*М.А. Перепелкин*[*]

# ФОРМУЛА «БЕСПОКОЙСТВА». СТРУКТУРА «БЕСФАБУЛЬНОЙ» ПЕСНИ В. ВЫСОЦКОГО «ПАРУС»

В статье рассматривается структура «бесфабульной» песни В. Высоцкого «Парус». Анализируя механизм и функцию дефабулизации, автор показывает, что редукция фабульного начала сопровождает отказ лирического субъекта и поэта от традиционных схем мышления и осознание необходимости выработки другого взгляда на мир и человека.

Как известно, фабула («совокупность событий в их взаимной внутренней связи» [1. С. 180], по определению Б.В. Томашевского) принадлежит к явлениям, не специфичным для поэтического текста и, если и проникающим в него, то только в порядке воздействия, которое, как отмечал Ю.М. Лотман, прозаическая структура способна оказывать на поэтические произведения [2. С. 107]. Вместе с тем фабульность поэтического (и в особенности – песенного) творчества Высоцкого – факт хорошо известный. Поэтому, не останавливаясь на этом вопросе специально, констатируем, что в основе большинства текстов Высоцкого лежат события, развивающиеся от одной точки к другой и таким образом представляющие собой указанную совокупность внутренне связанных составляющих, или фабулу.

Однако в этом насквозь «фабульном» ряду довольно отчетливо выделяются тексты, построенные принципиально иначе, – с абсолютно четкой установкой на разрушение фабульного начала, свойственного другим текстам.

Остановимся на одном таком «бесфабульном» тексте Высоцкого – песне «Парус» – и попробуем выявить основные черты «поэтики бесфабульности» и функции данного конструктивного приема в творчестве поэта.

«Парус» был написан Высоцким в 1967 году и получил широкую известность благодаря снятому тогда же фильму «Срочно требуется песня», где эту песню

---

[*] © Перепелкин М.А., 2007

Перепелкин Михаил Анатольевич – кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета.

исполнил сам автор. О том, что поэт придавал «Парусу» особое значение, выделяя его из всего написанного им ранее, свидетельствует тот факт, что им, как отмечает А. Крылов, чаще всего заканчивались авторские выступления перед аудиторией [3. С. 597].

«Парус» абсолютно четко представляет собой текст, построенный иначе, чем подавляющее большинство стихотворений и песен, написанных ранее, то есть с начала 1960-х по 1966 год.

Характер дефабулизации в «Парусе» определяется двумя встречными тенденциями: с одной стороны, в тексте песни сохраняются механизмы, ранее отвечавшие за обеспечение фабульного начала, с другой – данные механизмы обнаруживают свою недееспособность и фиктивность того, что при не очень внимательном рассмотрении могло быть признано за фабулу.

Текст «Паруса» состоит из трех сегментов по восемь стихов каждый и трижды повторяющегося двустишия-припева.

Первый сегмент отчетливо делится на четыре двустишия, каждое из которых представляет собой смысловую целостность и отделено от других синтаксически.

Двустишие, открывающее сегмент («А у дельфина/ Взрезано брюхо винтом!»), построено таким образом, что читатель-слушатель (в дальнейшем, для краткости, читатель) оказывается без подготовки включенным в ситуацию и должен, что называется, ориентироваться на месте, пытаясь понять что-либо из уже сказанного и одновременно – надеясь на дальнейшую помощь со стороны автора, которому известно больше, чем ему, и который должен помочь найти выход из затруднительного положения. Во всяком случае, чаще всего так оно и было до «Паруса»: лишив текст экспозиционной рамки, автор в дальнейшем мягко вводил читателя в суть дела, дорисовывая необходимые детали событийного целого. Инерция читательского восприятия настраивает на то, что с чем-то подобным мы встретимся и теперь, в «Парусе», и, сказав «а», автор не преминет сказать «б», либо уточнив, почему случилось то, о чем говорится в первом двустишии (то есть – почему у дельфина «взрезано брюхо»), либо – еще как-то дополнительно характеризуя случившееся.

Удовлетворяет ли автор это читательское любопытство и заинтересованную готовность разделить волнение по поводу случившегося? Вот здесь начинается самое неожиданное как для читателя, так, вероятно, и для самого автора: второе двустишие представляет собой шаг в сторону от сюжетной линии, намеченной выше, но еще не утратило связи с ней. Во всяком случае, если читатель попытается такую связь установить, его попытки могут в определенном смысле увенчаться успехом: в первом двустишии говорится о «взрезанном брюхе», теперь, как бы в развитие темы, – о «выстреле в спину». Строки о «брюхе» и о «спине» соседствуют, в некоторой степени сближаются фонетически и ритмически (в-ф в начале и в середине каждой строки: «Взрезано брюхо винтом. / Выстрела в спину»; ударение на первом и четвертом слогах, тогда как во всех остальных

строках первого восьмистишия, кроме шестой, первый слог – безударный). Соседство этих строк как будто оправдано и семантически: в обоих случаях угроза пришла либо может придти, что называется, не оттуда. У дельфина почему-то «взрезано брюхо», хотя винт плывущего судна, скорее, способен травмировать как раз таки спину; с другой стороны, «выстрел в спину» не менее ненормален, хотя эта ненормальность располагается в ином плане – не логическом, а этическом (ведь, скорее всего, «выстрел в спину» – это предательский, подлый выстрел).

Однако при более пристальном рассмотрении все предыдущие «как бы» и «как будто» чрезвычайно гипертрофируются, и оказывается, что связь строк и двустиший – исключительно внешняя, поверхностная. Что с того, что в одном случае речь идет о «брюхе», а в другом – о «спине» и о случившейся или возможной беде? Обладатели указанных частей тела – разные и между ними нет никаких соприкосновений, ситуации тоже разные – даже в плане их модальности (одна уже произошла, а другая – то ли да, то ли нет, но, скорее всего, что еще нет; одна совершенно конкретна, другая – не более, чем риторическое умозаключение). Критически переосмыслив подозрение о связанности второго двустишия с предыдущим, нельзя не удивиться тому, а что же, собственно, их связывает, кроме видимости, не имеющей под собой никаких реальных оснований.

Так же механически присоединяется к двум предыдущим третье двустишие («На батарее / Нету снарядов уже»). Откуда взялась «батарея», почему на ней «нету снарядов» и тем более – «нету… уже» – все эти вопросы обречены на то, чтобы быть повисшими в воздухе, так как ни раньше, ни позже ответов на них автор не дает. Единственное, на чем может держаться довольно хрупкая связь этого двустишия с предыдущим, – это «снаряды», которые можно принять за дальний отголосок «выстрела». В таком случае третье двустишие представляет собой новый шаг в сторону, причем совершенно не в ту, в которую был совершен предыдущий. Таким образом, возникает уже трехступенчатая ломаная линия «фабулы», имеющая примерно следующий вид: «брюхо» – «выстрел в спину» – «снаряды». Но мало того, что сама эта как бы фабульная линия довольно непоследовательна, кроме этого еще и связь самих «фабульных» элементов, как мы уже это видели, весьма приблизительна.

Еще менее очевидна событийная включенность в контекст строфы заключительного, четвертого, двустишия («Надо быстрее / На вираже!»). Единственное, что может быть хоть как-то между собою связано, «быстрее» этого двустишия и «уже» предыдущего, – и то, и другое имеет отношение ко времени, характеризует скорость протекания некоторых действий. Правда, в данном случае и эта – хоть и косвенно, но намеченная – связь затушевывается автором, выделяющим рифмующуюся пару «уже – на вираже», в результате чего строка, которая предшествует «на вираже», становится почти незаметной, теряется между предыдущей и последующей и в их тени.

С таким – весьма существенным – дефицитом доверия к фабульному началу в первой строфе читатель обращается к дальнейшему тексту.

Вторая строфа так же, как и первая, состоит из нескольких смысловых отрезков, количество которых на этот раз будет варьироваться в зависимости от того, как будут расставлены акценты. В том случае, если принять заключительную строку восьмистишия за продолжение «пения» «петель дверных», начатое выше, то «отрезков» три. Если же прочесть эту строку как самостоятельную, «отрезков» будет на один больше, то есть четыре.

Каждый из этих трех или четырех смысловых отрезков образует внутри текста два рода связей: ближние, или горизонтальные, и дальние, вертикальные. Под горизонтальными связями мы будем иметь в виду связи внутри данной строфы, то есть фабульные отношения одного из трех (четырех) сегментов с остальными сегментами данного смыслового единства (строфы). Вертикальными связями будут связи каждого сегмента и всей строфы в целом с отдельными же сегментами двух других строф – предшествующей и последующей, и с этими строфами в целом.

Теперь остановимся на каждом из сегментов и посмотрим, какого рода связи он образует.

Первый сегмент («Даже в дозоре / Можешь не встретить врага») не образует сколько-нибудь очевидных горизонтальных связей. За довольно отдаленную связь можно принять разве лишь своеобразную перекличку «врага» с недружелюбной «песней» «петель»: «Кто вы такие… и т.д.». Зато вертикальный ряд, в который включено первое двустишие, просматривается гораздо отчетливее. В первую очередь это второе двустишие первой строфы («Выстрела… никто»), но также и следующее за ним, третье, и отчасти «Каюсь» из припева (если прочитать это так: «Каюсь», потому что «даже в дозоре» и т.д.). Таким образом, даже с учетом критической установки на возможность фабульного построения двустишие, открывающее вторую строфу, как будто удовлетворяет читательскому стремлению обнаружить в тексте песни-стихотворения связную совокупность событий, то есть фабулу.

Следующее двустишие («Это не горе / Если болит нога») также не образует прямых горизонтальных связей, если не считать очень отдаленной связи «больной ноги» с «дозором», предполагающим передвижение, и – «скрипом петель», тоже как бы «больных» и в силу этого – «скрипящих». Однако эти сближения кажутся настолько приблизительными, что говорить о них всерьез почти что не приходится: сила инерции, сообщаемая этому тексту текстами других стихотворений и песен Высоцкого, в которых фабульное начало присутствует и активно действует, оказывается недостаточной для того, чтобы без натяжек связать события, пребывающие в разных смысловых полях. Фактически то же можно сказать и о вертикальных связях данного двустишия, попытка их вычленения работает, в конечном счете, не за, а против фабулы и стремления ее во что бы то ни стало реконструировать, так как данные связи отличаются крайней искусствен-

ностью и эфемерностью (речь идет о таких, например, связях, как «больная нога» и «взрезанное брюхо» и т.п.).

Наконец, заключительные четыре стиха второй строфы («Петли дверные / Многим скрипят, многим поют: / Кто вы такие? / Вас здесь не ждут!») помимо выше обозначенных – более или менее четко прорисованных – связей горизонтального характера включены в следующие вертикальные ряды. Второй стих из данных четырех («Многим… поют») совершенно отчетливо развивается дальше, в третьей строфе: «Многие лета – Всем, кто поет…». Другая вертикальная связь – между неизвестностью действующих лиц в этой строфе («Кто вы такие?») и аналогичной неизвестностью субъектов действия в предыдущей (об этом речь шла выше) и в следующей («Всем, кто поет во сне», – а кто поет – неизвестно) строфах. Еще один вертикальный ряд связан с отрицаниями, о которых мы также говорили выше, в связи с первой строфой. Отрицаниям первой строфы отзывается эхом следующая за ней вторая, также вся состоящая из различных «не» (это, кстати, единственная несомненная основа связей горизонтального характера) и заканчивающаяся также жирной отрицательной «точкой» (а в действительности – восклицательным знаком): «Вас здесь не ждут!».

Но настоящей точкой в конце второй строфы является припев, формально тот же самый, но приобретший на этот раз новые функции. Мы уже в достаточной степени скептически воспринимаем то, что отдаленно напоминает фабулу, однако при чуть более пристальном рассмотрении – не является ею. В то же время наши сомнения по поводу присутствия или отсутствия единого событийного ряда в тексте и теперь, по окончании второй строфы, нельзя назвать ни полностью подтвердившимися, ни разрушенными. Выше мы видели, что одни аргументы оказываются аргументами «за» присутствие фабулы, зато другие – скорее против. Выход из этой довольно непростой ситуации может быть следующим: читатель начинает подозревать, что, если какая-то связь между событиями в тексте есть, то эта связь лежит вне сферы очевидного и искать ее нужно не внутри текста, а где-то за ним, между строк и над ними.

Проверка этих подозрений осуществляется во время чтения третьей строфы. Данная строфа кажется наиболее целостной, а ее отдельные звенья – связанными друг с другом. Этому способствует и двойная сквозная рифма, пронизывающая всю строфу (схема: а в а в а в а в), чего не было в двух предыдущих строфах, где рифмовались только четные и нечетные стихи внутри каждого из катренов (а в а в с d с d). Ощущение большей целостности возникает также и за счет синтаксического разбиения строфы, в которой всего два предложения – против четырех в первой и трех (или четырех, если считать заключительную строку отдельной от предшествующей ей конструкцией, – с синтаксической точки зрения это именно так) во второй строфах. Наконец, с точки зрения семантической данная строфа – тоже наиболее целостная: все ее звенья так или иначе связаны между собой, и эта связь закреплена лексически – четырехкратным повторением местоимения

«все» / «всё» («Всем, кто поет во сне… Все части света… Все континенты… Только все это – Не по мне»).

Однако отмеченная целостность третьей строфы работает не на фабулу, какой мы ее привыкли видеть в других – событийных – текстах Высоцкого и которую ожидали найти с уверенностью в первой строфе и – с сомнением – во второй, а против нее. В основе этой целостности лежат совершенно другие механизмы, и только они способны по-настоящему объяснить, как связаны между собой отдельные семантические звенья внутри строфы и как данная строфа связана с двумя другими.

Начнем с анализа горизонтальных связей внутри строфы. Как уже было сказано, в силу ряда причин складывается впечатление, что отдельные сегменты внутри строфы связаны друг с другом, находятся, например, в причинно-следственных отношениях, и образуют таким образом единое семантическое пространство. Так ли это на самом деле? Как связаны между собой умозаключение о том, что «многие лета – Всем, кто поет во сне», и о «частях света», «континентах» и т.п.? И что именно включает в себя «все это», от которого, как от чего-то чуждого себе, открещивается лирическое «я» («Не по мне!»), – те же «части света» и «континенты», а может – «дно» и «огонь» или способность «лежать» и «гореть»? Ни на один из этих вопросов в самом тексте ответов мы не найдем – ни внутри строфы, ни вне нее.

Как нет ответов и на вопросы, возникающие в связи с включенностью третьей строфы во взаимодействие вертикального характера. Не надо прилагать специальных усилий, чтобы заметить, как «пение» дверных петель (пятый-шестой стихи второй строфы) подхватывается «пением» же тех, кому «многие лета» (непонятно, кстати, констатация ли это или пожелание, адресованное лирическим субъектом тем, кто «поет во сне»), в двух первых стихах третьей строфы. Это продолжение мотива налицо, и «пение» во сне откликается эхом «пению» петель. Но как и почему связаны эти два «пения»? И что это за «пение во сне»? Одним словом, внешне связанные мотивы оказываются чрезвычайно разновеликими, а их связь ничем не мотивируется.

То же можно сказать и о других вертикальных рядах, соединяющих третью строфу с двумя другими. Связано ли «дно» («лежать на дне») с «дельфином» и «винтом», а «огонь» («гореть в огне»), к примеру, с «батареей»? В некоторой степени – да, но степень эта настолько минимальна, что стремление сблизить мотивы более походит на натяжку, чем на дань фактам.

Исключительность третьей строфы проявляется также и в характере выраженного в ней отрицания. Выше мы видели, что обе предыдущие строфы имели в основе себя либо прямо выраженные отрицательные конструкции (такие, как «Выстрела… не ожидает никто» и т.п.), либо такие, в которых отрицание ушло вглубь и слилось с областью смысла (например, «…у дельфина… взрезано брюхо»). В отличие от двух предыдущих третья строфа в основном построена на утверждениях, которых здесь три – при единственном отрицании («Многие ле-

та – всем…!», «все части света могут…», «все континенты могут…»; и только одно «не» – «…все это – не по мне!»). Такое построение делает данную строфу зеркальным отражением каждой из двух предыдущих, в которых по три отрицательных и по одному утвердительному тезису. Однако отрицания и утверждение, содержащиеся в заключительной строфе, заслуживают того, чтобы к ним присмотрелись специально.

При ближайшем же рассмотрении оказывается, что утверждения, из которых на треть состоит строфа, внутренне противоречат своему утвердительному, то есть созидательному, началу. По сути, в каждом из них утверждается анти-жизнь, анти-бытие, – начиная с «поющих во сне», то есть спутавших день и ночь, сон и не-сон, иначе говоря – выживших из ума, и заканчивая эсхатологическими картинами всемирного затопления или пожара.

На помощь миру, оказавшемуся ввергнутым в состояние энтропии, приходит завершающее строфу отрицание, до некоторой степени восстанавливающее рушащийся миропорядок. А если точнее, отрицание не восстанавливает то, что восстановить невозможно, как обреченное на гибель, а создает основания для бытия-по-другому, или инобытия. И первым таким основанием оказывается «я» («Не по мне!»), вынесенное за рамки того мира, который вначале медленно, а потом все стремительнее и стремительнее исчерпывал свои бытийные возможности, стремясь к самораспаду. Отрицание этого мира во «всем» его объеме и всех мало-мальских и значимых проявлениях оказывается единственной возможностью, чтобы родилось «я» как единственная инореальная альтернатива самоуничтожающейся реальности «взрезанного брюха», закончившихся «снарядов» и так – вплоть до тонущих «частей света» и горящих «континентов».

Новая расстановка акцентов в тексте стихотворения заставляет по-новому прочесть припев после третьей строфы и позволяет увидеть незамеченные нюансы в функции припева после первой и второй строф.

Напомним, что в первом случае припев вносил окончательную сумятицу в надежду обнаружить связь между внешне не очень связанными событиями, а во втором – утверждал в подозрении, что связь есть, но она другая, иная. Наконец, третий повтор припева делает эту иную связь совершенно несомненной, почти зримой. Как уже было сказано, основанием для этой связи стали два момента, являющиеся разными сторонами одного и того же: отрицание реальности одного порядка и утверждение иного устройства мира, равного «я».

Сделаем вывод о сюжетной организации всего текста в целом. Мы выяснили, что отличие данного текста от других стихотворений и песен Высоцкого заключается в ослаблении в нем фабульного начала. Редукция фабулы по-разному проявляется в каждой из строф, представляющих собой различные же ступени сюжетного развития. Если в первой строфе нарушение фабульных связей воспринимается как случайное, а во второй – превращается почти в закономерность, то в третьей – отрицается и то, и другое, то есть, и сами связи, и их очевидное отсутствие объявляются чем-то, что не имеет отношения к делу.

Все это в целом, с нашей точки зрения, сводится к следующему: мир, каким его привык видеть человек, лирическое «я», уходит из-под ног, рушится; прежние ценности и схемы отношений человека и мира не работают, итогом такого положения вещей становятся отказ от традиционных схем мышления и осознание необходимости выработки другого взгляда на мир и место в нем человека.

***Библиографический список***

1. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М., 2003.
2. См.: Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб., 1996.
3. См.: Высоцкий, В. Сочинения: в 2 т. Сост., подг. текста и комментарии А.Е. Крылова. Т. 1 / В. Высоцкий. – Екатеринбург, 1994. (Все цитаты из текстов Высоцкого приводятся в статье по этому изданию.)

*Статья принята в печать в окончательном варианте 24.08.2007 г.*

***M.A. Perepelkin***

## "ANXIETY" FORMULA. THE STRUCTURE OF THE "PLOTLESS" SONG "PARUS" (THE SAIL) BY V. VYSOTSKY

The article is devoted to the structured analysis of the "plotless" song "Parus" (The Sail) by V. Vysotsky. Analyzing the way and the function of the "lack of plot" phenomenon, which is used by Vysotsky in the analyzed poem, the author of the article demonstrates that the reducing of the plot in the poem is connected with the poem main character's and the poem author's rejection of the traditional ways of thinking and their understanding of necessity to develop a new view on the world and the humanity.