

**Р.Л. Лобастов**

*Новосибирский государственный педагогический университет*

**Жанровая память  
и автокоммуникативная модель в стихотворении  
«Диалог у телевизора» В. Высоцкого**

*Аннотация:* В статье рассмотрены две модели диалога Высоцкого: «внутреннего», классического и «внешнего» автокоммуникативного, синхронизированные в рамках «внутреннего» диалога Высоцкого с традицией античной риторики и классического диалога. Также в статье акцентируется семантика метафоры заглавия «Диалог у телевизора».

In article two models of dialogue of Vysotsky are considered: «internal», classical and «external» autocommunicative, synchronized within the limits of Vysotsky's «internal» dialogue with tradition of antique rhetoric and classical dialogue. Also in article semantics of a metaphor zagla-vija «Dialogue at the TV» is accented.

*Ключевые слова:* синхронизация, жанр, литературный процесс, автокоммуникация, диалог, трансформация, византийский диалог, эффект «двуязычия».

Synchronization, genre, literary process, autocommunication, dialog, transformation, television set, byzantine dialog, effect of «bilingualism».

УДК: 821.161.1.

*Контактная информация:* Новосибирск, ул. Виллюйская, 28. НГПУ, филологический факультет. Тел. (383) 2644534. E-mail: natik.nva@rambler.ru.

Поэзия Владимира Высоцкого сегодня – это неисчерпаемое поле смыслового и интерпретационного материала, актуализированное неослабевающим интересом к его личности. Однако заострение внимания исследователя на собственно художественном языке, а не на личности реального автора нам представляется наиболее адекватным. В частности, интерес вызывает диахронный срез литературного процесса в его жанрово-генетической принадлежности. По определению Ю.В. Шатина: «Жанр – это представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Значительные художественные произведения как бы воспроизводят в снятом виде весь предшествующий культурный опыт» [Шатин, 1991, с. 11].

В этом смысле интересен факт такого рода «жанровой памяти», как, например, диалог в известном стихотворении «Диалог у телевизора» (1973). Как замечают исследователи творчества Высоцкого Л.Г. Кихней и О.Р. Темиршина, «даже при беглом взгляде на песенное творчество Высоцкого бросается в глаза разнообразие диалогических ситуации» [Кихней, Темиршина, 2006, с. 42]. Авторы рассматривают данный жанровый срез, используют в своем исследовании фундаментальный подход к диалогичности как концепции Другого сознания М.М. Бахтина, но на этом ограничиваются, причем бахтинскую теорию диалога, исследователи определяют как авторскую «экзистенциально-целевую установку» [Там же] Возникает вопрос, в чем собственно проблема исследования, архетипы, сигнализирующие о «пограничности» художественного восприятия присутствует в любом произведении, не автор, тем более реальный, их «устанавливает». Т.С. Элиот пи-

шет: «Поэт отнюдь не выражает свою «личность», но является своего рода медиумом – только медиумом, а вовсе не личностью, – в котором различные впечатления и переживания комбинируются самым причудливым и неожиданным образом» [Элиот, 1987, с. 174].

Стихотворение Высоцкого «Диалог у телевизора» (1973) представляется возможным рассмотреть в рамках жанра диалога от риторики Аристотеля до классической жанровой традиции в XVIII, причем стиливая маркированность традиции здесь играет доминирующую роль. «Диалог у телевизора» Высоцкого воспроизводит на уровне жанровой и языковой модели, античный риторический контекст в плане актантной реализации героев. «Ой, Вань, гляди, какие клоуны! <...> Ой, до чего, Вань, размалеваны и голос – как у алкашей!» («Диалог у телевизора», 1973). Персонаж Зина начинает диалог с предикативной конструкции «гляди!», которая соотносится с маркированным заглавием, где уже на лексико-семантическом уровне представлены слова «диалог» и «телевизор». Заглавие «Диалог у телевизора», в качестве смысловой доминанты, задает ситуацию, в которой разговор, диалог двух актантов, спрашивающих и отвечающих, соотносится с семей зеркала, зазеркалья, Другого мира, возможного по ту сторону зеркальной плоскости, реализованной в кенотипической заданности телевизионного экрана. Отмеченный Зиной «возможный мир» на экране телевизора оказывается или в большей степени реальным, или таким же, как по «эту сторону», потому что отмечен пространством иного существования: «Ой, Вань, гляди, какие карлики!» – «Ой, Вань, гляди-кось – попугайчики!».

Тема иллюзорности возможного мира по ту сторону экрана в мифопоэтическом и семантическом плане выносится тематически на первый план. Мифологемы в стихотворениях Высоцкого: «Лукоморья больше нет», «Про дикого вепря», «Про черта», «Песня-сказка о нечисти», «Лежит камень в степи») воспринимаются на поверхности текстов Высоцкого, как артикулированные в рамках бытовой речи. Такого рода эксплицированность определенных уровней произведения у Высоцкого задает направленность «ближнего круга» в плане восприятия читателя, о чем также писали многие исследователи, касаясь бытового языка в системе Высоцкого. Но тот неисчерпаемый смысл и ускользающая глубина понимания – от звукописи, трансформированной в особую аллитерационную структуру в жанре авторской песни до целостного смысла всего творчества Высоцкого – реализуется не на поверхности текста, не в его мифотектонической глубине, а на уровне преобразования языка, в частности, бытовой речи в художественную структуру.

Мы остановимся на такой трансформации художественного языка Высоцкого, в которой синхронизация «внутреннего» диалога может соотноситься с традицией античной риторики Аристотеля, Лукиана, византийского сатирического диалога и классического диалога XVIII в. Условно назовем в широком смысле «диалог Высоцкого» «внутренним диалогом» Высоцкого – как весь процесс трансформации художественного языка поэта, и «внешним» – как процесс автокоммуникации в рамках поэтической культурной традиции.

Диалог Высоцкого задает обратный процесс в качестве реставрации творческого античного риторического дискурса при непосредственном общении поэта и народа («Разговор книгопродавца и поэта» А. Пушкина). У Высоцкого, в частности, диалог в широком смысле, интегрирован в структуру камерного общения автора и слушателя: на концертах, в кино, театре. Отсюда берет начало мотивация автора в использовании жанра авторской песни.

В «Диалоге у телевизора» выдерживается вполне классическая жанровая структура, но реализованная, скорее, как прагматическая пропозиция. «Внутренний диалог» у Высоцкого маркирует лексический уровень стихотворения. «Диалог у телевизора» как модель, в которой точка зрения героя не имеет жанровой стилистической законченности, артикулируется по принципу намеренной катахрезы. С греч. катахреза – злоупотребление, букв. употребленная в речи стилисти-

ческая ошибка, намеренно, – как замечает Ю.В. Шатин: «Катахрезис порождает controversialное отношение, в которой ни одной из точек зрения не отдается приоритета, но обе, благодаря симметрическому расположению, образуют устойчивое равновесие и придают тексту жанрово-стилевое единство» [Шатин, 1991, с. 129]. Герои «Диалога» Высоцкого спорят относительно принадлежности личностного существования, комически оформленного в языковую ситуацию. Бытовая речь, ссора, спор приобретают комическое звучание именно потому, что не отдается предпочтения не одному из героев, реплики которых представляют собой коммуникативный пробел для слушателя или читателя.

А у тебя, ей-богу, Вань  
Ну все друзья – такая рвань  
И пьют всегда в такую рань  
Такую дрянь!

Что незамедлительно провоцируется емким экспрессивным стилистически, выдержанным в бытовом языке ответом, который риторически возвращает к очередной реплике:

Ну что «отстань», опять «отстань», –  
Обидно, Вань!  
– Мои друзья – хоть не в болонии,  
Зато не ташут из семьи, –  
А гадость пьют из экономии:  
Хоть поутру – да на свои!

В античном сатирическом диалоге как пишет С.В. Полякова: «развились типичные для западной сатиры особенности – карнавальный бурлеск, площадная грубость, не знающий границ гротеск, суперлативность чувств» [Полякова, 1986, с. 141] Все эти особенности античной сатиры Высоцкий преобразовал в бытовом языке на некоем атомарном уровне, где жанровая память встречается с другой культурной традицией и, как это ни странно, не вступает в явный лексический конфликт. Мы воспринимаем знакомую современному читателю бытовую речь, но семиотически соотнесенную с традиционной жанровой составляющей – с моделью сатирического диалога. В этом случае мы воспринимаем обычный бытовой язык, но преобразованный, у Высоцкого в качестве гротескного жанрового кода.

У Высоцкого:

– Уж ты б, Зин, лучше помолчала бы –  
Накрылась премия в квартал!

В византийском сатирическом диалоге:

Критий: Помолчи немного и оставь меня в покое, Триефонт, право же, потом я не обойду тебя вниманием («Патриот, или поучаемый». Византийский сатирический диалог).

У Высоцкого:

А ты придешь домой, Иван,  
Поешь и сразу – на диван,  
Иль, вон, кричишь, когда не пьян...  
Ты что, Иван?

В византийском сатирическом диалоге:

Трифонт: Понимаю, что ты раздумываешь не о ничтожных пустяках, но о вещах, требующих сугубой тайны. Ведь твои бледность, взгляд исподлобья, неуверенная поступь и метание с места на место выдают себя с головой. Исторгни же из себя мерзость, извергни этот вздор, чтобы не претерпеть зла.

Критий: Отойди-ка, Трифонт, по крайней мере, на плетр, чтобы тебя не подхватили мои ветры; того и гляди, ты на глазах у всех воспаришь и упадешь где-нибудь, как некогда упал Икар, и дашь морю название Трифонтова. Ведь то, что я слышал сегодня от этих треклятых болтунов, страшно вспучило мне живот.

Трифонт: Хорошо, я отожду на сколько хочешь, а ты выпускай свои мерзости!

Риторическая составляющая традиционного диалога – контрверса на фоне бытового языка. В поэтической системе Высоцкого она реализует экспрессию как фон поверхностной ткани текста в лексике, в синтаксисе, который необходим как дополнительный языковой код, а именно как некий второй язык, лежащий в основе, репродуктивной модели древнерусского разговорного языка относительно письменного церковнославянского. В поэтической системе Высоцкого в этом случае характерен эффект «двуязычия» [Успенский, 1994, с. 220] в том понимании, в каком Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский рассмотрели данный феномен в статье «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)». В этом плане модель двуязычия как ретроспектива художественной речи синхронизирована на положении церковной проповеди у Радищева. Он также реализовал экспрессивный фон своего произведения «Путешествие из Петербурга в Москву» с помощью церковнославянизмов, соединяя их с разговорной речью. В этом случае повествовательный текст у Радищева зазвучал на звукописном уровне как стих, а через экспрессию старославянизмов приобрел ориентированность на проповедь.

В поэтической системе Высоцкого роль церковнославянизмов осуществляет бытовая речь, а именно их карнавальное и гротескное архитектурное задание. В качестве «двуязычной» модели у Высоцкого выступает не только бытовой язык, но и жанровая составляющая, которая ориентирована на классическую репродукцию жанра рефлексивного традиционализма.

В структуре жанра «внутренний диалог» Высоцкий проектирует качество «обновленного» языка, трансформированного в перспективе бытовой речи.

А у тебя самой-то, Зин,  
Приятель был с завода шин,  
Так тот – вообще хлебал бензин, -  
Ты вспомни, Зин!..

Выражения *хлебал бензин* / *«отстань»*, опять *«отстань»*/обидет *норовишь* и другая экспрессивно окрашенная лексика в стихотворении реализована Высоцким вполне гармонично без излишней выразительности, скорее, наоборот бытовой язык как бы «свернут» внутрь текста произведения, а не за пределы как это бывает в таких случаях с установкой на воздействие. Экспрессия бытовой речи у Высоцкого остается на уровне языка лирики: звукописи, ритма, в пределах художественного произведения как целостного и ассимилируется им. На «выходе» такого преобразования мы имеем лирическое произведение и лирическое единое не расчлененное сознание. В «Диалоге у телевизора» присутствуют герои, которые, тем не менее, вне своих реплик сосуществуют относительно одного сознания – лирического. Диалог осуществляется виртуально в пределах одного сознания

ния, причем не случайно – это диалог у телевизора, кенотипическая семантика которого, вынесенная в заглавие, играет роль не зеркала, отражающего иное, а некой зеркальной поверхности, которая может и отражать мир действительный: «*А это кто в короткой маечке? / Я, Вань, такую же хочу...*», – и вещать, в свою очередь миру свою симулятивную реальность. Семантика телевизора в таком плане взаимодействует с семой виртуальности вообще как искусственности, вторичности. В этом случае семантика экрана на фоне диалога – это обнаружение симулятивной природы языка, каким он может быть вне лирической трансформации и, одновременно его реставрация в плане художественности. В этом случае двойственность семы телевизора организует “экранизацию” диалога в едином художественном поле. Здесь происходит преобразование смысла в перспективе «двуязычия» бытовой речи и поэтического языка. В качестве преломления и экранирования диалога за пределы действительного мира: «*Ой, Вань, умру от акробатиков! / Смотри, как вертится, нахал!*». В качестве визуализированной лексемы *смотри* здесь выступает некое «собственное семантическое представление» [Дюбуа и др., 1986, с. 196], которое как бы со-существует отдельно от читательского сознания, а именно в пределах сознания лирического «Я». В этом случае уже заглавие стихотворения реализует такую перспективу прочтения, где изотопия семантического плана выражения нейтрализуется до уровня такого собственного семантического представления, когда метафора программирует двойственную природу диалога уже начиная с заглавия. О такой похожей фигуративной ситуации Ж. Дюбуа пишет: «Метафора представляет собой синтагму, где сосуществуют в противоречивом единстве тождество двух означающих и несовпадение соответствующих им означаемых. Этот вызов (языковому) сознанию требует осуществления редукции, которая сводится к тому, что читатель пытается как-то обосновать наблюдаемое совпадение означающих» [Там же, 1986, с. 195].

Присутствие телевизора в рамках жанра диалога может также символизировать единство лирического пространства, в котором и происходит диалог, а именно пространство лирического сознания.

Тут за день так накувыркаешься...  
Придешь домой – там ты сидишь!

При такой перспективе *...меня, конечно. Зин, / Все время тянет в магазин...* Здесь сознание читателя находит ту модальность со-переживания, внутри которой репрезентируется весь диалог стихотворения от начала до логического его конца. В этом случае Высоцкий как бы приоткрываются все диалогические компоненты его произведений, входящие в структуру лирического архитектурного задания «мы-в-мире / я-в-мире» и одновременно соответственно в сознание лирического объекта.

А там – друзья...  
Ведь я же, Зин,  
Не пью один!

Последняя строка *Не пью один!*, пожалуй, как раз реализует «внешний диалог» в поэтической системе Высоцкого, его автокоммуникативную природу. Внутри такой авторской модели как отдельной структурной составляющей в творчестве Высоцкого реализуется обширное поле смыслов в пределах экспрессии бытовой речи и жанровых составляющих авторской песни, которое можно рассмотреть как процесс, эксплицированный Высоцким в тексте и в выступлениях на концертах, в кино. Причем творчество поэта в этом ключе предстает также как единое целое, как некий единый синтетический процесс создания, не имеющего аналогов в культуре – текста. В этом случае мы можем подвергнуть анализу по-

этическую систему Высоцкого как единую художественную многоуровневую структуру текста, включающего в себя транстекстуальные реализации в виде театра, кино, концертов. В различных аспектах – это предмет целого исследования, в настоящей статье мы лишь отметим один из ключевых аспектов. Это автокоммуникативная модель в системе Высоцкого, которая намеренно реализуется по-этом в каждой семиотической единице его творчества.

Модель внешнего диалога, реализует смысловое поле поэтической интенции в мире, и ее интеграции в языке. Что сопоставимо, к примеру, с авторефлексией Некрасова. В этом случае есть смысл говорить о Музе Некрасова и музее Высоцкого. Относительно Некрасова, который также обратился в плане языкового преобразования к классической традиции, заметил Ю.В. Шатин: «Жанр диалога, в основе которого лежит развитая до контroversии риторическая фигура катахрезиса, восходит в конечном итоге к рационалистической поэтике и реставрируется Некрасовым почти в чистом виде» [Шатин, 1991, с. 129].

Если остановиться на сравнении с творчеством Некрасова, то можно говорить об автокоммуникативной модели, предполагающей воплощения принципа прозаизации стиха. У Высоцкого, при сходных классических жанровых предпосылках, воплощается скорее обратный, регенеративный процесс в художественном языке. В рамках поэтизации языка, но не прозаизации стиха как у Некрасова.

### Литература

Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаенберг Ж.-М., Менге Ф., Пир Ф., Тринон А. Общая риторика. М., 1986.

Кихней Л.Г., Темиршина О.Р. Грани диалога в песенном творчестве В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. 2006. Самара, 2006.

Полякова С.В. Византийский сатирический диалог // Византийский сатирический диалог. Л., 1986.

Успенский Б.А. Избранные труды: В 3 т. М., 1994. Т. 2.

Шатин Ю.В. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. Новосибирск, 1991.

Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987.