uchastiem nauchnoi konferentsii istorikov i arkhiivistov "Istoricheskaya nauka i arkhivy v XXI veke" = Proceedings of the Second All-Russian Scientific Conference of Historians and Archivists with International Participation "Historical Science and Archives in the 21st Century"*. Samara, Samarama Publ., 2023, pp. 432-440. (In Russ.) <https://doi.org/10.18287/978-5-6049622-0-6-2023-53>, <https://elibrary.ru/rszygp>
14. Orlova O.V., Kabankov A.I. Regulativity of precedent text in the internet discourse (on the material of "Songs about Rumors" of Vladimir Vysotsky). *Sibirskii filologicheskii zhurnal = Siberian Journal of Phi-*

- lology*, 2017, no. 2, pp. 271-278. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/18137083/59/18>, <https://elibrary.ru/ytuddz>
15. Orlova O.V., Kabankov A.I. The dynamics of a creative personality's precedent-related world in the discourse of new media: statement of the problem. *Sibirskii filologicheskii zhurnal = Siberian Journal of Philology*, 2015, no. 4, pp. 182-187. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/18137083/53/19>, <https://elibrary.ru/vbutyt>

Информация об авторах

ХВОРОВА Людмила Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка, русской и зарубежной литературы, Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, г. Тамбов, Российская Федерация, SPIN-код: [7087-7070](#), РИНЦ AuthorID: [466170](#), <https://orcid.org/0000-0002-8720-7906>, xworowa.mila@yandex.ru

КОХАНОВ Павел Алексеевич, научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории им. С.Н. Сергеева-Ценского «Русская словесность как целостный духовно-культурный феномен: рецепция XXI века», Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, г. Тамбов, Российская Федерация, <https://orcid.org/0009-0007-1982-9555>, kohanov.pavel@mail.ru

Для контактов:

Хворова Людмила Евгеньевна
e-mail: xworowa.mila@yandex.ru

Поступила в редакцию 06.08.2025

Поступила после рецензирования 06.10.2025

Принята к публикации 19.11.2025

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи.

Information about the authors

Liudmila E. Khvorova, Dr. Sci. (Philology), Professor, Professor of Russian Language, Russian and Foreign Literature Department, Derzhavin Tambov State University, Tambov, Russian Federation, SPIN-code: [7087-7070](#), RSCI AuthorID: [466170](#), <https://orcid.org/0000-0002-8720-7906>, xworowa.mila@yandex.ru

Pavel A. Kokhanov, Research Scholar at the S.N. Sergeev-Tsensky Research Laboratory “Russian Literature as a Holistic Spiritual and Cultural Phenomenon: 21st-Century Reception”, Derzhavin Tambov State University, Tambov, Russian Federation, <https://orcid.org/0009-0007-1982-9555>, kohanov.pavel@mail.ru

Corresponding author:

Liudmila E. Khvorova
e-mail: xworowa.mila@yandex.ru

Received 06.08.2025

Revised 06.10.2025

Accepted 19.11.2025

The authors have read and approved the final manuscript.