

6. Куяжыгыяр А. Jakutskie pisateli i ih znachenie // Cholbon. 1927. № 5–6. S. 41–42.

7. Ostrovskij A.N. Polnoe sobranie sochinenij: v 16 t. M.: GIHL, 1952. T. 12.

8. Sofronov A.I. Sochinenija: v 4 t. Jakutsk: Bichik, 2008. T. 3.

Theatrical and aesthetic views of Anempodist Sofronov

The article deals with the principles of the aesthetic concept of the first Yakut playwright and the creator of the national theatre Anempodist Sofronov as reflected in his theatrical critical articles. The main principles of the concept of the national theatre and drama are democracy, nationality and realism. It is stated that the formation of the theoretical views of Alampa was influenced by the programme ideas of the playwright and reformer of the Russian theatre A.N. Ostrovsky.

Key words: *concept, drama, theatre, aesthetics, democracy, nationality, realism, A.N. Ostrovsky.*

(Статья поступила в редакцию 11.05.2018)

А.В. КУЛАГИН
(Коломна)

ПЕСНЯ ВЫСОЦКОГО «ТЮМЕНСКАЯ НЕФТЬ»: ПОЭТИКА И КОНТЕКСТ

Песня Высоцкого «Тюменская нефть» (1972), соединяющая в себе черты песен поэта предыдущего периода его творчества (второй половины 1960-х гг.) о людях мужественных профессий и его сатирических (жанровых) песен той же поры, открывает в его лирике возможности синтеза «высокого» и «низкого» в области онтологической поэзии «гамлетовского» периода (первая половина 1970-х гг.) и предвосхищает этим галерею его позднейших произведений («Ошибка вышла», «Две судьбы» и др.).

Ключевые слова: *Высоцкий, поэтика, «Тюменская нефть», контекст, эволюция.*

Песня «Тюменская нефть» (1972) специального внимания высококоведов не привлекает, и если упоминается, то упоминается, как правило, «списочно». Вероятно, отчасти в

этом «виноват» сам Высоцкий, песню эту почти не исполнявший и тем самым как бы отодвинувший ее на периферию своего творчества. Но она, на наш взгляд, заслуживает интереса и сама по себе, и в контексте творчества поэта.

Творческая история песни уже любопытна и как бы оспаривает ее «периферийность». Наверная, как и стихотворение того же года «Революция в Тюмени» (к которому ниже мы обратимся тоже), историей обнаружения нефти в Западной Сибири Фарманом Салмановым (по другой версии – разысканиями геолога Юрия Эрвье) [20; 2, с. 45–46], она не сразу обрела свой канонический вид (1974) и прозвучала поначалу в ранней, более объемной, редакции. Сам факт смены редакции текста, как и предшествовавшая ей напряженная работа над хранящимся ныне в Российском государственном архиве литературы и искусства черновым (известен и белой) автографом [1, с. 76–85; 4, с. 523], показывает, что в хронологическом отрезке между 1972 и 1974 г. поэт держал «Тюменскую нефть» под своим творческим контролем. Вероятно, он ощущал в ней нечто концептуально важное для себя. Что касается количества сохранившихся фонограмм, то у Высоцкого есть и другие важнейшие произведения этой поры, исполнявшиеся нечасто («Памятник», «Затяжной прыжок» и др.). Повлиять на исполнительскую же судьбу произведения могло то, что сам повод ее написания с каждым годом отодвигался в прошлое и уже требовал комментария, а Высоцкий любил привязывать свои песенные номера к злободневной тематике (например, «летающие тарелки» или избрание римского папы). Творческая история песни нам еще понадобится; пока же обратимся к ее лирическому сюжету, сразу включающему песню в контекст лирики Высоцкого начала 1970-х гг.

Лирический герой песни, преодолевая скепсис начальства и рядовых геологов, находит-таки месторождение нефти. Сквозной мотив произведения – балансирование ситуации на грани между нет и да, игра слов на основе фразеологизма «более-менее», двусмысленность которого позволяет поэту разделить его на два слова (когда-то он так же разделил «Сивку» и «Бурку» в песне 1963 г.). Высоцкий вообще был, как известно, большим мастером словесной игры: свободное обращение с фразеологизмами, с их переносными и прямыми значениями, использование калам-

буров – характернейшая черта его поэтического стиля, уже многократно привлекавшая внимание исследователей (ниже мы на них еще сошлемся). От куплета к куплету смысловое наполнение фразеологизма меняется. В первом куплете слышим:

И шлю депеши в центр из Тюмени я:
 Дела идут, все боле-менее!..
 Мне отвечают, что у них сложилось мнение,
 Что меньше «более» у нас, а больше «менее».
 [5, т. 1, с. 320]

Этот катрен повторится и во втором куплете. Интонация поэта, передающая настрой в «Академии», становится иронической. И если в первом куплете «рюкзак» героя «пустой» пока что «на треть», то во втором он «пустой» уже напрочь: «исчезла снедь». Кажется, ситуация становится все безнадежнее, но герой уверен в успехе. И в итоге в нарушенной оппозиции «более – менее» все встает на свои места: «И шлю депеши в центр из Тюмени я: // Дела идут, все боле-менее, // Что – прочь сомнение, что – есть месторождение, // Что – больше “более” у нас и меньше “менее”... Перед нами тот случай, когда «зона действия фразеологической единицы может распространяться на все поэтическое произведение» [15, с. 212]. Заметим, что в тексте песни есть и другие фразеологизмы, творчески поэтом обыгранные: «В болото вы вгоняете деньги!»; «В Тюмени с нефтью полная труба!»; «Мы взяли риск...» (в литературе отмечено, что здесь поэт соединил два оборота: «пойти на риск» и «взять на себя ответственность» [12, с. 174]). Все они у Высоцкого экспрессивно окрашены и передают динамику поиска и противостояния героя столичным чиновникам.

Но вернемся к обороту «более-менее». На лицо «смысловой перевертыш», если воспользоваться выражением Н.А. Крымовой, отнесшей его, правда, к другому произведению поэта того же 1972 г. – стихотворению «Мой Гамлет», ключевому для этого периода поэтического (и актерского) творчества Высоцкого [8, с. 89]. Писать о том, что это стихотворение, навеянное работой над ролью Гамлета в спектакле Театра на Таганке, знаменует собой поворот лирики поэта к онтологической проблематике и стоит в начале «гамлетовского» периода его творчества, нам уже доводилось [10, с. 117–124]. Все же напомним «смысловые перевертыши» в его тексте: «Чем выше мы, тем жестче и суровей»; «Я от подранка гнал коня назад // И плетью бил загонщиков и ловчих»; «Я видел – наши игры с каждым днем // Все больше походили на бесчинства»; «Я прозре-

вал, глупея с каждым днем»; «Груз тяжелых дум наверх меня тянул, // А крылья плоти вниз влекли, в могилу»; «А мой подъем перед смертью есть провал», и, наконец, финальное четверостишие, полностью состоящее из таких «перевертышей»: «Но гениальный всплеск похож на бред, // В рожденье смерть проглядывает косо. // А мы все ставим каверзный ответ // И не находим нужного вопроса» [5, т. 2, с. 46–48]. Высоцкий не раз говорил о том, что и сама роль Гамлета трактовалась в любимовской постановке нетрадиционно: «Его трагедия заключается в том, что, выйдя одной ногой из этого мира, в котором он есть, он продолжает действовать, к сожалению, теми же методами и никак не может избавиться от ощущения, что ему надо мстить, убить» [18, с. 101]. В начале «гамлетовской» эпохи мир открывается поэту-актеру, вышедшему на уровень философской лирики, как вместилище парадоксов. Он усложнился, он не поддается одномерному черно-белому пониманию. В нем перемешались «более» и «менее», между тем как эти категории требуют четкой однозначности. Если дать волю такому релятивизму, он полностью размывает границу между добром и злом, между нравственным и безнравственным. Высоцкий, с присущим ему мощным поэтическим инстинктом добра и правды, обеспечившим поэту абсолютный нравственный авторитет у слушателей, и «постоянно занимавшийся “реанимацией” слов, первоначальное значение которых стерлось» [11, с. 179; ср.: 13, с. 201], – не мог с этим смириться. Ситуация «путаницы» (это, напомним, мотив из написанной вскоре, в середине 1970-х гг., «Песни Алисы про цифры» для дискоспектакля по сказке Кэрролла) требовала разрешения.

Возможность преодоления этой «путаной» относительности Высоцкий, уже бывший к этому времени автором «императивных» песен об альпинизме 1966 г., «Марша аквалангистов» и «Песни самолета-истребителя» (а можно припомнить и песни «Еще не вечер», «Сколько чудес за туманами кроется...», «Песню Рябого» для фильма «Хозяин тайги», все – 1968 г.), увидел в сюжетах о людях трудных профессий. С.В. Свиридов соотнес некоторые произведения поэта рубежа десятилетий, в том числе и «Тюменскую нефть» (а также «Марш шахтеров», «В день, когда мы, поддержкой земли заручась...» и др.), с тем направлением живописи и скульптуры предыдущего десятилетия, которое определяют как «суровый стиль». Будучи близка этому направлению тематически, «суровая» поэзия Высоцкого яв-

ляет, однако, по замечанию исследователя, не «покорителя природы», а «героя экзистенциального... выступающего не против стихий, а против онтологических оппонентов – судьбы, смерти, миропорядка, Бога» [17, с. 95]. Впрочем, в «Тюменской нефти» это все-таки еще и покоритель природы («да будет нефть»). Но песня действительно демонстрирует торжество человеческого духа и воли, и онтологическое звучание у нее, безусловно, есть. Оно проступает и в самой оппозиции понятий «более» и «менее», и в мотиве «Бога», возникающего в тексте песни дважды – во втором куплете («Нет бога нефти здесь – перекочую я: // Раз бога нет – не будет короля!..»; заметим заодно, что мотив *короля* как возможной будущей ипостаси героя звучал и в «Моем Гамлете»: «Я шел спокойно прямо в короли...») и в финале песни:

И бил фонтан и рассыпался искрами,
При свете их я Бога увидал:
По пояс голый, он с двумя канистрами
Холодный душ из нефти принимал.

[5, т. 1, с. 321–322]

На этом «языческом» (у нефти есть свой Бог!) мотиве стоит чуть задержаться. Приведенные строки заставляют вспомнить текст одной из «суровых» песен 1966 г. – «Прощание с горами»: «Но спускаемся мы с покоренных вершин, // – Что же делать – и боги спустились на землю» [Там же, с. 113]. Нам доводилось отмечать, что этот поэтический мотив попал в песню Высоцкого, скорее всего, из популярной в эпоху его юности песни из репертуара Луи Армстронга и Пола Робсона *Go Down Moses (Let's My People Go)* [9, с. 47–48]. В этой песне был обыгран ветхозаветный сюжет (Бог поручает Моисею добиться от фараона освобождения евреев из египетского плена). Высоцкий, правда, заменяет ветхозаветного Бога на богов «языческих», но это различие для него не принципиально: начиная как раз с середины 1960-х гг. он свободно обращается с мифологическими, фольклорными, литературными мотивами и сюжетами, травестийно осовременивая и сближая их с сегодняшней жизнью («Про черта», «Песня про плотника Иосифа...», «Лукоморья больше нет» и др.). Кстати, Бог спустится у него с небес в песне «Переворот в мозгах из края в край...» (1970): «И Он спустился. Кто он? Где живет?.. // Но как-то раз узрели прихожане – // На паперти у церкви нищий пьет. // “Я Бог, – кричит, – даешь на пропитанье!”» [5, т. 1, с. 232] Травестийная нота ощущается и в песне «Тюменская нефть», где Бог, «по пояс голый», принимает «холод-

ный душ из нефти», хотя и надо признать, что в целом образ комичным, конечно, не выглядит. Но сама эта нота, как нам думается, вносит некоторые коррективы в понятие «сурового стиля» по крайней мере применительно к «Тюменской нефти».

Мотив Бога может иметь и биографическую «подсказку» – правда, к моменту написания песни уже довольно давнюю. И.К. Высоцкая, первая жена поэта, вспоминает, что в пору их недолгого супружества, на рубеже 1950–1960-х гг., она слышала от воспетой Высоцким в позднейшей «Балладе о детстве» соседки по квартире Гиси Моисеевны Яковлевой такую фразу: «“Изочка, сегодня я поняла, что Бога нет”. Я спрашиваю: “Почему сегодня?...” – “Как же? Все показали (по телевизору – А.К.)! Входит человек в поле, ставит пылесос и достает нефть! Где же Бог?”» [3, с. 126–127]. Если И.К. Высоцкая помнит об этом эпизоде спустя много лет, то в свое время он и по-прежнему произвел на нее впечатление, и она наверняка рассказала о нем мужу, а тому это, возможно, запомнилось тоже и спустя десятилетие с лишним отозвалось в творческой работе.

Нам приходилось писать о том, что в творчестве Высоцкого второй половины 1960-х гг., предшествовавшем «гамлетовскому» периоду начала 1970-х гг., выделяются две ключевые поэтические линии: героическая и комедийно-сатирическая [10, с. 57–114]. «Суровый стиль» рубежа десятилетий предполагает, естественно, преемственность по отношению к первой из них. Между тем автор песни «Тюменская нефть» этим не ограничивается. Текст песни содержит немало элементов, напоминающих о комедийных песнях поэта, которые мы можем назвать жанровыми (т. е. изображающими быт, по аналогии с жанровой живописью) – вслед за Галичем, относившим это определение к своим песням, и за А.Е. Крыловым, распространившим его и на ранние песни Высоцкого [7]. Нам думается, что применительно к Высоцкому это определение можно распространить и на творчество последующих лет (это не отменяет того, что сам поэт называл «вторым дном» своих песен). Жанровые песни включают просторечную лексику и бытовой антураж, в контексте «суровой» темы воспринимаемые как нечто сниженное. «Чудак из партии геологов» выливает «грязь из сапога», называет коллег «олухами» и говорит о зря потраченных на экспедицию «тыщах», добавляя: «В болото вы вгоняете деньги!». Сам герой «чует» нефть «нутром и носом» и выигрывает спор, по его выражению, «не на пол-

литра). Звучащие здесь слова «рыская», «переругано», «братики» стоят в том же ряду. Такой лексики и фразеологии нет или почти нет в «суровых» песнях – таких как «Белое безмолвие» или «Марш шахтеров». Там, хотя и встречаются отдельные просторечные выражения («чрево матушки-Земли»; «жизнь без вранья»; впрочем, в первом случае разговорное «матушка» соседствует с книжным «чрево»), преобладает манера патетическая (например, в «Белом безмолвии»: «Кто не верил в дурные пророчества, // В снег не лег ни на миг отдохнуть – // Тем наградою за одиночество // Должен встретиться кто-нибудь!» [5, т. 1, с. 296]). О «Тюменской нефти» так не скажешь. Патетика, конечно, есть и в ней: не считая рефрена «Да будет нефть!», она ощущается в финале («Я счастлив, что, превысив полномочия, // Мы взяли риск – и вскрыли вены ей!»), но она скорректирована сознательно употребленным канцеляризмом из языка «академиков»-скептиков («превысив полномочия») и отклоняющимся от литературной нормы выражением «мы взяли риск».

В этом же «низком» ряду оказывается и физиологический мотив: «вскрыли вены ей». Приведем для сравнения цитату из стихотворения «Революция в Тюмени»: «Земле мы кровь пускаем – ну и что ж, – // А это ей приносит облегченье»; «Ведь это не поваренная соль, // А это – человечьи пот и слезы» [Там же, т. 2, с. 49–50]. Нечто подобное звучало у поэта – по отношению именно к земле – незадолго до «Тюменской нефти» и «Революции в Тюмени», тоже в «гамлетовские» и «предгамлетовские» годы, например: «Обнаженные нервы Земли // Неземное страдание знают» («Песня о Земле», 1969 [Там же, с. 210]); «Но нас, благоденственная Земля, // Прости за то, что роюсь во чреве» («Марш шахтеров», 1970/71 [Там же, с. 248]). Физиологические мотивы возникают у Высоцкого в эту пору и в другом контексте («Песня конченого человека», «Баллада о гипсе»...), и вообще они приживутся в его поэзии и прозвучат, скажем, в песне 1975 г. «Ошибка вышла»: «Кровоточил своим больным // Истерзанным нутром» [Там же, с. 402], – или в песне 1977 г. «Был побег на рыбок...»: «Псы покروпили землю языками – // И разбрелись, слизав его мозги» [Там же, с. 437]. Об этой особенности поэтики Высоцкого исследователи писали – в разных аспектах – не раз [14, с. 184–186; 16]. Автор «Тюменской нефти» поставил лирическую «физиологию» на службу высокой цели; более того – «вскрытие вен» земли становится кульминацией лирического сюжета.

В пользу соединения «высокого» и «низкого» в «Тюменской нефти» говорит и ее ритмика. Она, как и цитировавшееся нами выше ключевое для этих лет стихотворение «Мой Гамлет», написана пятистопным ямбом – размером, в русской лирической традиции имеющим репутацию рефлексивно-элегического («Безумных лет угасшее веселье...» и др.). Он располагает как будто к неторопливой, размеренной интонации. Но в песне Высоцкого не так: автор пел ее с интонацией динамичной, включающей и иронические оттенки. Более того: в припеве поэт однажды переходит на... шестистопный ямб, александрийский стих («Что – прочь сомнение, что – есть месторождение, // Что больше “более” у нас и меньше “менее”»), связанный с антологической традицией и уже в пушкинское время бывший признаком стилизации*. Да и дактилическая рифма в других стихах («геологов – олухов» и др.), превращающая их в двенадцатисложник, поневоле «подтягивает» их, несмотря на наличие всего пяти стоп, к александрийскому стиху и заставляет звучать более архаично. Высоцкий же виртуозно воплощает в очень традиционной ритмической форме абсолютно неклассическое содержание. Вообще, в начале 1970-х гг. Высоцкий пользуется александрийским стихом не раз – в песнях «Горизонт», «Песня конченого человека», «Баллада о гипсе». Новаторство такого погружения классического размера в современную поэтическую реальность еще предстоит оценить. Отметим вообще тягу поэта в эту пору (и позже) к «длинным» стихам, в том числе в произведениях «сурового стиля» или близких к ним (например, «вальсовый» четырехстопный анапест в «Белом безмолвии»; восьмистопный хорей в «Конях привередливых», звучащий в то же время как пеон третий)**.

Мы же говорим сейчас о неожиданном – и при этом гармоничном – совмещении «высокого» размера и как будто «низкого» содержания. Впрочем, по большому счету, «низкое» ли оно? Герой оказывается победителем, «королем» или даже «Богом». Вспомним, что годом раньше, в 1971 г., написана тоже вполне «суровая» «Песня о штангисте», герой которой уподоблен герою мифологическому: «Я от земли Антея отрываю, // Как первый древнегреческий штангист»; «И брошен наземь мой железный бог!» [5, т. 1, с. 288]. Здесь, кстати, тоже использован пятистопный ямб.

* О стихотворных размерах и их эволюции в русской поэзии см. подробно: [6].

** Подробный анализ ритмики поэта и ее общих закономерностей см.: [19].

При значимости в тексте песни бытовой конкретики может показаться странным, что поэт исключил из текста звучавшее в первоначальном варианте песни четверостишие:

Депешами не простучался в двери я,
А вот канистры в цель попали, в цвет:
Одну принес под двери недоверия,
Другую внес в высокий кабинет.

[5, т. 1, с. 509]

Думается, поэт пожертвовал «канистрами» (согласно версии об Эрвье как о прототипе героя песни, геолог действительно привез в Москву канистры с нефтью) ради смысловой и композиционной цельности произведения. Во-первых, после выразительной кульминации (танцующие при свете рассыпающихся искр нефтяного фонтана люди) эпизод с канистрами уже не кажется таким эффектным; он мог бы быть кульминационным и сам, но автор обошелся без него. Во-вторых, наличие этого четверостишия в тексте требовало для полноты куплета еще раз спеть строки зачина: «Один чужак из партии геологов...» (на ранней фонограмме именно так), и от этого посткульминационная часть вообще затягивалась без необходимости (вспоминать об этом «чужаке» в финале было уж вовсе незачем). В-третьих, эти строки как бы принижали значимость «депеш», а последние были лейтмотивом произведения и получали как раз «решающее» значение, ибо в них в итоге было сказано, уже безо всякой иронии, самое важное: «Дела идут, все боле-менее». И в-четвертых, поэт мог почувствовать в отброшенных в итоге стихах повтор аллегорического смысла: «двери недоверия» и ведут в тот самый «высокий кабинет», куда герой «принес» канистры.

Итак, песня «Тюменская нефть» соединила, с одной стороны, «суровую» героику, дух преодоления, и с другой – жанровую поэзию. Обе эти ветви, повторим, соседствовали в поэзии Высоцкого второй половины 1960-х гг., иногда осторожно сближались (помимо отмеченных примеров, мы упомянули бы еще «Песню летчика» 1968 г. – героическую, но включающую мотивы карточной игры), но все же не сливались в едином лирическом сюжете. Теперь это произошло. Мы были бы вправе ожидать этого и от стихотворения «Революция в Тюмени», но там жанровая линия ощущается слабо: стихотворение, не случайно не ставшее песней, оставшееся в архиве как сугубо «письменный» текст, не обладавшее зримой сюжетностью, более риторично. К жанровой манере оно располагало мало.

Мы можем теперь дополнить нашу концепцию творческой эволюции поэта, согласно которой его поэзия самых последних лет (1975–1980 гг.) вобрала в себя основные достижения предшествовавших ей периодов [10]. Выражение «старые слагаемые новой манеры», которым мы воспользовались в своей монографии, срабатывает и здесь. Отныне произведения героико-драматического, «сопротивленческого» звучания (если не считать риторичных по преимуществу песен, написанных на заказ для фильмов «Морские ворота» и «Ветер надежды») будут обладать ощутимым бытовым колоритом, отличаться просторечной лексикой и интонацией: последнюю мы относим к исполнительской манере барда, лишенной патетики, вбирающей подчас иронические ноты. Таковы песни «Ошибка вышла» (и две другие песни из этой трилогии), «Гербарий», «Притча о Правде и Лжи», «Две судьбы». Такова, кстати, и последняя песня Высоцкого – «Грусть моя, тоска моя», трагическая, но насыщенная бытовыми мотивами и «низкими» выражениями. Песня «Тюменская нефть» стала едва ли не первой попыткой поэтического синтеза на этом уровне.

Список литературы

1. Владимир Высоцкий. Архивы рассказы-вают – 2 / сост. Ю. Гуров [и др.]. Новосибирск, 2012.
2. Время Владимира Высоцкого / автор-сост. М. Цыбульский. Ростов н/Д., 2009.
3. Высоцкая И. «Мы были почти дети...». Из беседы с В. Перевозчиковым // Все не так, ребята...: Владимир Высоцкий в воспоминаниях друзей и коллег... / сост. И. Кохановский. М., 2017. С. 118–129.
4. Высоцкий В. Собрание сочинений: в 5 т. / сост., текстол. работа и коммент.: С. Жильцов. Тула, 1993–1998. Т. 2.
5. Высоцкий В. Сочинения: в 2 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.Е. Крылова. Екатеринбург, 2002.
6. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 2002.
7. Крылов А.Е. О жанровых песнях и их языке: (по материалам творческого наследия Александра Галича) // Мир Высоцкого: исследования и материалы. М., 1997. Вып. I. С. 365–371.
8. Крымова Н. «Наша профессия – пламень страшный» // Н. Крымова Высоцкий. Ненаписанная книга. М., 2008. С. 70–96.
9. Кулагин А. В. Когда святые...: Об одном источнике «Марша футбольной команды “медведи”» Высоцкого // Его же. Слово семь заветных струн...: статьи о бардах, и не только о них. Коломна, 2018. С. 39–48.

10. Кулагин А.В. Поэзия Высоцкого: творческая эволюция. 3-е изд., перераб. Воронеж, 2013.
11. Лавринович Т. Языковая игра Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. М., 1999. Вып. III. Т. 2. С. 172–180.
12. Лебедев В.П., Куликов Е.Б. Поэтическая фразеология Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. 1997. Вып. I. С. 159–176.
13. Намакштанская И.Е., Нильссон Б., Романова Е.В. Функциональные особенности лексики и фразеологии поэтических произведений Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. М., 1997. Вып. I. С. 177–206.
14. Перепелкин М.А. В. Высоцкий: «триптих» о Земле // Вестн. Самар. гос. ун-та. Гуманит. серия. 2006. № 10/2. С. 34–42.
15. Прокофьева А.В. О сюжетно-композиционных функциях фразеологических единиц // Мир Высоцкого: исследования и материалы. М., 1999. Вып. III. Т. 2. С. 208–215.
16. Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого. Курск, 1995.
17. Свиридов С.В. «Суровый стиль» Владимира Высоцкого: к постановке проблемы // Вестн. Балт. фед. ун-та. 2013. Вып. 8. С. 90–95.
18. Театральный роман Владимира Высоцкого / сост. А. Петраков, О. Терентьев. М., 2000.
19. Фомина О.А. Стихосложение В.С. Высоцкого и проблема его контекста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005.
20. Цыбульский М. Владимир Высоцкий и Тюмень [Электронный ресурс] // Владимир Семенович Высоцкий: [сайт]. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/biografiya/cybul'skij-vysockij-i-tyumen.htm> (дата обращения: 02.02.2018).
- * * *
1. Vladimir Vysockij. Arhivy rasskazyvajut – 2 / sost. Ju. Gurov [i dr.]. Novosibirsk, 2012.
2. Vremja Vladimira Vysockogo / avtor-sost. M. Cybul'skij. Rostov n/D., 2009.
3. Vysockaja I. «My byli pochti deti...». Iz besedy s V. Perevozchikovym // Vse ne tak, rebjata...: Vladimir Vysockij v vospominanijah druzej i koleg... / sost. I. Kohanovskij. M., 2017. S. 118–129.
4. Vysockij V. Sbranie sochinenij: v 5 t. / sost., tekstol. rabota i komment.: S. Zhil'cov. Tula, 1993–1998. T. 2.
5. Vysockij V. Sochinenija: v 2 t. / sost., podgot. teksta i komment. A.E. Krylova. Ekaterinburg, 2002.
6. Gasparov M.L. Oчерк istorii russkogo stiha. M., 2002.
7. Krylov A.E. O zhanrovyh pesnjah i ih jazyke: (po materialam tvorcheskogo nasledija Aleksandra Galicha) // Mir Vysockogo: issledovanija i materialy. M., 1997. Vyp. I. S. 365–371.
8. Krymova N. «Nasha professija – plamen' strashnyj» // N. Krymova Vysockij. Nenapisannaja kniga. M., 2008. S. 70–96.
9. Kulagin A. V. Kogda svjatye...: Ob odnom istochnike «Marsha futbol'noj komandy “medvedej”» Vysockogo // Ego zhe. Slovo sem' zavetnyh strun...: sta'ti o bardah, i ne tol'ko o nih. Kolonna, 2018. S. 39–48.
10. Kulagin A.V. Pojezija Vysockogo: tvorcheskaja jevoljucija. 3-e izd., pererab. Voronezh, 2013.
11. Lavrinovich T. Jazykovaja igra Vysockogo // Mir Vysockogo: issledovanija i materialy. M., 1999. Vyp. III. Т. 2. S. 172–180.
12. Lebedev V.P., Kulikov E.B. Pojeticheskaja frazeologija Vladimira Vysockogo // Mir Vysockogo: issledovanija i materialy. 1997. Vyp. I. S. 159–176.
13. Namakshtanskaja I.E., Nil'sson B., Romanova E.V. Funkcional'nye osobennosti leksiki i frazeologii pojeticheskikh proizvedenij Vladimira Vysockogo // Mir Vysockogo: issledovanija i materialy. M., 1997. Vyp. I. S. 177–206.
14. Perepelkin M.A. V. Vysockij: «triptih» o Zemle // Vestn. Samar. gos. un-ta. Gumanit. serija. 2006. № 10/2. S. 34–42.
15. Prokof'eva A.V. O szuzhetno-kompozicionnyh funkcijah frazeologicheskikh edinic // Mir Vysockogo: issledovanija i materialy. M., 1999. Vyp. III. T. 2. S. 208–215.
16. Rudnik N.M. Problema tragicheskogo v poezii V.S. Vysockogo. Kursk, 1995.
17. Sviridov S.V. «Surovyj stil» Vladimira Vysockogo: k postanovke problemy // Vestn. Balt. fed. un-ta. 2013. Vyp. 8. S. 90–95.
18. Teatral'nyj roman Vladimira Vysockogo / sost. A. Petrakov, O. Terent'ev. M., 2000.
19. Fomina O.A. Stihoslozhenie V.S. Vysockogo i problema ego konteksta: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Samara, 2005.
20. Cybul'skij M. Vladimir Vysockij i Tjumen' [Jelektronnyj resurs] // Vladimir Semenovich Vysockij: [sajt]. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/biografiya/cybul'skij-vysockij-i-tyumen.htm> (data obrashhenija: 02.02.2018).

Vysotsky's song “Tyumen Oil”: poetics and context

Vysotsky's song “Tyumen Oil” (1972), which combines the features of the poet's songs of the previous period (late 1960s) about the people of courageous professions and his satirical (genre) songs of the same time, opens in his lyrics the possibility of synthesis of “high” and “low” in the field of the ontological poetry of the “Hamlet” period (early 1970s) and anticipates the gallery of his later works (“It Was an Error”, “Two Fates”, etc.).

Key words: *Vysotsky, poetics, “Tyumen Oil”, context, evolution.*

(Статья поступила в редакцию 14.05.2018)