

ЭПИТАФИЯ ВЛАДИМИРУ ВЫСОЦКОМУ ЯЦЕКА КАЧМАРСКОГО
КАК ИНТЕРТЕКСТ

THE ANALYSIS OF THE POEM *EPITAPH FOR VLADIMIR VYSOTSKY*
OF JACEK KACZMARSKI AS INTERTEXT

БАРТОШ ОСЕВИЧ

ABSTRACT. This article is devoted to the analysis of the poem *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego (Epitaph for Vladimir Vysotsky)* of Jacek Kaczmarski. In this poem the Polish bard conducts an intertextual dialogue with outstanding Russian poet and singer Vladimir Vysotsky.

Bartosz Osiewicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Применение интертекстуальной методологии для изучения художественного текста, с целью наиболее адекватного и цельного постижения его скрытых смыслов чаще всего встречается в произведениях постмодернизма¹, которые, как правило, построены как „палимпсест” или „мозаика цитаций”. Однако концепция интертекстуальности, разработанная Юлией Кристевой, базировавшейся на трудах Михаила Бахтина, касающихся „чужого слова” и „диалогичности”², не ограничивается только таким типом литературного творчества, а дает возможность углубленного анализа широкого диапазона других литературных явлений. К их числу принадлежат произведения жанра авторской песни, суть которого состоит в синкретичности различных видов искусства, в стремлении к диалогу как к источнику новых смыслов.

В связи с этим особо интересным является творчество польского поэта-исполнителя и композитора Яцека Качмарского (1957–2004). Он получил известность во второй половине 70-х годов прошедшего столетия, как талантливый автор песен-стихотворений, которые напевал под собственный гитарный аккомпанемент. Широкий спектр тем, затрагиваемых бардом в своем песенном творчестве, а также свободолюбивый характер его произведений во мно-

¹ См. напр.: О.В. Б о г д а н о в а, *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века)*, Санкт-Петербург 2004, с. 225–297; В.П. Р у д н е в, *Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*, Москва 2003, с. 155.

² См.: W. R a p a k, *Bachtinowskie korzenie intertekstualności*, [в:] *Intertekstualność i wyobraźniowość*, pod red. B. Sosień, Kraków 2003, с. 35–59.

гом определили скитальческую судьбу молодого поэта, который, уехав с концертами во Францию во второй половине 1981 года, остался в эмиграции, узнав о введении в Польше генералом Войцехом Ярузельским военного положения 13 декабря 1981 года. В 80-е годы, побывав за границей, Качмарски функционировал в среде польских политических беженцев, сочинял новые песни, выступал с концертами для поляков-эмигрантов во многих странах Западной Европы, поддерживал ушедший в подполье независимый самоуправляющийся профсоюз „Солидарность”, работал на радиостанции Свободная Европа. Может быть, поэтому в сознании большинства поляков Качмарски функционирует, прежде всего, как бард Солидарности, призывающий к борьбе за гражданские права и, с помощью художественного слова, выступающий против тоталитарного насилия. Однако политическая окраска отдельных произведений Качмарского не может вытеснить заметной культурной энергии его поэтического творчества, которое необычайно открыто на другие виды искусства, такие, как: живопись³, музыка, театр, киноискусство⁴, а также на литературное наследие других авторов. Благодаря этому его песни-стихотворения получают интертекстуальный характер и выходят за рамки массовой культуры.

Среди многих произведений барда пристального внимания и глубокого исследования заслуживает *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego* (*Эпитафия Владимиру Высоцкому*), написанная незадолго после преждевременной смерти автора *Охоты на волков* и представляющая собой дань памяти одному из наиболее интересных русских поэтов-певцов второй половины прошедшего столетия. Следует подчеркнуть, что польский поэт-исполнитель с момента, когда в 1973 году впервые услышал песни Высоцкого на неофициальном концерте русского актера-певца в варшавской квартире выдающегося польского режиссера Ежи Гоффмана, оказался под огромным влиянием „высоцких” произведений, силы его художественного слова, исключительной исполнительской манеры⁵. Нет сомнений в том, что Качмарски, будучи начинающим поэтом, направлял свои художественные поиски в сторону вершин поэзии Высоцкого. И хотя во время встречи со студентами Университета им. Адама Мицкевича в Познани 26 мая 2001 года на вопрос из зала, каким из российских бардов – Галичем или Высоцким – он дорожит больше всего, поэт пред-

³ Яцек Качмарски является автором около 50 песен-стихотворений, вдохновенных шедеврами польской и западноевропейской живописи, которые представляют собой пространство творческого диалога поэта с наследием мастеров кисти. Об этом см. подробнее: K. G a j d a, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003, с. 111–149.

⁴ Одним из ярчайших примеров творческого диалога Качмарского с киноискусством является его песня *Rublow*, ссылающаяся на знаменитую кинокартину Андрея Тарковского под названием *Андрей Рублев*.

⁵ См.: A. C i e s i e l s k i, *Wotodia mieszkał i śpiewał w moim warszawskim domu. Rozmowa z Jerzym Hoffmanem, reżyserem*, „*Życie Warszawy*” 2005, nr 170, z dn. 23–24.07, с. 11.

почел старшего поэта-драматурга, одновременно называя актера Таганки своим юношеским увлечением конца 70-х годов⁶, то поэтическое наследие этого русского автора оставило в творческой памяти Качмарского неизгладимый отпечаток. Он подражал актеру-певцу, исполняя его стихотворения по-польски, использовал отдельные художественные приемы старшего барда, развивал начатые им темы и идеи, заимствовал единичные сюжетные ситуации его баллад, черпал у него вдохновение для своих песен, вел с ним своеобразный творческий диалог. Исследуя эти интересные литературные явления, нельзя обойти молчанием такие произведения польского поэта, как: *Ze sceny*; *Nie lubię*; *Linoskoczek* и их первоисточники в творчестве русского актера-исполнителя: *Певец у микрофона*; *Я не люблю*; *Натянутый канат*; песню *Czołg*, являющуюся реминисценцией заключительных строк стихотворения *Дороги... дороги...*, в котором упоминаются Высоцким трагические судьбы Варшавского восстания 1944 года, а также возникший под влиянием *Охоты на волков* шедевр поэзии юного Качмарского под заглавием *Oblawa*.

Эпитафия Владимиру Высоцкому занимает в творческом достоянии Качмарского исключительное место. Неслучайно автор всегда исполнял ее во время своих публичных выступлений как последнюю, заключительную песню, которая выполняла функцию своеобразного прощания, как со слушателями, так и его русским мастером и учителем. Несмотря на заметную физическую усталость, после длинного концерта польский бард пел эпитафию на такой художественной высоте, как был в состоянии исполнять свои песни лишь единственный поэт-певец – Владимир Высоцкий⁷.

Следует отметить и подчеркнуть, что *Эпитафия Владимиру Высоцкому* является произведением интертекстуального типа, в центре которого сфокусированы отсылки к различным жанрам и литературным традициям, художественным текстам других авторов, другим видам искусства. Поэт вполне сознательно строит свой текст как интертекст, понимание которого обусловлено обнаружением многомерных связей с другими текстами. Этот факт уже частично проявляется на уровне заглавного компонента. Так, заглавие стихотворения Качмарского, которое принадлежит авторской песне и рассчитано на исполнение в сопровождении гитарного аккомпанемента, отсылает к панегирическому жанру эпитафии, возникшему в Афинах в V веке до нашей эры во время греко-персидских войн и славящему память о погибших воинах, характеризующемуся малым объемом, а также сжатостью⁸. С другой стороны, оно вбирает в себя личность и творческое наследие Высоцкого, которые в дальнейшем отражаются у Качмарского в виде интертекстуальных переключений.

⁶ См.: Wywiady. Spotkanie (Jacka Kaczmarekiego – В. О.) ze studentami UAM (maj 2001), [в:] K. G a j d a, *Jacek Kaczmareki...*, указ. соч., с. 333.

⁷ K. G a j d a, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarekiego*, Wrocław 2009, с. 129.

⁸ См.: J. S ł a w i ń s k i, *Epitafium*, [в:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2000, с. 137.

чек, аллюзий, скрытых цитат и реминисценций. Их наличие в основной части художественного текста барда связано с тем, что его построение противоречит изначальному жанровому толкованию этого термина в силу своей сложности и объемности⁹. Благодаря этому приему эпитафия поэта-композитора является интертекстом, представляющим собой совершенно новую ткань, сотканную из уже существующих текстовых компонентов, а ее смысл формируется посредством дешифрирования ссылок на другие тексты.

Эпитафия Качмарского посвящена памяти Высоцкого, поэтому в художественном тексте барда центральное место занимает образ мчащегося всадника, который максимально близок русскому поэту-исполнителю. Этот факт подтверждается наличием интертекстуальных отсылок к одной из вершин поэзии Высоцкого – балладе *Кони привередливые*, выражающей трагическое мироощущение русского барда:

To moja droga z piekła do piekła
W dół na złamanie karku gnam!
Nikt mnie nie trzyma, nikt nie prze-
świecła
Nie zrywa mostów, nie stawia bram!

Вдоль обрыва, по-над пропастью, по само-
му по краю
Я коней своих нагайкою стегаю, погоняю...
Что-то воздуху мне мало – ветер пью,
туман глотаю, –
Чую с гибельным восторгом: пропадаю,
пропадаю!

Po grani! Po grani!
Nad przepaścią bez łańcuchów, bez wa-
hania! [...]

Po grani! Po grani! Po grani!
Tu mi drogi nie zastąpią pokonani!
Tylko łapią mnie za nogi,
Krzyczą – nie idź! Krzyczą – stań! [...]

[...] Хотя мгновение еще постою на краю...¹¹

To moja droga z piekła do piekła
W przepaść na łeb na szyję skok! [...]

[...] Wokół postaci białych tłok
Koń mnie nad nimi unosi z lekka
I w drugi krąg kieruje krok!¹⁰

⁹ В литературоведении подчеркивается малый объем эпитафии как один из главных характерных ее признаков. См.: J. S ł a w i ń s k i, *Epitafium...*, указ. соч., с. 137; М.Л. Г а с п а р о в, *Эпитафия*, [в:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин, Москва 2003, с. 1235.

¹⁰ В.С. В ы с о ц к и й, *Сочинения в двух томах*, т. 1, Екатеринбург 1997, с. 299–300. Все дальнейшие цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

¹¹ J. K a c z m a r s k i, *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*. Цит. по: http://www.kaczmarek.pl/tworczosc/wiersze_alfabetycznie/kaczmarekiego/e/epitafium_wysocki.php

Лирический персонаж Высоцкого, обладающий разрушительным началом, сознательно балансирует на стыке жизни и смерти. Он, понимая неизбежность конца своего земного существования, выражает невероятную любовь к жизни и пытается спасти себя силой поэтического слова, которое гарантирует ему бессмертие:

[...] Коль дожить не успел, так хотя бы – допеть!
[...] я куплет допою (1, 300).

Таким образом Качмарски, заимствуя отдельные элементы художественного пространства баллады актера-певца (образ всадника и его путешествие по краю пропасти), а также выражая суть ее идейной проблематики (живительная сила поэтического слова), в своем произведении затрагивает творческое кредо самого Высоцкого, который во время одного из своих выступлений, обращая внимание на сущность литературного творчества, заявил:

Песня, в отличие от человека, может жить очень долго. Если человек хороший, он в жизни очень много беспокоится, нервничает, страдает за других, но и помирает, конечно, раньше, чем плохой. Песня может продлить жизнь¹².

Широкое поле для интертекстуальных переключек и аллюзий составляют другие поэтические тексты Высоцкого. С одной стороны, Качмарски обращается к пропитанным личной интонацией исповедальным стихотворениям Высоцкого, кодирующим характер и внутреннее состояние балансирующего на грани поэта¹³, с другой, польский бард ссылается на те произведения актера-певца, в которых он запечатлел образ тоталитарной эпохи и предпринял попытку ее оценки. Показательны в этом плане интертекстуальные связи эпитафии с *Банькой по-белому* Высоцкого:

Rozpiał w łaźni kamienie na biel!	Протопи ты мне баньку по-белому [...]
Z ciała rozgrzanych niech się wytopi ból.	(1, 186)
Tatuaże weźmiemy na cel!	
Bo na sercu, po lewej, tam Stalin drży,	[...] А на левой груди – профиль Сталина,
Pot zalewa mu oczy i wąs!	(1, 186)
Jego profil specjalnie tam kłuli my	[...] Ближе к сердцу кололи мы профили,
Żeby słyssał, jak serca się rwą! [Э]	Чтоб он слышал, как рвутся сердца.
	(1, 187)

Качмарски, используя цитаты из шедевра Высоцкого, заимствует и развивает тему сталинских репрессий, пережитых российским народом, а также разоблачает культ личности Сталина, „беззаветная вера” в которого заставила

(14.09.2009). Все дальнейшие цитаты из *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego* приводятся по этому источнику с указанием в квадратных скобках: Э.

¹² Цит. по фонограмме концерта в ДК „Фархад”, Навои 1979.

¹³ Центральное место занимает здесь баллада *Кони привередливые*.

„отдыхать в раю” ГУЛАГа миллионы граждан советской страны. Эхо *Баньки по-белому* звучит в пределах эпитафии предельно громко, благодаря аллюзиям и музыкальным цитатам из этого произведения в ее заключительных строках:

Pamiętajcie wy o mnie co si! Co si!
Choć przemknąłem przed wami jak cień!
Palcie w łaźni, aż kamień się zmieni w pył –
Przecież wróscę, gdy zacznie się dzień! [Э].

Таким образом, лирический персонаж Качмарского питает надежду продолжить свое существование в сознании поклонников его поэтического таланта, что гарантирует ему бессмертие, а также верит в будущее возвращение своего творчества.

Эпитафия Качмарского представляет собой поэтический рассказ о мастере художественного слова („Nie użalaj się nad nami – tyś poeta!” [Э]), функционирующем в условиях тоталитарного государства. Именно поэтому в сюжетном слое произведения центральное место занимает всадник-поэт, который мчится по кругам ада. Качмарски, изображая жизнь в советской стране, которую приравнивает к аду, а также используя мотив странствия через него, целью которого является испытание лирического персонажа, отсылает читателя к первой части *Божественной комедии* Данте:

To moja droga z piekła do piekła
W przepaść na łeb na szyję skok!
Boskiej Komедии nowy przekład
I w pierwszy krąg piekła mój pierwszy krok! [Э].

Однако следует отметить и подчеркнуть, что польский бард не является первым автором, который использовал дантовские реминисценции с целью указать суть советской системы и разрушительные последствия ее существования. В данной связи нельзя обойти молчанием знаменитый роман Александра Солженицына *В круге первом*, в котором автор, воссоздавая мир „спецтюрьмы МГБ № 1” – закрытого научно-исследовательского института, неофициально называемого „шарашкой”, погружает его в смысловой интертекстуальный контекст. Образ тюрьмы для эков-ученых, вместе с заглавием произведения, ассоциируются с упомянутой *Божественной комедией* Данте и указывают на первый круг ада, в котором содержатся античные философы, единственным пороком которых было их язычество¹⁴. У Солженицына заключенные – светлые умы России, заставленные работать в пользу тоталитарного режима, – тоже язычники, которые грешили неверием в бога-Сталина и ком-

¹⁴ См. напр.: *За пределы соцреализма. Александр Солженицын*, [в:] Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Современная русская литература в 3-х книгах*. Кн. 1: *Литература „Оттепели” (1953–1968)*, Москва 2001, с. 189.

мунизм, представлявший собой единственную официальную религию. Поэтому лирический персонаж Качмарского – свободолюбивый поэт, презирующий творческие ограничения и препятствия, которые создавал советский тоталитаризм – начинает свой путь именно в первом круге ада, чтобы потом двигаться в его более глубокие круги.

Автор *Oblawy*, погружая своего персонажа в адскую реальность, акцентирует его затерянность среди грехов и преступлений, порожденных советской действительностью. Не без причин все круги ада, в которые спускается лирический субъект Качмарского, отражают в себе пороки, которые находят свой источник в тоталитарной системе. Польский бард, перечисляя их, напоминает факт разрушительного воздействия всех этих факторов на личность самого Высоцкого, а также, расширяя их список, называет те недостатки и черты характера поэта-певца, которые во многом обусловили его непростой жизненный путь и преждевременную смерть. Так, он указывает на человеческие страсти и отчаянные поиски настоящей любви (круг первый); ссылку, как исторически проверенный способ избавиться от врагов государства, которые благодаря свободе мысли были для него смертельной угрозой (круг второй); жизнь „людей периферии”, которые, с одной стороны, находясь вне центрального потока событий, не имеют никакой возможности повлиять на его ход, с другой, подчиняются его жестокой, разрушительной силе (круг третий); „духовный пустырь”, возникший из-за презрения культурных ценностей высокого искусства, а также поощрения посредственности, внедрения идеи искоренить незаурядные личности, вследствие чего возникает общество, лишенное потребности участвовать в культуре, стремиться к высшим целям и идеалам, бороться против тирании и лжи (круг четвертый); партийное управление искусством и связанные с этим цензурные ограничения, уничтожающие свободу творчества и настоящий талант представителей нелегальной литературы, место которых заняли лишенные таланта авторы, верно служившие своим именем тоталитарному режиму (круг пятый); пьянство, которое представляло собой патологический способ вырвать советское общество из мрака бездуховности (круг шестой); на всеобъемлющий контроль государства, следившего за действиями своих граждан (круг седьмой). Путешествие всадника-поэта заканчивается в восьмом круге ада, который является заброшенным, пустынным местом:

Dla mnie mają tu jeszcze ósmy krąg!
Ósmy krąg, w którym nie ma już nic [Э],

что в контексте судьбы художника слова, который нуждается в читателе/слушателе, приобретает особо трагический оттенок. Работавший в жанре авторской песни Качмарски, отлично понимал суть этого вида искусства, которая связана с ориентацией песен-стихотворений на другого человека. Сущность авторской песни многократно затрагивал в своих высказываниях ее русский классик – Владимир Высоцкий:

Для авторской песни ничего не требуется. Требуются только люди, глаза, желание ваше слушать, а мое вам рассказать;

Я вам [слушателям – Б. О.] хочу сказать одно: вы сегодня работали вместе со мной хорошо. Но то есть, короче говоря, вы смеялись там, где было надо. Были серьезные в тех местах, где песни того требовали [...]¹⁵.

Поэтому, зная сложность позиции Высоцкого-поэта, который в советской России – несмотря на огромную популярность – функционировал как непризнанный официально автор, а также понимая разрушительные для него последствия такого порядка вещей, Качмарски в своей эпитафии с исключительной поэтической точностью передал размер мучений и страданий его литературного двойника в восьмом кругу ада, наказанного самым страшным для поэта способом. Таким образом, бард, присматриваясь к трагической судьбе Высоцкого и его поколения, подчеркивает факт неотвратимости духовной деградации человека, функционирующего в условиях тоталитарной системы, и одновременно обращает внимание на обреченность русских художников слова.

Однако только связями с Владимиром Высоцким и его творческим наследием, а также с первой частью *Божественной комедии* Данте, которая является своеобразным ядром эпитафии Качмарского, интертекстуальный характер его произведения не исчерпывается. В песне можно заметить межтекстовые проекции на другой шедевр мировой литературы – *Гамлета* Шекспира, появляющийся у польского барда в виде полисемантических интертекстуальных отзвуков. Их смысл значительно углубляется благодаря использованию Качмарским широкого гамлетовского контекста, непосредственно связанного как с актерской судьбой Высоцкого, так и его поэзией 70-х годов. Таким образом, художественный текст польского поэта содержит отсылки к известной новаторской постановке трагедии Шекспира Юрием Любимовым – главным режиссером Театра драмы и комедии на Таганке, в которой Владимир Высоцкий сыграл заглавную роль. Однако, упоминая *Гамлета*, Качмарски не только воскрешает память о легендарной театральной работе барда, который до последних дней, несмотря на плохое состояние здоровья, перевоплощался в датского принца, как всегда играя феноменально с полной отдачей физических сил, но и указывает на межтекстовые связи лирики последнего десятилетия его творческого пути с трагедией Шекспира¹⁶. Нельзя обойти молчанием факт, что Гамлет, появляющийся у Качмарского, это, как и у Высоцкого, прежде всего поэт, которого сравнивают с Христом¹⁷. Ощущение их сходства

¹⁵ Цит. по фонограмме концерта в ДК „Фархад”, указ. соч.

¹⁶ Неслучайно крупный высокоцковед Анатолий Кулагин называет лирику начала 70-х годов „гамлетовской”, а Высоцкого воспринимает как философа, который прикасается к „последним вопросам” бытия. Об этом см.: А.В. Кулагин, *Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция*, Москва 1997, с. 122.

¹⁷ Мотив Христа-поэта появляется в творчестве Высоцкого в песне-стихотворении *О фатальных датах и цифрах*.

углубляется благодаря библейской аллюзии, использованной Качмарским в пределах текста эпитафии:

To moja droga z piekła do piekła
Na scenie Hamlet, skłuty bok
Z którego właśnie krew wyciekła –
To w piąty krąg kolejny krok! [Э].

Его Гамлет, с пробитым кровоточащим боком, похож на распятого Христа, после смерти которого пришли к Нему воины и один из них копьем пронзил Ему ребра, вследствие чего истекла кровь и вода (см.: Ин 19, 32–35). Качмарски, соединив библейский мотив с шедевром Шекспира и творческой личностью Высоцкого, а также поместив их в пятом круге ада, являющемся той частью советской реальности, в которой цензурный контроль уничтожает высокую культуру, создает метафору художника, отдающего жизнь за искусство.

Работая со словом, Качмарски формирует смысл собственного текста посредством ссылок на другие тексты. Однако пристального внимания заслуживает также заимствование Качмарским отдельных черт поэтики Высоцкого. Так, его песня написана – как подавляющее большинство стихотворений русского актера-певца – от первого лица единственного числа

Nikt mnie nie trzyma, nikt nie prześwietla
Nie zrywa mostów, nie stawia bram! [Э].

Рядом с этим художественным приемом польский поэт использовал экстремальную ситуацию, как обстоятельство, в котором оказался его лирический герой. Высоцкий в своих интервью обращал внимание на роль этого элемента в своем поэтическом мышлении:

Я хочу петь про людей, которые находятся в самой крайней ситуации: в момент риска [...]. Короче говоря, людей на самом краю пропасти, на краю обрыва [...]¹⁸.

Как и в случае Высоцкого, персонаж Качмарского является незаурядной личностью, человеком, который спокойной жизни предпочитает „гибельный восторг”. Третьей чертой, объединяющей произведения обоих авторов, является их эпическое начало. Высоцкий часто указывал на эту исключительную черту своих песен („Я все песни стараюсь писать как песни-новеллы. Чтобы там что-то происходило”¹⁹), которую творчески заимствовал Качмарски.

Подводя итоги сказанному, следует подчеркнуть, что модель творческой личности Владимира Высоцкого была очень близка молодому Яцеку Качмарскому. Увлечение русским актером-певцом отразилось в его поэтическом творчестве, в котором существенное место занимает *Эпитафия Владимиру*

¹⁸ А.С. Д е м и д о в а, *Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю*, предисл. А. Смелянского, Москва 1989, с. 143.

¹⁹ *Старатель: еще о Высоцком. Сборник воспоминаний*, сост. А. Крылов, Ю. Тырин, Москва 1994, с. 67.

Высоцкому. Наблюдения над интертекстуальностью в этом произведении показывают, что она является вполне осознанным приемом. Автор строит свой текст не как мозаику бессознательных цитаций, а как диалог с творчеством Высоцкого и предшествующей литературной традицией, о чем свидетельствует присутствие многочисленных интертекстуальных переключек с песнями барда, а также произведениями Данте и Шекспира. Качмарски пишет тоже картину современной Высоцкому России, создающей, а затем разрушающей исключительные культурные явления. Поэтому его эпитафия получает значение произведения, славящего память о тех представителях искусства, которые стали заложниками сложного исторического времени.