

С. В. Свиридов

**«РАЗРЫВ АОРТЫ»: КАТАЕВСКИЙ СЛЕД
В ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО**

Ставится вопрос о роли поздней прозы В. Катаева в формировании поэтики В. Высоцкого. Отмечается влияние театральных работ Высоцкого на его интерпретацию катаевского претекста.

This article considers the role of the late prose of V. Katayev in the formation of V. Vysotsky's poetics. The author emphasises the influence of Vysotsky's theatrical works on his interpretation of Katayev's pretext.

Ключевые слова: авторская песня, интертекст, влияние, мовизм.

Key words: guitar poetry, intertext, influence, mauvism.

К образу разорвавшейся аорты Высоцкий прибегал дважды – в песне «Спасите наши души» (1968): «И рвутся аорты! // Но наверх – не сметь» [1, т. 1, с. 153] – и в песне «Я уехал в Магадан» (1968): «Я повода врагам своим не дал – // Не взрезал вен и не порвал аорту» [1, т. 1, с. 173]. Источник образа кажется вполне хрестоматийным – стихи О. Мандельштама «За Паганини длиннопалым...»: «Играй же на разрыв аорты, // С кошачьей головой во рту! // Три черта было, ты – четвертый, // Последний, чудный черт в цвету!» [2, с. 248]. Они были впервые опубликованы под заглавием «Скрипачка» в 1966 году в первом номере журнала «Подъем» и к лету 1967-го уже широко разошлись. Вероятно, еще раньше они распространились по путям «самиздата».

Тексты литературы и культуры Высоцкий часто воспринимал при посредстве некоего фокусирующего контекста. Это могли быть, к примеру, спектакли Театра на Таганке и роли Высоцкого в них или резонансные события вроде литературных юбилеев [3, с. 154; 5, с. 402–405]. «Фокусирующая среда» сама насыщена культурными кодами, поэтому является интерпретирующей и доставляет реципиенту текст уже «сервированным» для восприятия. А если эта среда театральная – то именно для активного творческого восприятия, освоения и реинтерпретации.

Вспомним теперь, что приведенное четверостишие не только мандельштамовская цитата, но и столь запоминающийся финал «Травы забвенья» Валентина Катаева [5, с. 444].

В конце 1960-х годов «Трава забвенья» входила в читательский минимум любого интеллигента, претендующего на умственную независимость и эстетический нонконформизм. Разумеется, она была интеллектуальным «хитом» 1967 года, когда увидела свет – в 3-м номере «Нового мира», то есть за несколько месяцев до создания песни «Спасите наши души». В это время Театр на Таганке готовил к выпуску спектакль «Послушайте!» по стихам Маяковского. Высоцкий был одним из пяти исполнителей главной роли. Премьера состоялась 16 мая, а в марте–апреле постановка проходила цензурные фильтры и последние прогоны. «Таганка» создала образ «шестидесятнического» Маяковского – «живого, а не мумии», мощного, но лиричного и ранимого [6, с. 36–37; 7, с. 78–80]. Именно таким он предстает в повести Катаева. Вполне вероятно, что актеры прочитали «Траву забвенья» еще до премьеры.

Косвенным доказательством этого может служить след «Травы забвенья» в дневнике другого «таганца» – В. Золотухина. В дневнике от 9 июля 1967 года он записывает: «Анхель – совесть моя творческая» (имеется в виду А. Гутеррес) [8, с. 17]. Весьма сходная метафора в аналогичном контексте есть у Катаева: «Блок был совестью Маяковского» [5, с. 386]. Фраза составляет отдельный абзац и отбита пробелами, поэтому звучит как афоризм и хорошо запоминается.

После первых показов «Послушайте!» и закрытия театрального сезона Высоцкий отправляется на съемки фильма «Интервенция» в Одессу – город Катаева и «Травы забвенья» (ее первых частей). Более того, революционная Одесса «Интервенции» – Одесса поэтов, воров и комиссаров – это и есть ключевой хронотоп «Травы забвенья». Это и хронотоп истории о «девушке из партшколы» Клавдии Зарембе. При этом история для Катаева становится символическим абсолютom человеческой трагедии и творческой драмы невысказанного слова – автор «Травы» переживает неспособность сделать книгу из судьбы Клавдии: «Нужно было писать... “на разрыв аорты”. А я еще к этому был не готов» [5, с. 375]. И исторические ассоциации фильма, и роль жертвующего собой большевика Бродского должны были возвращать поэта-певца к повести Катаева. Неудивительно, что в эту пору «Трава» начинает прорастать в его текстах.

Между 12 июля и 9 августа написаны слова «И рвутся аорты...» Связь этого образа с мандельштамовским претекстом сильнее ощущается в песне «Я уехал в Магадан», где повторено также звуковое сближение слов «аорта» и «черт»: «Я взял да как уехал в Магадан, // К черту!» [1, т. 1, с. 173]. Через Катаева воспринимается не только Мандельштам, но, конечно, и Маяковский. В «Траве забвенья» процитирован фрагмент поэмы «Про это» о юноше-самоубийце [5, с. 402]:

Но такая грусть,
что стой
и грустью ранься!
Расплывайся в процыганенном романсе [9, т. 2, с. 188].

И далее:

Был вором-ветром мальчишка обыскан.
Попала ветру мальчишки записка.
Стал ветер Петровскому парку звонить:
– Прощайте...

Кончаю...

Прошу не винить... [9, т. 2, с. 189].

Ср. в песне «Письмо» (лето 1967) [6, с. 40] о солдате, погибшем от измены: «Только – ветер обрывки письма разметал» [1, т. 2, с. 182]. «Процыганенный романс» тоже не замедлил появиться в песне «Моя цыганская», написанной через полгода, зимой. В ней же есть слова «Рай для нищих и шутов, // Мне ж – как птице в клетке». Ср. в «Траве забвенья»: «Рай для примазавшихся посредственностей» [5, с. 405]. Так Катаев оценивает ЛЕФ, в котором, по мнению писателя, Маяковский был «скован», лишен свободы. Перед нами аналогичные образные ходы: «нищие и шуты» эквивалентны «посредственностям», а «оковы» – «клетке».

Листья «Травы забвенья» мы встретим в поэзии Высоцкого и позже 1968 года. Вот Катаев рассказывает, как обсуждали «Баню» в театре Мейерхольда: «Кажется, даже пришли кое-кто из мхатовцев. Так сказать лазутчики из враждебного лагеря» [5, с. 408]. Ср. у Высоцкого: «Я говорю, как мхатовский лазутчик, // Заброшенный в Таганку – в тыл врага» [10, с. 284]¹ (1977).

Для Высоцкого-поэта «Трава забвенья» стала не только источником косвенных цитат, но и эстетическим прецедентом, примером на том пути «за пределы соцреализма» (выражение Н. Лейдермана), на который вступил молодой актер и бард. Зрелый стиль Высоцкого – и в слове, и в пении – формировался именно в 1967–1968 годах. Растущий художественный организм нуждался в эстетической пище.

Вспомним, как Катаев описывает выступление Маяковского на сцене:

Он вышел сбоку и, сделав строевой шаг с левой вперед, громко сказал, как бы отдавая самому себе команду:
– Раз-з-з!
Но это не был счет шагов, а первый слог его знаменитого «Левого марша»:
«Разворачивайтесь в марше!...» <...> Это была его программная вещь, и с особой энергией он отбивал ее твердый революционный ритм [5, с. 399].

Не напоминает ли это обычай Высоцкого начинать концерт не с приветственных слов, а с раскатистого «р» «Братских могил»? «Высоцкое» «сонорное» пение окончательно вызрело в конце шестидесятых и, очевидно, не без связи с громкоголосыми, страстными ролями Маяковского и Хлопуши.

«Трава забвенья», прочитанная вовремя, была в числе импульсов, направляющих Высоцкого к его зрелой эстетике и поэтике. Вот первая страница повести Катаева: «Я... обнаружил у себя способность перевоплощения не только в самых разных людей, но также в животных, растения, камни, предметы домашнего обихода, даже в абстрактные понятия» [5, с. 245]. Конечно, Высоцкий мог и даже должен был додуматься до таких ролевых метаморфоз без посторонней помощи, ведь перевоплощение – основа актерской профессии и прием актерской школы. И все-таки факты упрямы. Первая песня «от лица» технического объекта («Як-истребитель») написана в 1968 году, «Песня о двух красивых автомобилях» – тоже в 1968-м, «Бег иноходца» – в 1970-м, «Баллада о брошенном корабле» – в 1971-м.

¹ Отметим здесь же цитату из Маяковского: «Спектаклям МХАТа рукоплещут ложи, // А мы, без ложной скромности, без лож» [10, с. 284]. Ср.: «Я знаю силу слов, я знаю слов набат. // Они не те, которым рукоплещут ложи» [9, т. 6, с. 295].

Кстати, почти все эти песни находятся в поле влияния Маяковского. Не раз отмечалось [11; 12], что в «маяковском» интертексте Высоцкого доминирует мотив очеловеченных кораблей: «Всему на свете выходят сроки...»; «Жили-были на море...»; «Баллада о брошенном корабле», добавим к этому аналогичную «Балладу о двух красивых автомобилях» с влюбленными автомашинами. Причем все это не просто знаки поэтики Маяковского, но специфическое «морское» его восприятие, характерное для одессита Катаева. В текст «Травы забвенья» тема Маяковского вводится цитатой «В ушах оглохших пароходов горели серьги якорей». В одной этой фразе налицо эрос и мелодрама техники. И далее автор «Травы» последовательно рисует Маяковского на фоне моря, принадлежащим морю, похожим на море. Даже когда «поэт-трибун» цитирует Блока, то не «Двенадцать», а стихотворение «Ты помнишь, в нашей бухте сонной...» Океан в характеристике Маяковского служит символом святого вдохновения и гениальности, которые противостоят суете сует литературной жизни.

Спектакль «Послушайте!» говорил не только о революции, войне, любви и искусстве, как значилось в его подзаголовке, но и «о тяжести бытия в поэзии, в искусстве вообще» [13, с. 78], об отношениях художника и власти, что ясно читалось между его литованных строк. Маяковский как трагическая фигура, стоящая между миром кораблей и миром заседаний, становится общим знаменателем таганского спектакля и книги Катаева и незаметно входит в поэтический язык Высоцкого, формируя знаковую связь моря, корабля, приема олицетворения и темы высоких свобод — свободы чувства, творчества, жизни. Проецируясь в художественный текст, этот комплекс несет с собой ощутимый «дух Маяковского».

В эстетическом плане новая проза Катаева давала пример совершенной, легкой свободы (ореол, неотделимый от воспоминаний Катаева об одесском детстве и юности) — свободы не только от официозных канонов, но и от внутреннего канона — подсознательных установок «как можно» и «как нельзя» писать. «“Интеллектуальное” наплевать на всеобщее мнение: самая редкая смелость, какую я когда-либо встречал, и, только обладая этим даром, можно создать оригинальные вещи...” Нет, нет, успокойтесь, товарищи, это не я написал, а Гонкур!» [5, с. 376]. Здесь уместно говорить уже не о цитировании, подражании или стилизации, а о конструктивном принципе «мовизма», который Катаев предложил всей литературе и который был литературой принят — как альтернатива, как провокация, как раздражающая новация, выводящая словесность из состояния покоя и симметрии, толкающая к развитию.

Список литературы

1. *Высоцкий В. С.* Сочинения: в 2 т. 9-е изд., испр. Екатеринбург, 1997.
2. *Мандельштам О. Э.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1997.
3. *Кулагин А. В.* Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция. М., 1997.
4. *Капрусова М. Н.* Влияние профессии актера на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 5. М., 2001.
5. *Катаев В. П.* Собрание соч.: в 10 т. М., 1984. Т. 6.
6. *Владимир Высоцкий: эпизоды творческой судьбы* / сост. и подгот. матер. Б. Акимова и О. Терентьева // Студенческий меридиан. 1990. №7.
7. *Кузнецова Е. И.* Высоцкий в театральной критике // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 4. М., 2000.
8. *Золотухин В.* Секрет Высоцкого: Дневниковая повесть. М., 2002.
9. *Маяковский В. В.* Собрание соч.: в 6 т. М., 1973.
10. *Высоцкий В. С.* Собрание соч.: в 7 т. Велтон, 1994. Т. 5.
11. *Новиков В. И.* Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // Знамя. 1993. № 7.
12. *Жукова Е. И.* Образы техники в поэзии Маяковского и Высоцкого // Традиции русской классики XX века и современность: матер. науч. конф. 2002. 14–15 нояб. М., 2002.
13. *Станцо В.* То был мой театр. М., 1996.

Об авторе

С. В. Свиридов — канд. филол. наук, доц., РГУ им. И. Канта, textman@yandex.ru

Author

Dr. S. V. Sviridov, Associate Professor, IKSUR, textman@yandex.ru