

Научная статья

УДК 821.161.1-192.06

DOI: 10.24412/2076-913X-2024-456-34-49

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КАТЕГОРИИ СУБЪЕКТНОСТИ В НАЗВАНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕСЕН В. С. ВЫСОЦКОГО)

Казмирчук Ольга ЮрьевнаМосковский городской педагогический университет,
Москва, Россия,kazmirchuk@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1359-5931>

Аннотация. Статья посвящена проблемам, связанным с характеристикой субъектной структуры песен В. С. Высоцкого. Субъектная структура лирического текста — одна из интереснейших проблем современной теории литературы (субъектная организация эпических и драматических произведений на данный момент изучены гораздо лучше). Песни В. С. Высоцкого являются уникальным материалом, позволяющим исследователям поразмышлять на эту тему.

Сложная субъектная структура песен Высоцкого обусловлена как самой природой авторской песни с ее устной формой бытования и восприятием текста на слух, так и личными художественно-эстетическими установками Высоцкого.

В статье субъектная структура песен В. С. Высоцкого характеризуется через набор семантических маркеров, репрезентирующих ее в канонических вариантах названий. Подобный подход до сих пор редко использовался исследователями, хотя он и кажется достаточно плодотворным, ведь в названии любого художественного произведения обязательно реализуется авторское представление о создаваемом художественном универсуме.

Проведенный анализ названий песен Высоцкого позволяет выделить следующие тенденции: стремление к субъективации имен существительных, вынесенных в заглавие (вне зависимости от категорий одушевленности – неодушевленности), песни такого типа относятся к разряду ролевой лирики; предпочтение литературно-речевых жанров, предполагающих наличие нескольких субъектов речи; выбор в качестве заглавий текстов ситуаций, требующих коммуникативного взаимодействия героев.

Ключевые слова: песни В. С. Высоцкого, субъектная структура, название, ролевая лирика, лирический герой, жанр.

Для цитирования: Казмирчук, О. Ю. (2024). Репрезентация категории субъектности в названиях художественных текстов (на материале песен В. С. Высоцкого). *Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*, 4(56), 34–49. <https://www.doi.org/10.24412/2076-913X-2024-456-34-49>

Original article

UDC 821.161.1-192.06

DOI: 10.24412/2076-913X-2024-456-34-49

**THE CATEGORY OF SUBJECTIVITY
AS REPRESENTED IN LITERARY TEXTS TITLES
(RELYING ON VLADIMIR S. VYSOTSKY'S SONGS)****Olga Yu. Kazmirchuk**

Moscow City University,

Moscow, Russia,

kazmirchuk@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1359-5931>

Abstract. The article regards the problems related to characterizing the subjective structure of Vladimir S. Vysotsky's songs. The subjective structure of a lyrical text is one of the most gripping issues of modern literary theory (the subjective organization of epic and dramatic works has been studied much better for now). V. S. Vysotsky's songs form a unique database that encourages researchers to reflect on this topic.

The complex multilevel subjective structure of Vysotsky's songs is due to both the very nature of the author's song, which assumed an oral form for the text to be perceived «by ear», along with Vysotsky's personal artistic and aesthetic attitudes.

This article considers the subjective structure of V. S. Vysotsky's songs employing a set of semantic markers that represent it through canonical versions of names. Such an approach has so far been rarely used by researchers, although it seems quite fruitful, because the title of any work of art necessarily implements the author's idea of the created artistic universe.

Analyzing Vysotsky's songs titles allows us to identify the following trends: subjectivation of nouns included in the title (regardless of them being animate or inanimate), which relates the songs of this type to the category of role-playing lyrics; preference for literary and speech genres that claim for several subjects of speech; the choice of contexts that prompt characters' interactions.

Keywords: Vladimir S. Vysotsky's songs, the subject structure, title, role-playing lyrics, the lyrical hero, genre.

For citation: Kazmirchuk, O. Yu. (2024). The category of subjectivity as represented in literary texts titles (relying on Vladimir S. Vysotsky's songs). *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 4(56), 34–49. <https://www.doi.org/10.24412/2076-913X-2024-456-34-49>

Введение

В творчестве поэтов, работавших в жанре авторской песни (Галич, Высоцкий, Визбор), субъектная структура текстов не раз становилась предметом размышлений литературоведов (Федина, 1990, с. 106–110; Казмирчук, 2007, с. 145–146; Кихней, 2009, с. 9–18; Кулагин, 2013,

с. 60–61; Богомолов, 2019, с. 155–156; 279–281; Доманский, 2024, с. 219–220). Действительно, субъектная структура лирики, лирический субъект — сложнейшие понятия, нуждающиеся в осмыслении и описании, так как соотносятся с такими категориями, как автор, лирический герой, лирическое я, точка зрения, ролевая лирика, лирический сюжет (Малкина, 2023, с. 23–25).

На современном этапе развития теории литературы под лирическим субъектом принято понимать носителя речи, или (что точнее) обладателя точки зрения, доминирующей в стихотворном тексте (Бройтман, 2008, с. 112–113). Субъект в лирике занимает промежуточное положение между полюсами автора и героя и стремится приблизиться к одному из них. Чаще всего лирический субъект выражается посредством личных местоимений, реже — посредством номинаций одушевленных существ, предметов или явлений. Субъектная структура поэтического текста формируется в процессе взаимодействия разных лирических субъектов и автора. Такое взаимодействие позволяет героям стихотворения увидеть себя как бы со стороны и тем самым обрести статус субъекта.

В текстах авторских песен субъектная структура традиционно отличается повышенной сложностью, поэты стараются использовать весь имеющийся в их распоряжении диапазон языковых средств, реализующих критерий субъектности.

В каждом конкретном случае тяготение авторов-исполнителей к созданию сложной субъектной структуры песенно-поэтического текста имеет ряд чисто профессиональных причин. А. Галич начал писать песни уже после того, как состоялся в качестве драматурга (драма, в отличие от лирики, полисубъектна по своей природе). В. Высоцкий — профессиональный актер, утверждавший, что благодаря актерским навыкам ему легче, чем другим поэтам, перевоплощаться в разных героев, использовать местоимение «я» даже в тех ситуациях, когда говорить приходится от имени животных или предметов (Кихней, 2009, с. 20; Капрусова, 2002, с. 98). Ю. Визбор, после окончания педагогического института работавший журналистом, придумал новый жанр: песню-репортаж или песню-интервью, а жанр, несомненно, оказывает влияние на субъектную структуру произведения (Бройтман, 2008, с. 113).

Нельзя, однако, не учитывать устной формы бытования авторской песни, когда разыгрываемое, театрализованное поэтическое произведение легче воспринимается аудиторией на слух (Скобелев, Шаулов, 2001, с. 27; Кихней, 2009, с. 21; Ничипоров, 2009, с. 161). Разыгрываемая, ролевая лирика, столь любимая авторами-исполнителями, предполагает наличие сюжета и присутствие нескольких субъектов речи.

Не вызывает сомнения следующий факт: принципы организации субъектной структуры поэтического текста способны частично или полностью реализоваться в его названии. Такой подход к проблеме пока не привлекал должного внимания исследователей, тогда как песни В. Высоцкого — яркий пример воплощения подобной художественной установки.

Материал и методы исследования

Материалом исследования в предлагаемой статье являются названия и тексты песен В. С. Высоцкого, ведь именно в заглавии любого художественного произведения реализуются важнейшие авторские интенции (Бабичева, 2000, с. 62), в том числе авторская заинтересованность в сложной субъектной структуре. Доминирующими исследовательскими методами при этом становятся имманентный и сопоставительный анализ поэтических произведений. Вышеуказанные методы используются для того, чтобы описать специфику субъектной организации песенных текстов Высоцкого. Сама же методология анализа подчинена решению следующей задачи: выявление способов репрезентации субъектных категорий в названиях песен Высоцкого.

Способы репрезентации лирического субъекта в названиях песен В. С. Высоцкого

Размышляя о том, как субъектная структура песен В. Высоцкого отражается в их названиях, необходимо отметить, что в авторской песне названия вариативны, это свойственно устному литературному творчеству (Орлицкий, 2008, с. 749; Доманский, 2009, с. 71–72). В статье анализируются те варианты названия, которые наиболее часто озвучивались автором.

Многие песни Высоцкого озаглавлены однотипно: «песня такого-то», «песня того-то» (оппозиция одушевленности – неодушевленности). Например, у раннего Высоцкого: «Песня студентов-археологов», «Марш студентов-физиков» (1964), «Марш аквалангистов» (1967). Об истории их создания и специфике названий писал В. К. Перевозчиков (Перевозчиков, 2017, с. 164–165). Тексты строятся как высказывания представителей определенной профессии, восхваляющих сферу своей деятельности. Выбор субъекта высказывания влияет на сюжетно-тематическую составляющую текста, а множественное число, заявленное в названиях, свидетельствует о важности, востребованности профессии, выбранной большой группой людей:

Тропы еще в антимир не протоптаны, —
Но, как на фронте, держись ты!
Бомбардируем мы ядра протонами...

(Высоцкий, 1991, т. 1, с. 90)

Призывный, рекламный характер такого текста проявляется в использовании местоимения «ты» (местоимениями второго лица в русском языке маркируется идея обращения). Высоцкий несколько нарушает жанровый канон маршевой песни, столь популярной в нашей стране с середины 20-х годов XX века, иногда в его маршах доминирует ироническое начало: «А с этой плазмой дойдешь до маразма, и / Это довольно почетно» («Марш студентов-физиков» (Высоцкий, 1991, т. 1, с. 90)).

Среди произведений Высоцкого, озаглавленных по принципу «песня такого-то», велика доля текстов, предназначенных для фильмов и спектаклей. В контексте заданной проблематики стоит подробнее поговорить о «Песне Бродского», написанной для кинофильма «Интервенция», снятого в 1967 году Г. Полокой по пьесе Л. Славина. Революционер Бродский — главный герой пьесы. В фильме эту роль сыграл В. Высоцкий, серьезно поработав над ролью и песней (Перевозчиков, 2017, с. 49). Название «Песня Бродского» предполагает доминирование одного субъекта, но в песне последовательно, в том числе на уровне субъектной структуры, реализуется оппозиция «мы/они» (Корман, 2006, с. 26):

...Предложат жизнь счастливую на блюде, —
Но мы откажемся — и бьют они жестоко, —
Люди! Люди! Люди!

(Высоцкий, 1991, т. 2, с. 210)

Множественное число («мы», «они») свидетельствует о распространенности описанного явления, катастрофичность ситуации заключается в том, что носители и того, и другого мировосприятия принадлежат к человеческому роду, именуется людьми.

Фильм «Интервенция» вышел на киноэкраны лишь в 1987 году, «Песню Бродского» Высоцкий исполнял на концертах, иногда называя ее «Балладой о деревянных костюмах». Востребованный в литературной традиции жанр романтической баллады предполагает наличие мотива встречи героев, принадлежащих к разным мирам, и наличие диалога между этими героями (Тамарченко, 2002, с. 441). Идея двоемирия представлена и в «Балладе о деревянных костюмах»: герой-рассказчик — его антагонист. Присутствуют в песне и реплики из несостоявшегося диалога:

Нам будут долго предлагать не прогадать:
«Ах, скажут, — что вы! Вы еще не жили!
Вам надо только-только начинать!..»

(Высоцкий, 1991, т. 2, с. 209)

Как в традиционной романтической балладе, в этой песне мир живых соприкасается с миром мертвых, что акцентировано в одном из вариантов названия — «Баллада о деревянных костюмах».

В современном литературоведении термин «баллада» применяется к нескольким группам стихотворных текстов, значительно отличающихся друг от друга по структуре и содержанию (Магомедова, 2008, с. 26; Кихней, 2009, с. 13–15). Высоцкий весьма своеобразно интерпретировал жанр баллады (Кихней, 2009, с. 15–16; Кулагин, 2013, с. 143). И все же в «Балладе о брошенном корабле» (1971), как и в «Балладе о деревянных костюмах», возникает попытка балладного диалога. В песне воспроизводятся реплики героя-корабля, адресованные представителю другого мира, мира благополучных:

До чего ж вы дошли:
Значит, что — мне уйти?!
Если был на мели —
Дальше нету пути?!

(Высоцкий, 1991, т. 1, с. 330)

Мотив двоemiрия и реплики, адресованные представителю потустороннего мира, организуют художественный универсум «Баллады об уходе в рай», проблематика инобытия здесь заявлена уже в самом названии. Баллада была написана В. Высоцким в 1973 году для фильма М. Швейцера «Бегство мистера Мак-Кинли». Известно, что баллады к фильму писались на основе прозаического текста, составленного М. Швейцером, и режиссер сам выделял сюжетные фрагменты, нуждающиеся в песенном сопровождении. «Баллада об уходе в рай» — это обращение лирического героя к человеку, отъезжающему в другой мир, рассказ о том, что ожидает «переселенца»:

Вот твой билет, вот твой вагон —
Все в лучшем виде, — одному тебе дано
В цветном раю увидеть сон...

(Высоцкий, 1991, т. 2, с. 260)

Мотив перемещения в пространстве и времени довольно часто встречается в русской поэзии. Так, Н. М. Девятова выделяет два образа, трамвай и поезд, посредством которых он реализуется чаще всего (Девятова, 2022, с. 69). Поезд фигурирует и в рассматриваемой балладе В. Высоцкого. В «Балладе об уходе в рай» появляется коллективное «мы», а также антитеза: «мы» (оставшиеся на земле) и «он» (отъезжающий).

В песнях Высоцкого вынесенная в заглавие текста номинация жанра («Баллада о деревянных костюмах», «Баллада о брошенном корабле», «Баллада об уходе в рай») может указывать на потенциальную сложность субъектной структуры, ведь диалогичность, полисубъектность свойственны балладе.

Нельзя не заметить, что в качестве потенциальных героев-рассказчиков в названиях песен Высоцкого появляются и неодушевленные предметы («Баллада о брошенном корабле»). Ярчайший пример подобной антропоморфизации — «Песня самолета-истребителя» (1968):

Я — «ЯК», истребитель, — мотор мой звенит,
И небо — моя обитель, —
А тот, который во мне сидит,
Считает, что — он истребитель.

(Высоцкий, 1991, т. 1, с. 221)

В тексте обыгрывается многозначность существительного «истребитель»: это и тип военного самолета, и летчик, управляющий самолетом. Герой-самолет посредством эмоциональных реплик позиционирует независимость от летчика, но гибнет вслед за пилотом:

Убит! Наконец-то лечу налегке,
Последние силы жгу...
Но что это, что? Я — в глубоком пике, —
И выйти никак не могу.

(Высоцкий, 1991, т. 1, с. 222)

Эта песня — уникальный вариант интерпретации темы войны: война, описанная с точки зрения самолета, в русской поэзии не имеет аналогов. «Песню самолета-истребителя» Высоцкий иногда демонстрировал как часть песенного мини-цикла «Две песни об одном воздушном бое»¹. Цикл открывается «Песней летчика», написанной в 1968 году. Она представляет собой монолог летчика, однако субъектная структура текста несколько сложнее: в песне есть обращения летчика к другу, т. е. имплицитно присутствует второй герой: «Сережа, держись! Нам не светит с тобою...» (Высоцкий, 1991, т. 1, с. 220). Есть здесь и отнесенный в будущее разговор погибших летчиков с архангелом и Богом:

Архангел нам скажет: «В раю будет туго!»
Но только ворота — щелк —
Мы Бога попросим: «Впишите нас с другом
В какой-нибудь ангельский полк».

(Высоцкий, 1991, т. 1, с. 221)

По предположению А. В. Кулагина, мотив посмертного общения героя-летчика с Богом возник у Высоцкого под влиянием «Баллады о парашютах» М. Л. Анчарова (Кулагин, 2013, с. 65–66; Вериго, 2021, с. 22).

Не менее сложна субъектная структура написанной в 1971 году «Песни микрофона» (об этом см.: Кулагин, 2013, с. 131). Монологическая форма подачи материала заявлена в названии песни. Монолог микрофона включает в себя реплики, свидетельствующие о присутствии других героев, например обращение микрофона к певцу и слушателям:

...Человече, опомнись, —
Что поешь?! Отдохни — ты устал.
Это — патока, сладкая помесь!
Зал, скажи, чтобы он перестал!

(Высоцкий, 1991, т. 1, с. 344)

В монологе присутствует опосредованный пересказ суждений певца, переданный посредством косвенной речи:

...Мы в чехле очень тесно лежали —
Я, штатив и другой микрофон, —
И они мне, смеясь, рассказали,
Как он рад был, что я заменен.

(Высоцкий, 1991, т. 1, с. 345)

¹ Об особенностях их художественного универсума писали Я. И. Корман и Н. А. Богомолов (Корман, 2006, с. 27; Богомолов, 2019, с. 185).

«Песню автозавистника» (1971) и «Песню автомобилиста» (1972) Высоцкий часто исполнял друг за другом (Корман, 2006, с. 256–260). Эти песни — пример того, как заглавие может отражать субъектную структуру произведения. Название, построенное по принципу «песня такого-то», позволяет автору максимально дистанцироваться от персонажа, и все-таки слушатели отождествляли Высоцкого с его героями, спрашивали, был ли он шофером, на каком фронте он воевал (Крымова, 2008, с. 91).

Если пытаться выявить частотные, повторяющиеся названия песен Высоцкого, лидировать будут следующие варианты: «песня кого-то» и «песня про кого-то» (о ком-то, о чем-то, про что-то). Названные таким образом произведения часто представляют собой монолог заглавного героя. Это, например, две песни, написанные поэтом в 1966 году: «Песня о сентиментальном боксере» и «Песня о конькобежце на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную». Развернутые заглавия, включающие в себя пересказ сюжета, восходят к лиро-эпической традиции (Орлицкий 2008, с. 748), а лиро-эпические произведения предполагают сложную субъектную структуру. В обеих песнях монолог героя осложнен цитируемыми репликами других персонажей: внутренним монологом соперника, репликами зрителей — в «Песне о сентиментальном боксере»; репликами коллеги и тренера — в «Песне о конькобежце...».

В рассмотренных заглавиях указывается профессиональная принадлежность героев-рассказчиков, боксера и конькобежца, но в первом случае название тяготеет к оксюмору: определение «сентиментальный» по отношению к боксеру ставит под сомнение его профессиональную пригодность (Корман, 2006, с. 19–20), а герой второй песни в финале вообще меняет спортивную «специализацию»: «Я ведь нынче занимаюсь борьбой / и боксом» (Высоцкий, 1991, т. 1, с. 124). Так происходит своеобразный обман читательского/слушательского ожидания: сентиментальный боксер выигрывает поединок, Л. Г. Кихней в этом случае говорит о «чудесной» новеллистической развязке (Кихней, 2009, с. 25), а конькобежец начинает заниматься боксом. Высоцкий на концертах часто исполнял эти песни друг за другом, после «Песни о конькобежце...» следовал небольшой комментарий: «И он стал боксером. И песня такая — “Про сентиментального боксера”» (Корман, 2006, с. 19).

В песнях Высоцкого, озаглавленных по принципу «песня про кого-то (про что-то)», в большинстве случаев в той или иной форме присутствуют высказывания героев, упомянутых в названиях, например «Песня-сказка про джинна», «Песня о вещем Олеге», «Песня о вещи Кассандре», «Песенка про прыгуна в высоту» (1970), «Песенка про прыгуна в длину» (1971), «Песенка про Козла отпущения» (1973), «Песня про Джеймса Бонда, агента 007» (1974). При этом с начала 1970-х годов поэт все реже обращался к ролевой лирике, а образ лирического героя сближался с образом автора (Кулагин, 2013, с. 124).

Высоцкий иногда пропуская в названиях избыточную жанровую номинацию «песня» и оставлял только имена героев. Как правило, такой текст тоже представляет собой монолог поименованного героя. Например, в песне «Зэка

Васильев и Петров-зэка» (1962) герой сам объясняет причины номинации «зэка»: «Сгорели мы по недоразумению — / Он за растрату сел, а я — за Ксению...» (Высоцкий, 1991, т. 1, с. 45).

Принцип субъективации вынесенного в название песни существительного Высоцкий сохранял и в тех случаях, когда в заглавиях текстов упоминал животных. Так, «Охота на волков» (1968) — это монолог волка, «Песенка про мангустов» содержит реплики зверьков, в песне «Кони привередливые» (1972) обращение лирического героя к коням становится рефреном и характеризует символическую проблематику неудержимого течения жизни: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее! / Вы тугую не слушайте плеть...» (Высоцкий, 1991, т. 1, с. 378)².

На особенности субъектной организации текста указывают такие названия песен Высоцкого, в которых отражается сюжетная коллизия, такова, например, песня «Попутчик» (1965). Номинация «попутчик» предполагает совместное перемещение людей в пространстве и их общение. Попутчик принципиально меняет жизнь героя, а все сюжетные перипетии реализуются посредством серии монологов и диалогов:

Он спросил: «Вам куда?» — «До Вологды».
...Пятьдесят восьмую дают статью —
Говорят: «Ничего, вы так молоды...».
Если б знал я, с кем еду, с кем водку пью, —
Он бы хрен доехал до Вологды!

(Высоцкий, 1991, т. 1, с. 98–99)

Обратимся к песне В. Высоцкого «Ноль семь» (1969). Ноль семь — код, набрать который было необходимо для телефонного соединения с другим городом. Лирический герой сначала разговаривает с телефонисткой, потом обращается к любимой женщине:

Семьдесят вторая!» Жду, дыханье затая...
«Быть не может, повторите, я уверен — дома!..
Вот уже ответили.
Ну здравствуй, это я!»

(Высоцкий, 1991, т. 1, с. 244)

«Телефонная» проблематика, заявленная в названии, усложняет субъектную структуру, при этом лирический герой максимально близок автору: Высоцкий, влюбленный в Марину Влади, часто звонил ей в Париж, что обусловило особенный художественный универсум песни «Ноль семь» (Казмирчук, 2022, с. 87).

Пример названия, в котором отражается сюжет и угадывается субъектная структура текста — это «Лекция о международном положении, прочитанная человеком, посаженным на 15 суток за мелкое хулиганство, своим сокамерникам» (1979). «Маркер», указывающий на принципы организации субъектной структуры

² О поэтике песни см. подробнее: Крымова, 2008, с. 94–95; Скобелев, Шаулов, 2009, с. 97–119; Кулагин, 2013, с. 132.

текста, это термин «лекция» (о том, как менялось название песни см. подробнее: (Доманский, 2009, с. 73)). Жанр лекции предполагает наличие оратора и слушателей, оба субъекта присутствуют в песне Высоцкого и решены в пародийно-гротескном ключе (Дыханова, 2009, с. 5–6). В песне есть героиня, способствовавшая созданию описанной ситуации, именно к ней мысленно обращается герой:

Сижу на нарах я, в Наро-Фоминске я.
Когда б ты знала, жизнь мою губя,
Что я бы мог бы выйти в папы римские, —
А в мамы взять, — естественно, тебя!
(Высоцкий, 1991, т. 1, с. 577)

В этой строфе использован эффект языковой игры, реализованный на фонетическом, лексическом и морфологическом уровнях³.

В названиях песен Высоцкий часто выносил номинации жанров, требующих наличия определенных субъектов речи. Ранее говорилось о субъектной структуре баллады и лекции, достоин внимания и жанр диалога. Так, в «Диалоге у телевизора» (1973) чередуются развернутые высказывания жены и мужа, два куплета — реплика жены, два куплета — реплика мужа⁴, но героям не удается достичь взаимопонимания.

Интересен эпистолярный жанр, нередко используемый Высоцким. В письме традиционно отражается не только личность пишущего, но и имплицитно присутствует адресат (ведь сама информация и способ ее изложения выбираются пишущим с учетом особенностей мировосприятия адресата). Одна из первых песен-писем Высоцкого — «Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям» (1964). Название подсказывает, что в тексте письма использованы разговорные обороты, а также штампы публицистического и официально-делового стилей⁵, что определенным образом характеризует как авторов, так и адресатов: «...Мы пишем вам с тамбовского завода, / Любители опасных авантур!» (Высоцкий, 1991, т. 1, с. 59).

В сходной стилистике выдержана песня «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное-невероятное” из сумасшедшего дома...» (1979). Поводом для ее создания стала дискуссия о феномене Бермудского треугольника, развернувшаяся в газетах и научно-популярных телепередачах в конце 1970-х годов. В песне Высоцкого авторы письма (пациенты психиатрической клиники) вступают в спор с учеными, цитируют их, а также своих товарищей-пациентов, родственников и врачей. Все перечисленные герои становятся субъектами речи (Дыханова, 2009, с. 7–8; Кихней, 2009, с. 13; Доманский, 2024,

³ О языковой игре у Высоцкого см.: Захарова, 2009, с. 36–37.

⁴ О композиционных особенностях песни «Диалог у телевизора» ранее писали: Крымова, 2008, с. 51–52; Кихней, 2009, с. 33–37; Кулагин, 2013, с. 102–103.

⁵ О языковых штампах как способе характеристики субъектов речи есть наблюдения в следующих работах: Дыханова, 2009, с. 5; Запрягаева, 2009, с. 189–190; Крылов, Кулагин, 2010, с. 54–57; Закурдаева, 2021, с. 31.

с. 220). Благодаря столь разным героям Высоцкий создает картину неправильного, дисгармоничного мира, в котором искажено все, даже слова («иноверы, изуверцы»), символом искаженного мира становятся неологизмы «бермурно» и «бермутно» (Кулагин, 2013, с. 202–203).

В жанре письма Высоцкий осмысливал и личные темы (что соответствует каноническому представлению о письме). Наиболее часто внимание исследователей привлекает песенный мини-цикл «Два письма» и песня «Письмо» (1967), написанная для фильма «Иван Макарович». Песня в фильм не вошла, и Высоцкий не часто исполнял ее на концертах, но спел в кинопробе к фильму «Вторая попытка Виктора Крохина» (Крымова, 2008, с. 73). Песня начинается с описания правильной, идеальной ситуации: радости солдат, получивших письма из дома. Далее воспроизводится случай, противоречащий норме, цитируется письмо, в котором героиня сообщает о своем уходе. Герой, лишенный возможности ответить возлюбленной, обращается к человеку, доставившему письмо, и в этом обращении угадывается трагический финал истории:

Почтальон, что ты мне притащил! —
За минуту до смерти
В треугольном конверте
Пулевое ранение я получил.

(Высоцкий, 1991, т. 2, с. 211)

В последней строфе звучит голос всезнающего автора, который сообщает слушателям о судьбе героя:

И в бою над Сурою
Он обнялся с землею,
Только ветер обрывки письма разметал.

(Высоцкий, 1991, т. 2, с. 211)

Наконец, еще один пример названия, содержащего в себе указание на осложненную субъектную структуру, это песня «Памяти Василия Шукшина» (1974). Тексты, созданные в память о ком-то, традиционно содержат обращения к этим людям, их высказывания. Песня Высоцкого следует традиции: «Макарыч, — не спеши, <...> Переиграй, — останься живым!» (Высоцкий, 1991, т. 1, с. 465).

Лирический герой песни — alter ego автора: в юности Высоцкий дружил с В. Шукшиным, они встречались в квартире у Левона Кочеряна на Большом Каретном (Кулагин, 2013, с. 19), чем и объясняется разговорная форма обращения — Макарыч.

Помимо лирического героя и адресата своеобразного послания, в песне присутствуют еще несколько субъектов речи: праздные люди, способные лишь на общие замечания о жизни и смерти. В финале текста говорит сама судьба: «...Рок процедил через губу: / “Снять со скуластого табу...”» (Высоцкий, 1991, т. 1, с. 466). Через подобное многоголосье Высоцкий осмысливает оппозицию «реальность – кинематограф» и, шире, «жизнь – творчество» (Вериго, 2021,

с. 26). По мнению поэта, реальность менее милосердна, она не допускает поправок, переделок.

Рассмотренные ранее названия песен В. Высоцкого позволяют сделать некоторые выводы по поводу специфики субъектной структуры его текстов и, шире, особенностей его поэтики как таковой.

Заключение

Тяготение В. Высоцкого к ролевой лирике реализовалось в поэтике заглавий: названия многих его песен содержат номинацию доминирующего субъекта речи («песня такого-то...»). Заглавия указывают на одного или нескольких субъектов («песня про такого-то...», «песня про таких-то»). Однако субъектная структура песни часто сложнее, чем схема, заявленная в названии, когда монолог героя включает в себя реплики других героев.

Маркером, репрезентирующим в названии песни ее субъектную структуру, является номинация описываемой сюжетной коллизии или отдельных ее элементов: «Попутчик», «Случай в ресторане», «Случай на таможне», «Милицейский протокол», «Инструкция перед поездкой за рубеж».

Это названия, содержащие номинацию жанра, предполагающего полисубъектность (песни-баллады, песни-диалоги, песни-письма).

Сложность субъектной структуры песен Высоцкого не отрицает параметров, заявленных в их названиях. В заглавии обычно обозначается доминирующий субъект, что указывает на одну из особенностей поэтического мышления В. Высоцкого: при всем стремлении автора к полифонии, к многоголосью (воплощающим многообразие как внешнего, так и внутреннего мира) в песнях Высоцкого почти всегда присутствует носитель основной точки зрения, который пропускает сквозь свое сознание суждения других героев. Этот доминирующий лирический субъект (обычно обозначенный в названии песни) может быть альтер эго автора или, напротив, ролевым героем (в данном случае важно само наличие такого субъекта). Симптоматично, что и Высоцкому-актеру наиболее удавались роли монологические, транслирующие точку зрения автора, к разряду которых относятся Галилей Б. Брехта или шекспировский Гамлет.

Список источников

1. Федина, Н. В. (1990). О соотношении ролевого и лирического героев в поэзии В. С. Высоцкого. *Высоцкий В. С.: Исследования и материалы* (с. 105–117). ВГПУ.
2. Казмирчук, О. Ю. (2007). Стихотворение В. Высоцкого «Мой Гамлет» в контексте русской поэтической традиции. *Новый филологический вестник*, 1(4), 145–152.
3. Кихней, Л. Г. (2009). Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого. *Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг.* (с. 9–421). Сборник научных трудов. ВГПУ.

4. Кулагин, А. В. (2013). *Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция. Эхо.*
5. Богомолов, Н. А. (2019). *Бардовская песня глазами литературоведа.* Азбуквник.
6. Доманский, Ю. В. (2024). Оказиональный фразеологизм как способ экспликации и характеристики субъекта речи в «Балладе о детстве» Владимира Высоцкого. *Новый филологический вестник*, 1(68), 217–227.
7. Малкина, В. Я. (2023). Типология лирических субъектов. *Новый филологический вестник*, 4(67), 20–31.
8. Бройтман, С. Н. (2008). Лирический субъект. *Поэтика* (с. 112–114). Словарь актуальных терминов и понятий. Издательство Кулагиной; Intrada.
9. Капрусова, М. Н. (2002). Влияние профессии актера на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого. *Мир Высоцкого, Вып. V*, 98–119. ГКЦМ В. С. Высоцкого.
10. Скобелев, А. В., & Шаулов, С. М. (2001). *Владимир Высоцкий: Мир и слово.* Издательство БГПУ.
11. Ничипоров, И. Б. (2009). Авторская песня: пути научного осмысления. *Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг.* (с. 155–161). Сборник научных трудов. ВГПУ.
12. Бабичева, Ю. В. (2000). Поэтика заглавия. *Вестник ТГПУ*, 6(22), 61–64.
13. Орлицкий, Ю. Б. (2008). *Динамика стиха и прозы в русской словесности.* РГГУ.
14. Доманский, Ю. В. (2009). Заглавия песен В. Высоцкого в структуре концертных автометапаратекстов. *Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг.* (с. 71–78). Сборник научных трудов. ВГПУ.
15. Перевозчиков, В. К. (2017). *Владимир Высоцкий. Только самые близкие.* Алгоритм.
16. Высоцкий, В. С. (1991). *Сочинения: в 2 т.* А. Е. Крылов (Ред.). Художественная литература.
17. Корман, Я. И. (2006). *Владимир Высоцкий: ключ к подтексту.* Феникс.
18. Тамарченко, Н. Д. (2002). *Теоретическая поэтика.* РГГУ.
19. Магомедова, Д. М. (2008). *Баллада. Поэтика* (с. 26–27). Словарь актуальных терминов и понятий. Издательство Кулагиной; Intrada.
20. Казмирчук, О. Ю. (2022). Особенности функционирования фразеологизмов в художественных текстах (материал для работы со студентами). В Т. П. Куранова (Ред.). *Семантика и функционирование языковых единиц в разных типах речи* (с. 84–91). Сборник статей Всероссийской научной конференции с международным участием (22–28 мая 2022 г.). РИО ЯГПУ.
21. Девятова, Н. М. (2022). О сравнительном потенциале предметных существительных. В Т. П. Куранова (Ред.). *Семантика и функционирование языковых единиц в разных типах речи* (с. 64–73). Сборник статей Всероссийской научной конференции с международным участием (22–28 мая 2022 г.). РИО ЯГПУ.
22. Вериго, В. Ю. (2021). «Христос», «Господь бог», «молитва» и «смерть». Четыре религиозно-сакральных образа в поэтических произведениях В. С. Высоцкого. *Высоцковедение и высококовидение. 2020* (с. 19–29). Сборник статей. Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева.
23. Крымова, Н. (2008). *Высоцкий. Ненаписанная книга.* ГКЦМ В. С. Высоцкого.

24. Скобелев, А. В., & Шаулов, С. М. (2009). «Кони привередливые» в поле интертекстовом. *Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг.* (с. 97–119). Сборник научных трудов. ВГПУ.
25. Дыханов, Б. С. (2009). Сказовые традиции в поэзии В. Высоцкого. *Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг.* (с. 3–9). Сборник научных трудов. ВГПУ.
26. Захарова, М. В. (2009). Языковая игра (современный этап). *Вестник МГПУ. Серия «Филологическое образование», 1(2)*, 34–38.
27. Запрягаева, М. Я. (2009). Национальный русский язык как эффективное средство воздействия в произведениях В. Высоцкого. *Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг.* (с. 186–191). Сборник научных трудов. ВГПУ.
28. Крылов, А. Е., & Кулагин, А. В. (2010). *Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта.* Булат.
29. Закурдаева, Н. В. (2021). Информационное противоборство в поэзии В. С. Высоцкого. *Высоцковедение и высоцковидение. 2020* (с. 29–37). Сборник статей. Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева.

References

1. Fedina, N. V. (1990). On the correlation of role-playing and lyrical characters in the poetry of V. S. Vysotsky. *Vysotsky V. S.: Research. and materials* (pp. 105–117). VGPU. (In Russ.).
2. Kazmirchuk, O. Yu. (2007). V. Vysotsky's poem «My Hamlet» in the context of the Russian poetic tradition. *New Philological Bulletin, 1(4)*, 145–152. (In Russ.).
3. Kihney, L. G. (2009). The lyrical subject in V. Vysotsky's poetry. *Vladimir Vysotsky: research and materials 2007–2009* (pp. 9–42). Collection of scientific papers. VGPU. (In Russ.).
4. Kulagin, A. V. (2013). *Vysotsky's Poetry: Creative evolution.* Echo. (In Russ.).
5. Bogomolov, N. A. (2019). *The Bard's song through the eyes of a literary critic.* Azbukovnik. (In Russ.).
6. Domansky, Yu. V. (2024). Occasional phraseology as a way of explication and characterization of the subject of speech in the «Ballad of Childhood» by Vladimir Vysotsky. *New Philological Bulletin, 1(68)*, 217–227. (In Russ.).
7. Malkina, V. Ya. (2023). Typology of lyrical subjects. *New Philological Bulletin, 4(67)*, 20–31. (In Russ.).
8. Broitman, S. N. (2008). *Lyrical subject. Poetics: dictionary of current terms and concepts* (pp. 112–114). Kulagina Publishing House; Intrada. (In Russ.).
9. Kaprusova, M. N. (2002). The influence of the actor's profession on the worldview and literary work of V. Vysotsky. *The World of Vysotsky, Issue V*, 98–119. GKTSМ V. S. Vysotsky. (In Russ.).
10. Skobelev, A. V., & Shaulov, S. M. (2001). *Vladimir Vysotsky: Peace and the Word.* Publishing house of BSPU. (In Russ.).
11. Nichiporov, I. B. (2009). The author's song: ways of scientific understanding. *Vladimir Vysotsky: research and materials 2007–2009* (pp. 155–161). Collection of scientific papers. VGPU. (In Russ.).
12. Babicheva, Yu. V. (2000). The poetics of the title. *Bulletin of TSPU, 6(22)*, 61–64. (In Russ.).

13. Orlitsky, Yu. B. (2008). *The dynamics of verse and prose in Russian literature*. RGGU. (In Russ.).
14. Domansky, Yu. V. (2009). The titles of V. Vysotsky's songs in the structure of concert autometaparatexts. *Vladimir Vysotsky: research and materials 2007–2009* (pp. 71–78). Collection of scientific papers. VGPU. (In Russ.).
15. Perevozchikov, V. K. (2017). *Vladimir Vysotsky. Only the closest ones*. Algorithm. (In Russ.).
16. Vysotsky, V. S. (1991). Essays. In 2 vols. A. E. Krylov (Ed.). *Xudozhestvennaya literatura*. (In Russ.).
17. Korman, Ya. I. (2006). *Vladimir Vysotsky: the key to the subtext*. Phoenix. (In Russ.).
18. Tamarchenko, N. D. (2002). *Theoretical poetics*. RGGU. (In Russ.).
19. Magomedova, D. M. (2008). Ballad. *Poetics* (pp. 26–27). A dictionary of current terms and concepts. Kulagina Publishing House; Intrada. (In Russ.).
20. Kazmirchuk, O. Yu. (2022). Features of the functioning of phraseological units in literary texts (material for working with students). In T. P. Kuranova (Ed.). *Semantics and functioning of linguistic units in different types of speech* (pp. 84–91). Collection of articles of the All-Russian Scientific Conference with international participation (May 27–28, 2022). RIO YAGPU. (In Russ.).
21. Devyatova, N. M. (2022). On the comparative potential of subject nouns. In T. P. Kuranova (Ed.). *Semantics and functioning of linguistic units in different types of speech* (pp. 64–73). Collection of articles of the All-Russian Scientific Conference with international participation (May 27–28, 2022). RIO YAGPU. (In Russ.).
22. Verigo, V. Yu. (2021). «Christ», «The Lord God», «prayer» and «death». Four religious and sacred images in the poetic works of V. S. Vysotsky. *Vysotskovedenie i vysotskovidenie. 2020* (pp. 19–29). Collection of articles. Oryol State University named after I. S. Turgenev. (In Russ.).
23. Krymova, N. (2008). *Vysotsky. An unwritten book*. GCCM of V. S. Vysotsky. (In Russ.).
24. Skobelev, A. V., & Shaulov, S. M. (2009). «Fastidious horses» in the intertext field. *Vladimir Vysotsky: research and materials 2007–2009* (pp. 97–119). Collection of scientific papers. VGPU. (In Russ.).
25. Dykhanova, B. S. (2009). Fantastic traditions in the poetry of V. Vysotsky. *Vladimir Vysotsky: research and materials 2007–2009* (pp. 3–9). Collection of scientific papers. VGPU. (In Russ.).
26. Zakharova, M. V. (2009). Language game (modern stage). *MCU Journal of Philological Education, 1* (2), 34–38. (In Russ.).
27. Zapryagaeva, M. Ya. (2009). The national Russian language as an effective means of influence in the works of V. Vysotsky. *Vladimir Vysotsky: research and materials 2007–2009* (pp. 186–191). Collection of scientific papers. VSPU. (In Russ.).
28. Krylov, A. E., & Kulagin, A. V. (2010). *Vysotsky as an Encyclopedia of Soviet Life: A Commentary on the poet's Songs*. Bulat. (In Russ.).
29. Zakurdaeva, N. V. (2021). Informational confrontation in the poetry of V. S. Vysotsky. *Vysotskovedenie i vysotskovidenie. 2020* (pp. 19–29). Collection of articles. Orel State University named after I. S. Turgenev. (In Russ.).

Информация об авторе

Ольга Юрьевна Казмирчук — кандидат филологических наук, доцент департамента филологии Института гуманитарных наук МГПУ.

Information about the author

Olga Yu. Kazmirchuk — PhD (Philology), Associate Professor of the Department of Filology, Institute of the Humanities, MCU.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflict of interest.