



В ПОИСКАХ ВЫСОЦКОГО

№ 3

Издательство ПГЛУ
Пятигорск декабрь 2011



Мирьма Высоцкого



Ректору
Пятигорского государственного
лингвистического университета
профессору А.П. Горбунову

Глубокоуважаемый Александр Павлович!

Мы очень благодарны Вам за то, что в Пятигорском государственном лингвистическом университете поддерживается деятельность людей, изучающих творчество В.С. Высоцкого: издается журнал с интереснейшими материалами, осуществляется связь с другими центрами исследования биографии, песен, стихотворений и прозы выдающегося писателя и актера второй половины XX века.

2 - 5 сентября сего года Воронежский государственный педагогический университет проводил VI «Высоцкие чтения», на которых с большим успехом выступил В.К. Перевозчиков – один из лучших современных биографов и исследователей творчества В.С. Высоцкого. Доклад В.К. Перевозчикова вызвал наибольший интерес участников чтений и свидетельствовал о том, что высококоведение успешно развивается, в том числе и с помощью пятигорцев.

Работа, направленная на популяризацию и изучение феномена Владимир Высоцкий, представляется нам очень важной и необходимой в процессе воспитания молодежи, для которой творчество этого замечательного писателя и актера может стать здоровым жизненным ориентиром.

Сотрудники «Центра изучения творчества В.С. Высоцкого» в Воронежском государственно педагогическом университете хотели бы укреплять связи между нашими вузами: проводить совместные чтения, конференции, обмениваться информацией по интересующим всех нас темам. В сентябре 2012 г. мы планируем провести очередную конференцию, на которую приглашаем сотрудников ПГЛУ и студентов, интересующихся творчеством и биографией Высоцкого.

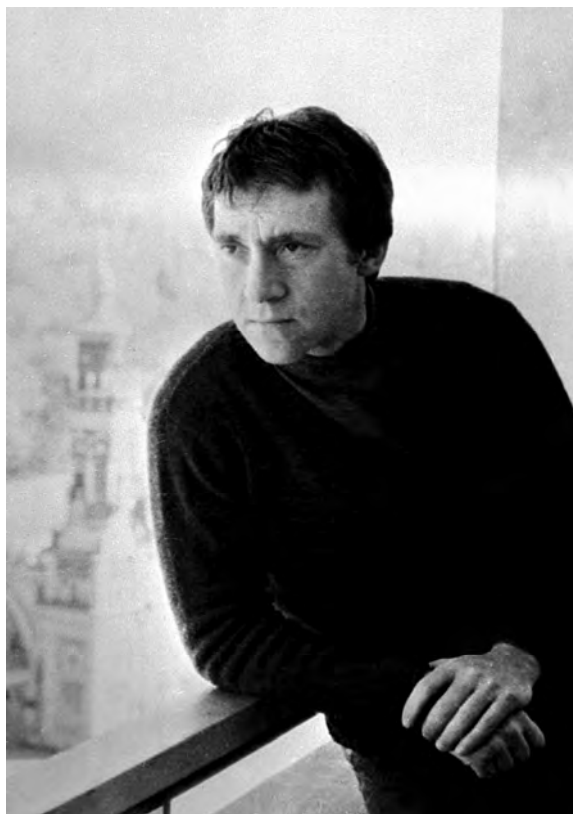
Желаем успеха Вам, В.К. Перевозчикову и всем сотрудникам ПГПУ, чья педагогическая, просветительская и научная деятельность столь необходима в современном мире.

Руководитель «Центра изучения творчества В.С. Высоцкого»

доктор филол. наук, проф. ВГПУ

Г.А. Шпилева

14.11.2011,
Воронеж



В ПОИСКАХ ВЫСОЦКОГО

ДЕКАБРЬ 2011, № 3

Издательство Пятигорского государственного
лингвистического университета

Пятигорск, 2011

С о д е р ж а н и е

Время Высоцкого

Кристина Уварова (Уфа). "Интервью с профессором, доктором наук
Сергеем Михайловичем Шауловым"3

Живой Высоцкий

Марк Цыбульский (США).

"О Владимире Высоцком вспоминает Александр Акимович Боголюбов" ...12

"О Владимире Высоцком вспоминает Сергей Сергеевич Тарасов"17

Академия

Анатолий Кулагин (Коломна).

"Горы в поэзии Высоцкого и Визбора. К проблеме творческого диалога"22

Виктор Литвинов (Пятигорск).

"Событие Высоцкого. Феномен нового опыта"33

Разберёмся?!..

Виталий Гавриков (Брянск).

"«Мы верные испытанные кони...»: об авторстве спорных строф". *Часть 1* ..47

Андрей Семин (Москва).

"Самая «квази-известная» рукопись Высоцкого"55

Исследования

Владимир Изотов (Орёл).

"Пара слов без падежей" 65

Энтони Куэлин (США).

"Верка и водка"69

Комментарии

Андрей Скобелев (Воронеж).

"Материалы к комментированию произведений В.С. Высоцкого" 77

Высоцкий на Ставрополье

Марк Цыбульский (США).

"О Владимире Высоцком вспоминает Николай Иванович Пальцев"90

Белорусские страницы

Лев Черняк (Брянск).

"Оксана Павловна Ярмольник – о ВВ летом 1980 года"93

Воспоминания

Алла Николаевна Наталина (Санкт-Петербург).

"Прощание с Владимиром Семёновичем Высоцким"103

Дневник Высоцкого

"Картотека В. Перевозчикова. *Записи разных лет*"107

Персона

Вадим Иванович Туманов (*интервью В.Перевозчикова по анкете Достоевского*) ...113

Архив

Сергей Зайцев. "На семи ветрах актёрской судьбы".

(*К юбилею народной артистки России Ларисы Лужиной*)118

Публикация

Владимир Щербаков (Тула).

"Он аккомпанировал Высоцкому"128

«В поисках Высоцкого» № 3 – научно-популярное периодическое издание (ежеквартальный журнал), Пятигорск, Изд-во ПГЛУ, 2011. – 130 с.

На страницах сборника представлены работы известных Российских и зарубежных исследователей творчества и биографии Владимира Высоцкого, а также информация о наиболее значимых событиях в регионе, связанных с именем В. Высоцкого.

Контактный почтовый адрес: info@pglu.ru

ISBN 978-5-4220-0214-6

ВРЕМЯ ВЫСОЦКОГО

Кристина Уварова (Уфа)

**ИНТЕРВЬЮ С ПРОФЕССОРОМ,
ДОКТОРОМ НАУК
Сергеем Михайловичем ШАУЛОВЫМ**

К.У.: Сергей Михайлович, расскажите, как впервые появился ваш интерес к Высоцкому?

С.Ш.: Интерес к Высоцкому у меня, как у многих, появился в детстве. Я рос под Высоцкого, лет с пятнадцати уж точно. И достаточно много было друзей и единомышленников, увлечённых этими песнями... Хотя поначалу мы не выделяли Высоцкого из общего потока, скажем так, неформальной песенной культуры. Потом появились имена. Слышали о нём разное и смутно себе представляли, что это за человек.... А потом мне тогда как формирувавшемуся филологу было интересно, что это за явление. Поскольку это был единственный автор, которого я знал наизусть практически всего. И меня самого вообще волновало и тревожило, что же это такое живёт во мне, с такой чисто художественной и этической точки зрения.

К.У.: Расскажите о себе, кто вы по образованию, какой ВУЗ вы закончили?

С.Ш.: Я - филолог-германист, закончил Кубанский государственный университет, потом учился в аспирантуре в Воронеже, защитил диссертацию. Собственно, у меня обе диссертации по немецкой литературе, поэзии, философии.

К.У.: Вы знаете, я тоже учу немецкий язык. Правда, я только начинаю, но мне кажется, что это очень сложный язык.

С.Ш.: Ну, не могу сказать, что это простой язык, но и не из самых сложных. А вообще говоря, как я по своему опыту могу судить, надо просто больше читать на языке, которому учишься. Мне посчастливилось учиться в Кубанском университете, где на

этом факультете просто была практика чтения. Задавали большие куски на домашнем чтении, на третьем курсе уже по 70-80 страниц в неделю. Вот практически всю немецкую литературу, романы в основном, я перечитал в оригинале таким образом.

К.У.: Вы часто бываете за границей или ездите по России с докладами о Высоцком на конференции, семинарах?

С.Ш.: Нет, за границей не выступал. Ни по поводу Высоцкого, ни с другими темами. А по России, конечно, приходится ездить. Конференции по Высоцкому почти всегда международные. У него широкий круг исследователей за рубежом. В начале сентября, в Воронеже, была очередная конференция. Приезжал американский учёный Энтони Куэлин с докладом об отрицании в лирике Высоцкого, было очень интересно. Из Швеции дама приезжала, русская, она там живёт, – Светлана Уварова. У неё доклад был о времени в художественном мире Высоцкого. Резонанс был широкий.

К.У.: Расскажите, что это за область знания: высококоведение?

С.Ш.: Высоковедение так же, как пушкиноведение, достоевсковедение и так далее, – отрасль науки, занимающаяся творчеством одного поэта. Конечно, – во всех его внутри- и внелитературных отношениях. Особенность Высоцкого в том, что он при жизни практически не напечатан, но все его знали вживую, в живом голосе, а когда он умер, возникла проблема текстологии: одни и те же тексты на разных фонограммах часто не совпадали. Какие варианты печатать? Что, собственно, исследовать? Поэзия ли это вообще? Было очень много споров и сомнений, многим просто хотелось представить его как фольклорного певца-исполнителя. Мы тогда с моим другом и соавтором Андреем Скобелевым написали первую монографию, – она оказалось первой, вышла в 91-м году, – где показали Высоцкого-поэта. Мы заведомо писали чисто филологическую работу, и нам это было важно. И важно, что нам уже было на что опереться, – Андрей Евгеньевич Крылов провел тогда необходимую текстологическую работу, разработал принципы выявления окончательной авторской редакции текста, издал двухтомник произведений поэта. Мы цитировали уже это

издание. На этом, собственно, разговоры о том, поэт ли это, – прекратились. Сейчас литература о Высоцком трудно обозрима, о его творчестве пишутся и защищаются кандидатские и докторские диссертации. Нашу книгу еще помнят, цитируют. Десять лет назад в издательстве БГПУ вышло ее второе, дополненное, издание. С Андреем Скобелевым мы иногда и сейчас пишем в соавторстве, хотя у каждого образовались свои интересы. В этом году я выпустил книгу – небольшую, посвященную одному стихотворению Высоцкого.

К.У.: Что это за стихотворение?

С.Ш.: «Упрямо я стремлюсь ко дну, / Дыханье рвётся, давит уши...» Оно очень длинное, философское. О внутреннем перерождении человека. Я делал о нём доклад на последней конференции. Именно тогда я сказал о том, что Высоцкий последний национальный поэт. Национальная литература – это явление историческое вообще. Литература не всегда была национальной и сейчас, в общем, много литературы не национальной. Национальная русская литература начинается с Пушкина и заканчивается Высоцким, пока, во всяком случае.

К.У.: Хочу узнать о других книгах, написанных вами... Как правило, откуда набирается материал?

С.Ш.: Книг у меня немного. А пишутся они из интереса личного, естественно, из опыта внутренней жизни, – литература помогает его осознать и сформулировать, она ведь и есть попытка понять человека. Потому ведь и читать приходится, вживаться в то, что читаешь, осмысливать как-то. То есть, когда меня спрашивают о профессии, я говорю, что умею читать, писать и рассказывать. Какая-то работа по этому поводу происходит, внутри сознания. Она не всегда контролируется, но не отпускает.

К.У.: Давайте перейдем к Владимиру Высоцкому. Как прошло его детство? Отразилось ли оно на творчестве?

С.Ш.: Конечно, отразилось. Чтобы это понять, надо послушать его песню «Час зачатъя я помню неточно...» – «Балладу

о детстве». Нам сейчас трудно представить себе это военное детство, послевоенное отрочество. Атмосфера была, конечно, совершенно другая. Люди чувствовали жизнь совершенно по-другому. Всё это даже в языке Высоцкого чувствуется. Тот язык, который он создал... У меня сразу было ощущение: этим языком говорил мой дед, поэт сделал его языком поэзии, это огромная внутренняя работа над языком. Послушайте Бродского, как он говорит о языке, и в частности о языке Высоцкого: смерть Высоцкого – невосполнимая утрата для русского языка. Высоцкий, безусловно, один из творцов языка.

К.У.: Каким было детство Владимира Высоцкого?

С.Ш.: Детство у него, конечно, было интересное. Во-первых, это очень чувствительный мальчик. Известен случай: отец Высоцкого служил в Германии, и Володя поехал после войны к нему туда жить. Начал ходить в школу в небольшом немецком городке. Отец Высоцкого был офицером и выезжал на охоту. И то ли коосулю, то ли кабана, – животное какое-то, – убили и принесли домой. С Володей, когда он увидел это, случилась истерика: он бросился на отца, кричал «ты убийца!». Это его потрясло. И, надо сказать, в поэзии Высоцкого многократно встречается мотив охоты. Он всегда очень трагический и драматичный. И вот это ощущение сочувствия, сопереживания всему живому...

Стихотворение, о котором я написал книгу, оно тоже об этом. В том числе. Там происходит такое погружение в стихию жизни, вниз, к её началу, к тождеству всего живого, и в конце там: «Похлопал по плечу трепанг, / Признав во мне свою породу, / И я – вышлёвываю шланг / И в лёгкие пускаю воду!..»

К.У.: В чём символичности этого стихотворения Высоцкого.

С.Ш.: Вы знаете, это стихотворение достаточно необычно, своеобразно. Во-первых, оно, в отличие от большинства его произведений, написано не для песни, это большое философское стихотворение. Оно сразу так позиционируется – как философская лирика, а речь идёт о некоем, как бы реальном, но на поверку оказывающемся, в общем-то, символическом, погружении аквалангиста, который решил дойти до дна и не возвращаться.

И вот по ходу этого погружения, оно оказывается в контексте таких стихотворений, как «Нырляльщик» Шиллера («Кубок» в переводе Жуковского) или «Во всём мне хочется дойти до самой сути...» Пастернака. То есть погружение как познание, это мотив очень старый, собственно, тысячелетней давности, и Высоцкий к нему прибегает, давая проекцию событий изнутри, из-под поверхности океана, так сказать. Но у него это погружение отменяет эволюцию всего живого, и приходит к тому пункту, где собственно божественное начало ещё едино, не разъединено на формы и субстанции. Трепанг – это морской червь. Здесь вспоминается, конечно, державинское: «я червь, – я Бог». Державин – «старик», который успел «заметить» и, «в гроб сходя, благословить» пушкинское поколение, – осмысливает ситуацию человека в мире в русле традиции, развивавшейся в немецкой мистике и в поэзии барокко, но – уже в русской речевой стихии. Он называет себя «связью миров» и «крайней степенью вещества», что означает высший уровень развития вещества, за которым начинается мир духовный. Вот поэтому – «Я средоточие живущих, / Черта начальна Божества». Но вещество это прах, смерть, а Божество – это вечная жизнь. Вот это соединение полярных крайностей в человеке занимало мистиков и поражает Державина. У него это – онтология, он говорит: таков человек, – «Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю – / Я царь, – я раб, – я червь, – я Бог!» И в этой онтологии жизнь человека предстает угодным Богу переходом через «смертну бездну»: «Чтоб дух мой в смертность облачился», – то есть в это самое «вещество», – «И чтоб чрез смерть я возвратился, Отец! – В бессмертие Твое».

Но Высоцкий в чем-то даже ближе к традиции мистиков: они требуют от человека деяния, поступка, выражающего волю к такому возвращению. Погружение героя и предстает, в конечном счете, таким поступком. И, дойдя до точки равенства трепангу, впустив в легкие воду (у трепанга – водяные легкие), он продолжает быть носителем речи, обретая прерогативы божественной субстанции. Стихотворение заканчивается: «Сомкните стройные ряды, / Покрепче закупорьте уши...» – то есть не слушайте ничего, не обращайтесь внимания на мир, отрешитесь от общепринятых представлений, – «Ушёл один – в том нет беды, / Но я приду по ваши души!». И это уже пророчество своего второго пришествия по христианской модели, он как бы

фигуративно представляет собой Бога, умирающего и воскресающего. Вот это подражание Христу – мотив древний. Он проходит через всю мистику Средневековья, Эпохи Возрождения, 17 века и т.д. В идеологической, церковной жизни он до сих пор обсуждается: как человеку жить в подражании Христу.

К.У.: Сергей Михайлович, вернёмся к биографии Высоцкого. Хотелось бы узнать о его личной жизни...

С.Ш.: Эта сторона его жизни, конечно, важна, хотя меня не очень интересовала, во всяком случае, я не стремился войти в неё глубоко. Он трижды официально был женат, все жёны актрисы, на мой взгляд, очень красивые женщины. Последовательно это: Изольда Высоцкая (девичьей фамилии не помню), Людмила Владимировна Абрамова, мать двоих сыновей Высоцкого, и последняя – знаменитая Марина Влади, собственно, Марина Владимировна Полякова, дочь русского эмигранта, которой вот таким образом довелось столкнуться с исторической родиной. Их романтический брак (или узаконенный роман) длился около 12 лет. Конечно, это была страсть, временами очень мучительная. По общему представлению, Марина Влади помогла продлить ему жизнь. Вообще на протяжении жизни Высоцкого сопровождают слухи о его смерти. И первая клиническая смерть или серьёзный такой приступ случился в 1971-ом году, когда Вознесенский написал стихотворение: «За упокой Высоцкого Владимира / Коленопреклонённая Москва...» (1971). Это произошло на съёмках под Ташкентом и, собственно говоря, было очень тревожно, съёмки проходили на местности за городом, далеко. Необходимо было везти в больницу срочно, потому что всё, умирал...

А дальше... есть какой-то мистический момент во всём. В одном его стихотворении, одном из последних, звучит: «Зачем цыганки мне затеяли, / День смерти называли мне они...» В этот день, 25 июля, говорят, он пережил клиническую смерть в 79-м году, а в 80-м умер.

К.У.: Какой концерт Высоцкого был последним?

С.Ш.: Я не знаю, какой концерт был последним, потому что хронологию его фонограмм я не вел. Да, у меня были пленки с

записями. Но не более. Я позже встретился с ребятами, которые этим занимались, и занимаются сейчас, прежде всего, это издатель Высоцкого, упомянутый мною Андрей Евгеньевич Крылов. У него есть всё по этому поводу. И в любое время я с ним консультируюсь.

К.У.: Откуда взялась нелюбовь Владимира Высоцкого к Мао Цзэдуну?

С.Ш.: Вообще, к Мао, в народе, отношение было несколько несерьёзное. Ну, а где-то в 60-е годы у нас дошло ведь дело практически до войны с Китаем. Это не прибавляло симпатий, конечно. Особенно, если учесть освещение событий в советской прессе. А 60-е годы – это та пора в эволюции Высоцкого, когда он ещё в основном весел, «врун, болтун и хохотун», как написал он в одной песне. Когда речь заходит о Мао, я неизбежно вспоминаю, – так он пел, или мне так запомнилось? – «Ма-ма-Цзэдун – большой шалун, / Он до сих пор не прочь кого-нибудь потискать. / Заметив слабинку, меняет враз жену, / И вот недавно докатился до артистки». Очень весёлая песня. «А ну-ка встань, Цин Цзянь, а ну талмуд достань...» Отдельный вопрос – смеховая культура Высоцкого. Она, конечно, глубинно-народная. В одном из предсмертных стихотворений он пишет: «Общаюсь с тишиной я, / Боюсь глаза поднять, / Про самое смешное / Стараюсь вспоминать». Там же: «Вы – втихаря хихикали, / А я – давно вовсю!» Это смех человека задержавшегося на последней ступеньке жизни, оглядывающегося и смеющегося надо всем.

Высоцкий, при всей его экспрессивности, поэт очень интровертный, обращённый в себя, последние 10 лет он понимал, что умирает, и чувствовал, как умирает. Вообще, такого поэта, который так настойчиво и пристально размышлял бы о смерти, в России этого времени больше нет. А с этой позиции, жизнь, конечно, предстает абсурдной, и вот вся эта советская действительность, а там за кордоном она ещё смешней – там Китай тогдашний с его «культурной революцией»... Все это вызывает смех. Смех вовсю, смех надо всем, несмотря ни на что. Смех как бы сверху вниз. Здесь великая литература смеется над тем, что она видит, во что превратилась вся эта «жизнь народная».

К.У.: Расскажите об особенностях голоса Высоцкого.

С.Ш.: Надо сказать, что голос его менялся: поначалу это был обычный голос молодого человека, но впоследствии стал вырабатываться этот всем известный «охрипший баритон», как сказал Окуджава. Сам он сказал о своем голосе: «Отчаянием сорванный». И опасался, что его пение после смерти современными средствами науки превратят в «приятный фальцет», то есть сделают приемлемым, удобным, продажным, наконец. Действительно, уникальный голос: он как будто бы хриплый и грубый, но если вы попробуете подпеть какие-нибудь мелодии, ну скажем, «Вдоль обрыва по-над пропастью...», – обнаруживается уникальный диапазон. Это, по крайней мере, две октавы, которые берутся с каким-то невероятным напряжением, и это видно, когда он поёт, эти вздувающиеся на шее вены, – видно какого труда это стоит. Голос всё время в работе, всё время используется на пределе, просто огрубевшие связки, наконец.

К.У.: Сергей Михайлович, что вы сказали бы ещё о Высоцком, на что особенно обратили бы внимание наших читателей?

С.Ш.: Я довольно тесно общался с некоторыми людьми, которые видели Высоцкого: снимали, записывали интервью. Очень приятная встреча и знакомство состоялись недавно с Валерием Кузьмичом Перевозчиковым. Это журналист, взявший интервью у Высоцкого для Пятигорского телевидения. И с тех пор, в общем, его жизнь так и осталась посвящена изучению биографии Высоцкого. И по этому интервью, которое я прослушал, а также по другим впечатлениям, я бы хотел сказать о Высоцком так... Это очень деликатный и интеллигентный человек, образованный очень, с внутренней культурой. Первое моё впечатление, когда я стал анализировать его стихи, – я не мог поверить своим глазам, своим ощущениям: в них открывались ассоциации, которые трудно было предположить. Я попросил Нину Максимовну, маму Владимира Высоцкого, прислать мне список книг, которые были в его в библиотеке. Она прислала 10 страниц текста – выборочный список книг, замечу, это уже большой список сам по себе, у него огромная библиотека. И когда я прочёл этот список, мне стало понятно: это то, что я мог бы назвать библиотекой филолога. Она

во многом схожа с моей, с тем, что стоит на моих полках. И я понял, что мы складывали впечатление о Высоцком по тому, как мы его слышали. А в этом свою роль играла подчас сама неофициальная, в чём-то оппозиционная, иногда фрондёрская атмосфера вокруг его пения.... Эти плёнки магнитофонные, тысячу раз переписанные, друг другу переданные... Этаким вагант с гитарой за спиной, бродяга, слушающий народ и за народ говорящий. А на самом деле это ещё и кабинетный человек – читатель, который очень многое всерьёз изучает и творчески усваивает. Я получил неожиданный результат, когда стал читать его под типологическим углом зрения, то есть – меня интересовало, что именно из этого он усваивает, тип его творческого мышления. Когда это слышишь – одно. А вот когда начинаешь раскладывать слова, анализировать мотивы и прочее, то начинаешь теряться – откуда это могло взяться? И когда я стал об этом говорить, многие коллеги, которые тем же вроде занимались, стали спрашивать: А откуда это может быть? Я говорю: вы специалисты по русской литературе, вы скажите мне – откуда.

Понимаете, Высоцкий одним своим явлением заставляет что-то перепроверять и уточнять в привычной как будто истории русской литературы. А ведь из этих глубин – его язык, – наш родной язык, в отличие от современного новояза, он донёс его до нас, он над ним работал. Мне стало ясно, что на самом деле мы просто не знаем этой работы. Вот, кстати, опять вспоминаю Бродского, который говорит, что ему пение Высоцкого даже мешало, потому что оно как раз и скрадывает ту огромную работу, которую он проводит с языком.

Высоцкий – глубокий поэт и мыслитель.

К.У.: Искренне благодарю вас, Сергей Михайлович! До свидания!

ЖИВОЙ ВЫСОЦКИЙ**Марк Цыбульский (США)****О Владимире Высоцком вспоминает
Александр Акимович БОГОЛЮБОВ**

М.Ц. – Режиссёр Александр Муратов рассказал мне, что на роль геолога Максима в фильме Киры Муратовой «Короткие встречи» Высоцкого пригласили именно вы.

А.Б. – Да, это так и было.... Но давайте начнём с другого. Я по поводу Володи, царство ему небесное, не даю интервью никогда и никому. Дело в том, что у него сейчас очень много друзей и выглядеть его очередным другом после того, как он ушёл, уже как-то и неприлично. Если он оттуда нас видит, то он по этому поводу наверняка написал бы что-то очень хлёсткое. Мне очень не хочется говорить об этом. Есть вещи какие-то очень личные. Наши отношения у нас были... Ну я смею считать, что я на самом деле был его другом. И в картину я его позвал, как друга. Мне удалось туда его пробить, хотя я там был вторым режиссёром, сразу после института. Что тут ещё можно сказать?

М.Ц. – Да многое, наверное, можно сказать. Я не претендую на какие-то сокровенные детали отношений между двумя людьми, но ведь любые детали биографии Высоцкого представляют очень большой интерес для исследователя.

А.Б. – Я постараюсь сказать подробнее... Если начать рассказывать, как всё это было... Мне не хочется в неловкое положение ставить ту же Киру Муратову и других актёров, которые с этим делом были связаны и – более того – были даже утверждены и должны были играть. Некоторые из них живы до сих пор и мне бы не хотелось превратиться в некоего «жёлтого человека». Вам же Саша Муратов всё сказал, что тут добавить?

М.Ц. – Вы сказали, что были утверждены другие актёры. Я скажу вам, что знаю я. Станислав Любшин был утверждён на роль Максима, но вместо этого ушёл сниматься в картине «Щит и меч».

А.Б. – Извините, но если вы сопоставите это по срокам, то «Щит и меч», кажется, уже был снят¹. Любшин очень хотел

¹ Четырёхсерийный фильм «Щит и меч» режиссёра В. Басова по роману В. Кожевникова вышел на экраны в 1968 году, а фильм «Короткие встречи» – на год раньше.

сниматься в роли Максима, безумно хотел. И время у него было, и сроки были. Я уж не помню все нюансы, это было очень давно.

М.Ц. – *Но идея, которую мне рассказал Александр Муратов, верна? Это Любшин отказался от роли или его отставили?*

А.Б. – Это его отставили. Там было много разных деталей, о которых я не хочу говорить. Там и героиня должна была играть другая, и я понимал, что если Кира сама будет сниматься, то мне достанется работать гораздо больше как режиссёру, а не просто как второму режиссёру. Что, в общем, и получилось.

М.Ц. – *Насколько я знаю, актриса Дмитриева, утверждённая на главную роль, внезапно села на поезд и уехала домой.*

А.Б. – Она просто не приехала. Она задержалась на два или три дня, а на второй день я убедил Киру сниматься самой, Я это искренне делал, потому что она блестяще совершенно репетировала. Когда она работала с актёрами, она подыгрывала им и делала это настолько прекрасно, что я просто ходил и говорил, что это она должна в этой роли сняться. И, снявшись, она это и доказала.

Для фильма Киры Володя сделал изумительную песню – «Гололёд на земле, гололёд...» Она была именно для этой картины² – и её выкинули с треском. Помните:

**Даже если планету в облёт,
Не касаясь планеты ногами,
Не один так другой упадёт
И затопчут его сапогами.**

Разумеется, это зарубили.

М.Ц. – *Я не знал, что Высоцкий предлагал эту песню в «Короткие встречи». Вот в «Вертикаль» он её предлагал, но там она тоже не прошла.*

А.Б. – А я не знал, что он предлагал её в «Вертикаль».

М.Ц. – *Вы сказали, что пригласили Высоцкого в «Короткие встречи» уже как друга. Значит, познакомились вы с ним раньше?*

А.Б. – Мы познакомились немножко раньше. Нас познакомили Слава Говорухин и Боря Дуров. Ну, общались...

² Песня «Гололёд» написана в 1966 году вне связи с фильмом «Короткие встречи».

М.Ц. – В «Куряже»³ или помимо «Куряжа» тоже?

А.Б. – В разных местах. А потом, когда Володя приезжал, то он просто у меня в комнате и жил. Многое нас связывало... Когда я в Москву приезжал, то у него жил. Были такие периоды, когда мы очень близко общались. Кстати, однажды, он должен был сниматься в картине по моему сценарию, но его зарубили, и ничего не получилось. Володя всегда был в сложном положении. Он всегда как бы дразнил начальство. Даже в мультяшках он, кажется, участвовал один раз...

М.Ц. – В Вашем фильме «Волшебник Изумрудного города».

А.Б. – Ну да, он там Волка сделал. Весь этот образ придумал он, придумал прямо сходу. Манеру мы уже построили на основе его придумок.

М.Ц. – А ведь Волка, персонажа Высоцкого, в тексте нет.

А.Б. – Да там в тексте вообще ничего нет. Официально этот сценарий сделал не я, а неофициально это моя работа.

М.Ц. – Официально это Кумма⁴ делал...

А.Б. – Кумма, да. Володя начал с того, что написал мне какой-то текст. А на студии за головы схватился: «Нет, ничего этого не будет!» Потом Лёня Дербенёв⁵ переписывал тексты, потому что – ну представьте себе, по тем временам, как это было. В песне, которую пела Бастинда, были такие слова:

***Удалось добиться мне
Что теперь в моей стране
Ни воды не существует, ни травы,
Я душой не покривлю,
Если снова повторю –
Слишком хорошо живёте вы.***

Вот такой текст в то время. Вы можете себе представить, какой был скандал? Мне на студии вообще запретили вставлять в титры фамилию Высоцкого. Я говорю: «Ну ладно, вставим последнюю». А как говорилось в фильме «Семнадцать мгновений весны», запоминается последняя фраза⁶.

³ «Куряж» - неофициальное название гостиницы Одесской киностудии. Название придумано режиссёром Марленом Хуциевым.

⁴ Кумма Александр Владимирович – детский писатель, автор сценариев многих мультфильмов.

⁵ Дербенёв Леонид Петрович (1931-1995) – поэт-песенник.

⁶ Тут неточность мемуариста – фамилия Высоцкого не стоит в тирах последней

М.Ц. – *То есть, вы целенаправленно пригласили Высоцкого участвовать в мультфильме? До этого момента он никогда в мультфильмах не работал, если не считать его эпизодического участия в мультфильме 1957 года «Чудесница». Он согласился легко?*

А.Б. – Да, на работу со мной он согласился очень легко. Потом он даже сказки какие-то делать. Для радио, кажется.

М.Ц. – *Не для радио, он написал песни для двойного диска «Алиса в Стране чудес».*

А.Б. – Вот-вот, что он мне такое говорил, что, дескать, с моей лёгкой руки он это сделал.

М.Ц. – *Как вам работалось с Высоцким?*

А.Б. – Он был очень хороший актёр, замечательный актёр. Как хороший актёр, он был очень послушен режиссёру – если он этого режиссёра принимал. Не как человека, а именно как режиссёра. Мы оговаривали какую-то концепцию, ему это нравилось – и он уже обогащал это так, чтобы это было шире, богаче, ярче. Он работал очень легко, здорово.

Хорошие актёры умеют встроиться в компанию. Я работал с Олегом Николаевичем Ефремовым. Он был крупнейший режиссёр, но на съёмках становился актёром и в концепцию не вмешивался, если его устраивал режиссёр, с которым он сошёлся.

Разумеется, хорошие актёры – и Высоцкий, в том числе, – предлагают что-то своё. Актёр же не попка, который просто повторяет текст. Он старается пристроить себя к роли и роль к себе. Мы отбирали то, что в концепцию ложилось, и отказывались от того, что выпадало из неё. Володе всегда это можно было объяснить, он всё это понимал. Но он предлагал своё, он серьёзно работал.

Понимаете, когда хороший актёр читает роль – он уже над ней работает и все его усилия направлены на то, чтобы реализовать ту концепцию, которая заложена тут. И актёр иногда предлагает: «А давай я попробую свой вариант». И вдруг это оказывалось лучше, чем то, что предложил я, потому что иногда бываешь заикленным, зашоренным на чём-то. Поэтому с Высоцким мне всегда было легко с ним работать, всегда удовольствие. Хотя бывали иногда и неприятные моменты, но о них не хочется рассказывать. Пусть пока всё это пока останется со мной и во мне.

М.Ц. – *У вас с Высоцким было два соприкосновения по работе – «Короткие встречи» и «Волшебник Изумрудного*

города». А помимо работы у вас с Высоцким были контакты по жизни после 1960-х годов?

А.Б. – Вы знаете, Высоцкий как бы благословил моего сына... По крайней мере, как я это воспринимаю теперь задним числом. Мой сын – Оскар Кучера, сейчас он популярный актёр и исполнитель. Мы столкнулись с Володей на улице в 1980 году. Мой сын тогда совсем маленьким был, ему шесть лет было. Мы шли домой и встретились с Володей. Мы с ним жили рядом на Малой Грузинской – он в доме графиков, а я – в доме кинематографистов. Володя говорит: «Ну проводите меня». Я говорю: «Ну ладно, пошли».

И Володя начал разговаривать с моим сыном. Причём, говорил только с ним. А потом он мне сказал: «Слушай, а из него будет толк». И вот, действительно вышел толк.

М.Ц. – **Спасибо вам большое за ваш рассказ. Много, однако, вы не рассказали...**

А.Б. – Я не считаю, что я имею право много говорить о Володе. О нём имеет право говорить Говорухин, потому что он его продавливал и пробивал, это на моих глазах было. Вот мне Хилькевич однажды говорит: «Я сказал, что это ты Володю привёл на Одесскую студию».

Ну сказал – и сказал, но понимаете, Высоцкий – это такая личность, которую нельзя было не привести, она бы, личность эта, сама пришла. Он был настолько ярок и необычен – даже чисто по-человечески, - что говорить о том, что его кто-то привёл просто, наверное, не нужно...

16 июля 2011 г.

БОГОЛЮБОВ Александр Акимович. Режиссёр игровых, анимационных и научно-популярных фильмов. Родился 29 декабря 1934 года. В 1954-62 учился в Киевском государственном институте театрального искусства имени И.Г. Карпенко-Карого. В 1957-65 – ассистент режиссёра на киностудии им. А.П. Довженко, в 1965-68 – режиссёр Одесской киностудии, в 1968-71 – режиссёр студии «Киевнаучфильм», в 1971-78 – режиссёр студии «Мульттелефильм» ТО «Экран», затем – на «Мосфильме». Постановщик фильмов «Батальоны просят огня», «Мелодия на два голоса», анимационных фильмов «Волшебник Изумрудного города», «Приключения Незнайки и его друзей». В настоящее время на пенсии. Живёт в Москве.

О Владимире Высоцком вспоминает Сергей Сергеевич ТАРАСОВ

М.Ц. – *Вы были автором сценария кинофильма «Вертикаль». С Высоцким вы познакомились именно во время съёмок?*

С.Т. – Именно тогда. С этим фильмом вообще была очень сложная история, его должен был снимать другой режиссёр, Коля Ракшеев, который потом снял «Бумбараша». Это был мой диплом, а режиссёр написал чудовищный сюрреалистический сценарий по моему нормальному. Мой мастер был Алексей Евгеньевич Габрилович, и я думал, если ему такой ужас попадётся, это будет стыд и позор.

Дело в том, что когда Серёжа Параджанов снял «Тени забытых предков», то все ошалели и стали подражать ему – дескать, они тоже так могут, но так мог только Серёжа. И вот Коля Рашеев... Там, например, начало было такое: Красная площадь, лежит какой-то трос и по площади ползут два альпиниста. И там всё было вот такое.

Я плюнул на это дело и уехал из Одессы, где это снималось, в Москву, весь такой печальный и грустный. А мне позвонил директор картины: «Тут два парня есть, один из них занимался горным туризмом». Этот турист был Слава Говорухин. Я им дал почитать сценарий, они диплом должны были делать.

И вот отпуск у меня, я поехал сперва в горы, а потом отправился смотреть материал – и пришёл в тихий ужас. Этот фильм – он получался ни просто ни о чём. У Володи Высоцкого борода приклеена, играть ему нечего... Вдрызг я расстроился. Иду я мимо тонвагена и вижу – Володя стоит и говорит мне: «Вы автор сценария?» – «Да». – «Дайте я Вам спою». Я говорю: «Да нет, не хочу».

Короче, он меня почти силком затащил в тонваген и спел мне – не всю, не целиком, – песню «Здесь вам не равнина...» И я, не дослушав до конца, рванул к режиссёрам, они на веранде отдыхали. Я им сказал: «Про материал я даже говорить ничего не буду, но фильм получится, если вы туда вставите песни Высоцкого».

А у меня это, в принципе, уже было – там в сценарий были заложены идеи зонгов. Правда, совсем не о том, о чём спел потом Володя, но принцип был заложен в сценарии. Я говорю: «Если вы

разобьёте это всё по этапам, и всё это будет перемежаться песнями Володи, то фильм получится». И так оно всё и вышло.

А потом, когда уже принимали картину, я приехал в Одессу и сказал им: «Ребята, а хорошо бы закончить всё это дело тем, что герои растворяются в толпе и превращаются как бы в неизвестных солдат». И они всё это приняли, а Володя написал песню «В суету городов...»

М.Ц. – Следующая картина С. Говорухина – «День ангела» – тоже, была по вашему сценарию. Там участие Высоцкого никак не планировалось?

С.Т. – Насколько я знаю, нет. Потом мне Говорухин предложил написать сценарий и к следующему своему фильму – «Белый взрыв», но я уже отказался, я уже занялся своими делами, поступил на режиссёрские курсы и так далее.

М.Ц. – В дальнейшем вы с Высоцким встречались в работе ещё несколько раз...

С.Т. – В 1971 году я снимал свой первый полнометражный фильм, он назывался «Петерс», потом он получил приз на всесоюзном фестивале. Я пригласил Борю Хмельницкого, он у меня играл там идейного анархиста и, кстати, изложил по своей роли всю программу анархистов. И ещё я на пробы пригласил Володю Высоцкого, я очень хотел, чтобы он у меня сыграл Бориса Викторовича Савинкова.

Проба была такая: сидела машинистка и печатала программу Союза защиты родины и свободы, который Савинков организовал. А Володя в роли Савинкова ходил и диктовал ей: «Пишите. Первое. Свержение Советской власти...» Это не провокация была, просто это действительно было в документах. Это всё события 1918 года, когда в Москве был левозэсеровский мятеж, они захватили ВЧК, Дзержинского. Они хотели расстрелять его, но Мария Спиридонова сказала, что, дескать, нельзя, мы же вместе революцию делали. Большевики зато потом всех порешили...

Мне в руки попали все документы, которые вообще никому не давали, в том числе, программа партии левых эсеров, и я с идиотской радостью хотел, чтобы это всё прозвучало с экрана.

Савинков в кино остался, правда, программу он с экрана не говорил, а Высоцкого не осталось. Начальство посмотрело пробы и

сказало: «Никакого Высоцкого» – и его отвели. В итоге у меня Савинкова сыграл ленинградский актёр, и получилась проходная роль. Сами понимаете, как бы эту роль сыграл Высоцкий.

После этого мы сидели втроём – Боря Хмельницкий, Володя и я в гостинице «Рига». Утром, как сейчас помню. Скатерть была белая, но не залита вином. Володя говорит: «Да пошли они все к чёрту, надоела вся эта политика». Тогда я говорю: «Ребята, а давайте придумаем какую-нибудь историю. Не про нас совсем, а что-нибудь романтическое, о любви». А я к тому моменту уже прочитал балладу о Робин Гуде и предложил им.

Кто-то из них – не то Боря, не то Володя, – говорит: «Это надо начать из современности. Сидит шут в современном костюме и поёт на развалинах замка». Я говорю: «Правильно. Вот, Володя, ты как раз эти баллады для фильма замечательно напишешь. Только надо подумать, как сделать так, чтоб эти баллады никого не затрагивали, чтоб фильм разрешили».

Мы решили этот замысел отложить на потом, потому что мне сходу предложили новую работу – телевизионный фильм «Морские ворота» по классическому латвийскому роману. Я очень хотел, чтобы Володя там снимался, но сниматься он не мог, а в той роли снялся Толя Васильев с Таганки, а Володя написал четыре песни, которые пел Толя. Они уже были записаны, но мне тамошние руководители кино сказали: «Ну знаете... Высоцкий... Давайте Вы лучше поедете в Москву и поговорите с кем надо, чтоб потом у картины не было неприятностей».

Поехал я в Москву и целый день просидел в приёмной Стеллы Ивановны Ждановой, она была заместителем Председателя Гостелерадио. Она меня так и не приняла, но сказала: «Высоцкого никогда на телевидении не будет». У меня не было выхода, и я попросил Юру Визбора написать песни для фильма. Ничего, неплохие песни, их даже в концертах иногда поют до сих пор, но это, конечно, совершенно не Володин уровень.

После этого мы, наконец, приступили к «Робин Гуду». Сниматься Володя там не мог, потому что собирался во Францию. Я попросил его написать баллады на общечеловеческие темы – о любви, о ненависти, о времени, чтобы не было там никакой политики. Но у него же всё равно это звучало: «Торопись! Тощий гриф над странюю кружит...» И все эти аллюзии...

Он мне присылал баллады, одну из них прислал из Парижа, он там над ней работал. Короче говоря, всё шло замечательно. Помню, я его даже спросил: «Ну что, пропустят нас?» А у него ведь как было? С кем-то из очень высоких чинов он посидел, спел – и

тогда он был в фаворе недели две. А потом он спел что-то не то – и его опять запрещают. Мне он ответил: «Да, сейчас всё в порядке».

Мы картину сняли, вошли туда все шесть баллад. В Риге фильм приняли, хотя на меня как-то косо поглядывали. Приезжаем в Москву, показываем фильм ещё до сдачи в Доме кино. Володя там был, Марина Влади, из посольства французского пришли люди. Смотрели, сказали, как всё хорошо и замечательно, а мне Володя на ушко говорит: «Завтра картину не примут». – «Да ты что?! Почему?!» – «Не примут».

Что-то там произошло... Короче начинается просмотр, сидят все чины киношные во главе с зампредом Павленком. И только начался фильм, пошла первая баллада, уже шепотки пошли: «Опять Высоцкий!»

После просмотра – обсуждение. «Это полное безобразие. Хрип какой-то!» И все – как по команде. Я встал и из зала вышел. Они без меня пригласили монтажёршу вырезать баллады. И даже помощниц у неё не было, потому что девочки отказались участвовать в этом деле и вырезать баллады Высоцкого.

Раймонд Паулс быстро написал им музыку. Там иначе было нельзя, иначе изображение было бы пустое, ведь всё снималось под баллады. «Баллада о любви» – что там играть было? Там слова такие, что все вздрагивали. Как любовь играть под это? Зачем? Я до сих пор тот вариант фильма не видел, я принципиально не смотрел.

Картине дали сперва четвёртую категорию. Потом по прокату в Латвии дали уже вторую категорию, а потом месяца через три по Союзу дали уже высшую. Прокат был совершенно бешеный.

Восемь лет после этого мне кино не давали снимать, но, правда, я снял в Белоруссии телевизионную картину.

А потом, когда Володя умер, мне позвонил один крупный чин. Выпивши он уже был или не выпивши, сейчас не могу сказать, но только сказал он: «Ну вот, теперь снимай своего Высоцкого». Может быть текст не совсем такой, но смысл этот. Но я понял из этого одно – я могу использовать баллады Высоцкого.

А с другой стороны, как я могу их использовать? Они все точно были сделаны под определённый фильм. Какое ещё можно сделать кино, чтоб их использовать? Мама родная – а «Айвенго»? Там же практически те же самые герои – ну и ещё Ричард Львиное сердце, принц Джон и так далее.

Я предлагаю это киношному начальству, они на сей раз соглашаются. Я только из-за баллад этот фильм сделал. Правда,

несколько сокращены там были они. Картина успех имела огромный, миллионов под девяносто там прокат был.

А потом, когда наша «перестройка» замечательная началась, то позвонили мне с первой программы телевидения: «Мы хотим показать Вашу картину "Стрелы Робин Гуда". Не могли бы выступить?» Я говорю: «Вы знаете, у меня есть копия этого фильма, моя копия». Её должны были смыть, но не смыли – мы её с монтажёршей по частям выносили со студии и клали в багажник моей машины. И так у меня эта копия и лежала и сейчас, кстати, лежит.

И вот я им говорю: «Ребята, у меня есть копия авторская. Чего Вы будете показывать другое?» И я им отдал ту копию, и они её показали. Тут же сразу на «Горбушке» выпустили двойной такой складень: один вариант с музыкой Паулса, другой – с Высоцким.

М.Ц. – Каким вам запомнился Высоцкий?

С.Т. – Ну другом он мне не был, но он был, что называется, парень с нашего двора. Мы понимали друг друга, понимали, кто хороший человек, а кто не очень. Тогда была совсем другая атмосфера и другие отношения

17 июля 2011 г.

ТАРАСОВ Сергей Сергеевич, кинорежиссёр, сценарист. Родился 11 декабря 1933 года. Учился в Военно-воздушной академии имени Н. Жуковского (1951-1954), окончил экономический (1958) и сценарный (1964, заочно) факультеты ВГИКа, ВКСР (1969). Режиссёр-постановщик фильмов «Петерс», «Морские ворота», «Стрелы Робин Гуда», «Чёрная стрела», «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго», «Рыцарский замок», «Юрий Долгорукий» и др. Автор сценариев к фильмам «Вертикаль», «День ангела», «Ричард Львиное сердце», «Потапов, к доске!» и др.

Член сценарно-редакционной коллегии Комитета по кинематографии при Совмине СССР, главный редактор ТО «Юность» (к/ст «Мосфильм»). Живёт и работает в Москве.

АКАДЕМИЯ**Анатолий Кулагин (Коломна)***доктор филологических наук, профессор***ГОРЫ В ПОЭЗИИ ВЫСОЦКОГО И ВИЗБОРА***К проблеме творческого диалога*

Две обозначенные в названии статьи фигуры в свете темы гор и альпинизма могут показаться не вполне равноценными. Визбор всю свою взрослую жизнь ездил в горы и всю жизнь о них писал, начиная с песни «Теберда», сочинённой студентом-первокурсником в 1952 году, и заканчивая предсмертной «Цейской». Высоцкий же бывал в горах лишь дважды: сначала в 1966 году в Кабардино-Балкарии, где он снимался в фильме Б. Дурова и С. Говорухина «Вертикаль», а затем ещё 1970-м, уже «частным порядком»⁷.

Соответственно и песен о горах он написал заметно меньше, чем Визбор: пять созданы во время съёмок «Вертикали», две – три года спустя для фильма «Белый взрыв», и ещё одна – для фильма «Единственная дорога» в 1973 году (можно добавить ещё частично связанную с этой темой песню «Гимн морю и горам», написанную для фильма «Ветер надежды»). Как видим, обращение к горной теме связано у него с заказными работами; исключение составляют песни для «Вертикали», возникшие без всякого режиссёрского заказа во время съёмок и попавшие в фильм уже, что называется, по факту.

Так что удельный вес данной темы в творчестве двух бардов явно различен. Но, во-первых, песни Высоцкого для «Вертикали» стали после выхода фильма на экраны в 1968 году, без преувеличения, культовыми; их популярность усилилась после появления в том же году гибкой грампластинки – первой и на несколько лет вперёд вообще единственной пластинки Высоцкого (кстати, в том же 68-м вышла аналогичная пластинка Визбора – с песнями в том числе тоже о горах, названными на конверте пластинки «туристскими»). Во-вторых, у двух авторов была явно сходная поэтическая концепция альпинизма, выраженная не

⁷ См.: *Калинский И. В.* Один день в Пятигорске / Интервью В. К. Перевозчикова // В поисках Высоцкого. Пятигорск, 2011. № 2. С. 38-44.

только в самих песнях, но и в многочисленных высказываниях на страницах интервью и репортажей (Визбор) и на концертных выступлениях (Высоцкий); она заключалась в идее преодоления человеком своих слабостей («Отыщешь ты в горах / Победу над собой»⁸), в ощущении гор как абсолютной и недостижимой ценности («Лучше гор могут быть только горы, / На которых никто не бывал»⁹). Очевидно, что концепция эта питалась общей устремлённостью поколения Оттепели к природе как следствием избыточной социологизированности сознания и образа жизни предыдущих поколений советских людей; горы давали максимальное ощущение личной раскрепощённости и личной же ответственности – в противовес по-прежнему насаждавшемуся сверху искусственному лозунгу «коллективизма». Кстати, именно Визбор (развивая творческий опыт одного из любимых своих поэтов – Николая Тихонова) ввёл тему гор в широкий культурный обиход, позволив ей преодолеть узкопрофессиональные рамки бытования в одной лишь альпинистской среде¹⁰. И в-третьих – разрабатывая, пусть и в разном объёме – эту тему, два поэта, как нам представляется, вели между собой осознанный или невольный (в разных случаях, видимо, по-разному) творческий диалог, реконструкция которого и является целью нашего доклада. Такая задача видится нам тем более необходимой, что исследователи творчества Высоцкого почему-то обходят песни о горах как серию стороной, останавливаясь на них лишь попутно и эпизодически¹¹; видимо, их смущает здесь кажущаяся простота и очевидность поэтической мысли барда. Наследие же Визбора пока изучено вообще в самой малой степени, число научных работ о нём крайне мало. В интересующем нас аспекте оно затронуто только С. А. Мансковым, трактующим горы как «центральную вертикаль художественного мира» Визбора, в поэтическом воплощении которой с годами усиливаются сакральные мотивы¹². Не

⁸ «Песня альпинистов» Визбора, 1967. Произведения Визбора и Высоцкого цитируются в нашей статье по изд.: *Визбор Ю.* Сочинения: В 3 т. / Сост. Р. Шипов. М., 2001; *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. / Сост., текстолог. подготовка и коммент. А. Е. Крылова. М., 1990. Ссылки на них не оговариваются.

⁹ «Прощание с горами» Высоцкого, 1966.

¹⁰ См.: Горы в наших сердцах: Сб. альпинистского фольклора / Сост. Н. Ф. Курчев. СПб., 2001.

¹¹ Относительное исключение см.: *Томенчук Л. Я.* «Я, конечно, вернусь...» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. М., 1999. Т. 2. С. 50-60. Темы гор и альпинизма у Высоцкого мы коснулись в кн.: *Кулагин А.* Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. 2-е изд., испр. и доп. М., 1997. С. 71-73.

¹² См.: *Мансков С. А.* «Вертикаль мира» в песнях Ю. Визбора // Культура и текст – 1999: Пушкинский сб. СПб.; Самара; Барнаул, 2000. С. 221-229.

обращались к сравнительному анализу произведений о горах и мы, хотя и посвятили творческому диалогу двух бардов специальную статью¹³. Сама проблема такого диалога (диалога подчас полемического) между крупнейшими представителями авторской песни (включая Окуджаву и Галича) представляется нам важнейшей в изучении этого явления отечественной культуры; предметом исследования она становилась уже не раз¹⁴.

Скажем сразу: по нашему мнению, при написании своих знаменитых песен о горах 1966 года – «Песни о друге», «Здесь вам не равнина», «Прощания с горами», «Скалолазки» и «Военной песни» (к ним примыкает и тоже прозвучавший в фильме короткий песенный набросок «Свои обиды каждый человек...»; «Скалолазка», напомним, в картину не вошла) – Высоцкий вряд ли испытывал прямое влияние творчества своего старшего коллеги. Предполагать так нам позволяют несколько обстоятельств. Во-первых, в творчестве Высоцкого до 1966 года совершенно отсутствуют мотивы, позволившие бы увидеть наличие у него поэтического интереса к горам. Это значит – во-вторых, – что вряд ли у него мог возникнуть, при отсутствии собственного интереса к теме, более-менее устойчивый интерес к альпинистским песням Визбора. В-третьих, до середины 60-х Высоцкий был не очень тесно связан с движением авторской песни; пик таких связей приходится, пожалуй, на 1967-68 годы, когда бард несколько раз выступает в ленинградском клубе «Восток», довольно близко общается с Михаилом Анчаровым и другими бардами. Кстати, именно на вторую половину 60-х приходится по преимуществу те реминисценции из творчества Визбора, которые мы обнаружили у Высоцкого.¹⁵

В песенной серии 1966 года есть, правда, один мотив, восходящий, по-видимому, к Визбору, и нам уже приходилось об этом писать. Речь идёт о мотиве связывающей в горах героев, мужчину и женщину, верёвки в песне «Скалолазка»: «Мы теперь с тобой одной верёвкой связаны...» Этот, выразительный и неожиданный для любовной лирики, образ мог запомниться ему

¹³ См.: Кулагин А. В. Слушая друг друга (Высоцкий и Визбор) // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 200-215.

¹⁴ См.: Кулагин А. В. 1) «В ключе Булата»: [Высоцкий и Окуджава] // Там же. С. 173-186; 2) Галич и Высоцкий: поэтический диалог // Там же. С. 187-199; Корман Я. Песня «Речечка» в исполнении Высоцкого, Окуджавы и Галича // Корман Я. Высоцкий и Галич. М.; Ижевск, 2007. С. 344-360; Крылов А. Е. О двух «окуджавских» песнях Галича // Галич: Новые статьи и материалы. Вып. 3 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2009. С. 289-322; Бахмач В. И. Два голоса: о поэзии Б. Окуджавы и Ю. Визбора // Вісник Луганського нац. ун-ту. 2010. № 20 (207). С. 94-103.

¹⁵ См. там же.

по песне Визбора «Верёвочка» (1958) – если он, что вполне реально, услышал её в горах (или даже раньше): «Всю смену я больной – / Хожу, томлюсь. / Наверно, я с тобой / Не развяжусь. / Связал нас чёрт с тобой <...> Верёвочкой одной».¹⁶ В остальном же, думается, песни Высоцкого о горах 1966 года рождены его непосредственными, в какой-то степени неожиданными и чрезвычайно яркими, впечатлениями.¹⁷

В 1969 году Высоцкий написал по просьбе того же С. Говорухина две песни о горах для фильма «Белый взрыв», посвящённого боевым действиям на Кавказе во время Великой Отечественной войны. Обе песни в картину не попали – режиссёру показалось, что они «не могут органично войти в фильм»¹⁸; впоследствии он, правда, жалел о своём решении. Для нашей темы эти песни интересны тем, что в них, как нам представляется, слышны, хотя и на разном уровне, отголоски песен Визбора. Возможно, они оказались более открытыми для визборовского влияния потому, что писались уже не в горах; большая, чем в песнях 1966 года, дистанция между автором и материалом предполагала и большую опосредованность самих стихов, поиск некоей творческой опоры в опыте другого, более опытного в этой тематике, художника.

Напомним зачин одной из песен Высоцкого для фильма «Белый взрыв»:

*Ну вот, исчезла дрожь в руках,
Теперь – наверх!
Ну вот, сорвался в пропасть страх
Навек, навек –
Для остановки нет причин –
Иду, скользя...
И в мире нет таких вершин,
Что взять нельзя!*

¹⁶ См. подробнее: Кулагин А. Из истории одного спецкурса // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 186. Пользуясь случаем, хотим исправить возникшую в статье по недоразумению ошибку: факт исполнения Высоцким «Верёвочки» Визбора неизвестен.

¹⁷ Мемуарные свидетельства о пребывании Высоцкого на съёмках «Вертикали» и о создании им песен см.: Елисеев Л. История одной песни // Высоцкий В. Четыре четверти пути: Сб. / Сост. А. Е. Крылов. М., 1988. С. 25-37; Говорухин С. Такую жизнь нельзя считать короткой // Там же. С. 91-93, 95. Научный комментарий к переписке Высоцкого периода съёмок в Приэльбрусье см.: Роговой И. И. «Завтра идём на ледник с ночёвкой...» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. [Вып. I.] 1997. С. 57-71. Пребывание Визбора в горах довольно подробно освещено в целой серии мемуаров в кн.: Просто Визбор: Сб. воспом. / Сост. А. А. Кузнецов. М., 2005.

¹⁸ Говорухин С. Такую жизнь нельзя считать короткой. С. 97.

Строка «Для остановки нет причин» вызывает в памяти одну из самых известных песен Визбора о горах – «Марш альпинистов», написанную в 1967 году на Памире во время альпиниады в честь 50-летия советской власти и в том же году вошедшую в посвящённый этому событию звуковой репортаж поэта и журналиста в журнале «Кругозор» (№ 10):

*Вот это для мужчин –
Рюкзак и ледоруб,
И нет таких причин,
Чтоб не вступить в игру.*

Сама по себе такая переключка могла бы показаться случайным совпадением – если бы не общая для обоих поэтов тема и не единый смысловой контекст, на почве которого она (переключка) звучит как реминисценция.

В другом случае – мы говорим о посвящённой памяти выдающегося альпиниста Михаила Хергиани песне Высоцкого «К вершине» – усвоение опыта Визбора идёт на более глубоком уровне – уровне образного строя и лирического сюжета. В этой песне горы олицетворяются; более того – олицетворение становится сквозным для лирического сюжета приёмом, позволяющим изобразить их как своеобразных добрых сказочных помощников, выручающих героя:

*Ты идёшь по кромке ледника,
Взгляд не отрывая от вершины.
Горы спят, вдыхая облака,
Выдыхая снежные лавины.*

*Но они с тебя не сводят глаз –
Будто бы тебе покой обещан,
Предостерегая всякий раз
Камнепадом и оскалом трещин. <...>*

*И когда шёл бой за перевал –
Чтобы не был ты врагом замечен,
Каждый камень грудью прикрывал,
Скалы сами подставляли плечи...*

Понятно, что само по себе олицетворение явлений природы как художественный приём имеет глубинные фольклорно-мифологические корни и встречается у любого поэта, но применительно к горам оно – «фирменный знак» именно визборовской поэтики. А. Кузнецов, биолог, альпинист-спасатель и литературный консультант фильма «Вертикаль», вспоминает о своих литературных беседах с Визбором: «Мы спорили, он считал,

что нельзя писать просто так, обыденным языком, это не литература. По его мнению, текст должен быть насыщен метафорами и подтекстами. <...> А я, наоборот, полагал, что это хорошо в стихах, а проза должна быть проста, ясна, прозрачна...»¹⁹ Как раз поэзию свою Визбор и насытил метафоричностью, заметнейшей частью которой является у него олицетворение гор. Напомним показательные в этом смысле фрагменты нескольких его песен: «Я помню тот край окрылённый, / Там горы весёлой толпой / Сходились у речки зелёной, / Как будто бы на водопой» («Синие горы», 1956); «Нас провожает с тобой / Гордый красавец Эрцог... Снежные флаги разлук / вывесил старый Домбай» («Домбайский вальс», 1961); «Горы, мудры и туманны, / Встанут выше облаков / И залижут наши раны / Языками ледников» («Не устало небо плакать...», 1963); «А горы, как сеньоры, / Сеньоры, сеньоры, / Глядят на нас с укором, / Судачат без конца» («Горнолыжная», 1963). Заметим, что олицетворённые творческим усилием барда горы как бы проявляют в его песнях, подобно близким людям, заинтересованно-сочувственное отношение к героям. Именно этот важный поэтический нерв поэзии Визбора Высоцкий, по-видимому, и почувствовал, положив его в основу собственного лирического сюжета. А вот соотношение этого мотива с военной темой представляет собой уже собственную поэтическую находку Высоцкого; стоит напомнить, что нечто подобное – правда, пока ещё не развёрнутое в сквозной образ – было в его «Военной песне» 1966 года: «Ведь это наши горы – / Они помогут нам!»

Развитие образа-олицетворения завершается у Высоцкого во впечатляющей поэтической развязке:

*Если в вечный снег навеки ты
Ляжешь – над тобою, как над близким,
Наклонятся горные хребты
Самым прочным в мире обелиском.*

Здесь к диалогу, возможно, «подключился» ещё один выдающийся бард, одна из первых песен которого – к концу 60-х ставшая уже бардовской классикой – имела похожее лирическое завершение: «Но если вдруг когда-нибудь мне уберечься не удастся, / какое б новое сраженье ни покачнуло шар земной, / я всё равно паду на той, на той единственной Гражданской, / и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной»²⁰. Наклоняющиеся над погибшим *горные хребты* у Высоцкого сродни

¹⁹ Кузнецов А. Любовь моя – Россия // Просто Визбор. С. 114.

²⁰ Окуджаву Б. Сентиментальный марш // Окуджаву Б. Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина. СПб., 2001. С. 315.

комиссарам в пыльных шлемах в «Сентиментальном марше» Окуджавы – они точно так же сочувственно стоят «близ его последнего овра»²¹. В пользу возможной реминисценции говорит то, что этот мотив звучит у двух поэтов в едином смысловом контексте – военном: герой Окуджавы говорит о возможной гибели в гражданской войне; герой Высоцкого – о гибели в горах, как будто не обязательно связанной с войной, но в предшествующих строфах звучали именно военные мотивы («И когда шёл бой за перевал...»), и потому военная атмосфера ощущается в подтексте и финала тоже.

Война, горы и приём олицетворения вновь сойдутся у Высоцкого в написанной для фильма «Единственная дорога» песне «Расстрел горного эха» (1973), где творческий опыт Визбора – может быть, и бессознательно – развивается и углубляется. В этой песне персонифицируется не только ущелье («...Пришли умертвить, обеззвучить живое, живое ущелье...»), но и горное эхо: «...И эхо связали, и в рот ему всунули кляп». А. В. Скобелев связывает этот образ с мифологическим сюжетом о нимфе Эхо.²² Параллель эта тем резоннее и интереснее, что мифологический подтекст песни оттеняется, в соответствии с военной тематикой фильма, трагическим опытом двадцатого века и «низким» разговорным стилем («всунули кляп» и проч.); у Высоцкого так бывает нередко («Песня самолёта-истребителя», «Райские яблоки» и другие произведения).

В семидесятые годы Высоцкий, уже сыгравший Гамлета, написавший «Коней привередливых» и «Диалог у телевизора», – крупнейший художник своей эпохи, осознавший свой масштаб и чрезвычайно загруженный собственными творческими и прочими делами. Его связи с бардовской традицией – в том числе с традицией Визбора – в эти годы для него менее актуальны. «Визбора я люблю, – признаётся он в одном из выступлений 1977 года, – но я, вероятно, меньше (его – А. К.) знаю. Ну, не хватает (времени – А. К.) их всех слушать и читать, понимаете?» Ср. позднейшее его высказывание, выдающее в самом деле слабое знание нынешнего творчества коллеги: «...к Визбору отношусь с симпатией, хотя, в общем, я думаю, он сейчас уже не пишет никаких песен»²³. (В действительности песенное творчество Визбора на рубеже 70-х – 80-х годов было очень насыщенным и плодотворным.)

²¹ Чудакова М. О. Возвращение лирики // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. 30 нояб. – 2 дек. 2001 г. Переделкино. М., 2004. С. 23.

²² См.: Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...»: [Вып. I.] Ярославль, 2007. С. 139.

²³ Цит. по расшифровке фонограмм, сделанной А. Е. Крыловым и любезно предоставленной им в наше распоряжение.

Зато теперь сам Высоцкий как художник становится, по-видимому, интересен Визбору. Говорить так нам позволяет текст одной из самых известных песен Визбора – «Фанские горы» (1976). Весь её лирический сюжет воспринимается как развёрнутая поэтическая реплика на песню Высоцкого «Прощание с горами» из фильма «Вертикаль». Напомним полный текст песни Визбора:

*Я сердце оставил в Фанских горах,
Теперь бессердечный хожу по равнинам,
И в тихих беседах и в шумных пирах
Я молча мечтаю о синих вершинах.*

*Когда мы уедем, уйдём, улетим,
Когда оседлаем мы наши машины –
Какими здесь станут пустыми пути,
Как будут без нас одиноки вершины!*

*Лежит моё сердце на трудном пути,
Где гребень высок, где багряные скалы,
Лежит моё сердце, не хочет уйти,
По маленькой рации шлёт мне сигналы.*

*Я делаю вид, что прекрасно живу,
Пытаюсь на шутки друзей улыбнуться,
Но к сердцу покинутому моему
Мне в Фанские горы придётся вернуться.*

(Вторая строфа в авторском исполнении звучит как припев трижды.)

Нетрудно заметить, что лейтмотив этой песни – оставленное в горах сердце – развивает поэтический образ Высоцкого: «...И спускаемся вниз с покорённых вершин, / Оставляя в горах своё сердце». Не раз, конечно, слышавший эту песню Визбор почувствовал, что как бы мимоходом использованная Высоцким метафора²⁴ чрезвычайно показательна для сознания альпиниста и может стать основой для целого лирического сюжета. Правда, некое предвестие этого образа можно расслышать в написанной до песенной серии Высоцкого песне самого Визбора «Поминки» (1965): «Лишь сердце прижало кинжалом к скале». Но та строка звучала в ином контексте: её тональность – лирико-драматическая, скорбная, связанная с

²⁴ Участница съёмочной группы «Вертикали» М. Готовцева считает, что эта строка навеяна поэту потерянным им в горном ручье обручальным кольцом (см.: Готовцева М. «Для меня Высоцкий остался радистом» / [Беседовала] Е. Юрьева // Моск. комсомолец. 2006. 2 апр.).

уходом из жизни товарища (Андрея Сардановского)²⁵. Теперь же, в песне «Фанские горы», она медитативно-ностальгическая, и этим близка тональности «Прощания с горами» Высоцкого.

Возможно, Визбор (как, впрочем, и Высоцкий) помнил известное в переводе С. Маршака стихотворение Роберта Бёрнса «В горах моё сердце», где интересующий нас мотив создаёт кольцевое обрамление и первого четверостишия, и стихотворения в целом: «В горах моё сердце... Дольше я там. / По следу оленя лечу по скалам. / Гоню я оленя, пугаю козу. / В горах моё сердце, а сам я внизу»²⁶. Но, думается, песня Высоцкого как потенциальный источник во всех отношениях ему ближе – и хронологически, и принадлежностью к одной поэтической культуре, и, что особенно важно, альпинистской тематикой, которой в стихах Бёрнса, естественно, не могло быть.

На созданном коллегой образе Визбор и строит свой лирический сюжет, извлекая из неё большие поэтические возможности, по-разному её обыгрывая. Он воспринимается как своеобразная триада, со своими «тезисом, антитезисом и синтезом»: в первом куплете сказано о том, что герой «сердце оставил в Фанских горах»; во втором оно изображается лежащим «на трудном пути» и не желающем оттуда «уйти», как ушёл сам герой; в третьем звучит намерение «вернуться», ибо жить без сердца невозможно: «Я делаю вид, что прекрасно живу...» (кстати, похожую композиционную триаду представляют собой и «Песня о друге» Высоцкого, и «Марш альпинистов» самого Визбора). Мотив возвращения является сюжетообразующим и в песне Высоцкого «Прощание с горами» – в эмоциональном плане близким этому мотиву у Визбора, но при этом звучащим и несколько иначе, с другим смысловым акцентом:

*Кто захочет в беде оставаться один,
Кто захочет уйти, зову сердца не внемля?!
Но спускаемся мы с покорённых вершин –
Что же делать – и боги спускались на землю. <...>*

*Сколько слов и надежд, сколько песен и тем
Горы будят у нас – и зовут нас остаться –
Но спускаемся мы – кто на год, кто совсем –
Потому что всегда мы должны возвращаться.*

²⁵ Тем более она далека от тональности песни неизвестного автора «Сердце альпинистки» – перетекстовки популярной песни И. Дунаевского «Ой, цветёт калина...»: «...Увлеклась нечаянно, думала – шутя, / А проказник отнял сердце у меня» (Горы в наших сердцах. С. 67).

²⁶ Роберт Бёрнс в переводах С. Маршака. Изд. 5-е. М., 1959. С. 83.

«Возвращение» с гор вниз, к обычной жизни, получается у Высоцкого как бы вынужденным; «зов сердца», оставшегося «в горах», и самих гор, что «зовут нас остаться», приходится в себе преодолеть, ибо даже «боги спускались на землю». Что уж говорить о простых смертных... По замечанию А. В. Скобелева и С. М. Шаулова, в этой песне (как и в написанных Высоцким вскоре на её же мотив «Кораблях»), утверждается «нравственная необходимость возвращения “оттуда” на землю», связанная «с мыслью о долге человека перед ближними»²⁷. В позднейшей высокоцковедческой работе одного из соавторов процитированного труда эта коллизия будет очерчена более категорично по отношению к той сфере, куда «мы должны возвращаться»: он будет писать о «неблагополучности, ущербности, удручающей недостаточности» дома в поэтическом мире художника²⁸. Напротив, о позитивной роли в его художественном пространстве «срединного мира» как «области земной жизни», расположенной между «сверхбытием» и «небытием», пишет С. В. Свиридов²⁹. «Невозможно жить на вершинах духа – интерпретирует горные песни Высоцкого, и прежде всего «Прощание с горами», Л. Я. Томенчук, – но нужно стремиться и подниматься иногда до них»³⁰. К кому бы из исследователей ни присоединиться – очевидно, что возвращение в лирическом сюжете «Прощания с горами» являет собой необходимость.

О том, что песня Визбора «помнит» песню Высоцкого, говорит и ещё одно, пусть частное, обстоятельство: упоминание в тексте «машин». Конечно, рифма «вершины – машины» напрашивается как будто сама собой, но у Визбора – поэта не только очень «горного», но и очень «автомобильного» («Трасса Хорог – Ош», «Ночная дорога», «Одинокий гитарист»...) – она прежде нигде не встречается. К тому же, у обоих авторов за этой рифмой стоит единая, в общем, оппозиция двух миров, двух сфер жизни: машины принадлежат «суете городов», повседневной жизни, противопоставленной горам.

Нам думается, что о творческом диалоге двух бардов здесь косвенно свидетельствует сама композиция песен: каждая из них

²⁷ Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа, 2001. С. 88. (Первое изд. книги вышло в 1991 г.)

²⁸ См.: Скобелев А. В. Образ дома в поэтической системе Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. С. 106-119.

²⁹ См.: Свиридов С. В. Званье человека: Художественный мир В. Высоцкого в контексте рус. культуры // Там же. Вып. IV. 2000. С. 248-279.

³⁰ Томенчук Л. Я. «Я, конечно, вернусь...» С. 60.

включает по три куплета и припев. Заметно и некоторое мелодическое и интонационное сходство двух песен, каждая из которых звучит раздумчиво, рефлексивно, без естественной для песен горной тематики внешней динамики, с цезурой в продолжительных стихах: «В суету городов | и в потоки машин»; «Я сердце оставил | в Фанских горах». Любопытно, что обе песни написаны трёхсложным размером – правда, разным. У Высоцкого это анапест, вообще преобладающий среди трёхсложников в ритмическом репертуаре поэта и привлекательный для него «памятью» о балладном жанре³¹, но здесь обретающий лирико-рефлексивное звучание; у Визбора – амфибрахий. Очевидно, что ни «дорожный» хорей, ни «элегический» ямб для сходной у поэтов поэтической задачи не подходили. При этом трёхсложник в обеих песнях имеет единую продолжительность: у обоих авторов стих включает по четыре стопы (у Высоцкого в припеве – три; анапестом он пользовался чаще всего, как показывает исследование О. А. Фоминой, именно трёхстопным).

Таким образом, поэтический диалог двух бардов на тему гор и альпинизма представлял для них обоюдный интерес. Но если в конце 60-х Высоцкий, сравнительно недавно открывший для себя эту тему, ориентируется на Визбора как на явного лидера в данной области, то впоследствии его (Высоцкого) песни и сами дают материал для творческой рефлексии опытнейшего, но живо заинтересованного и в чужом ярком опыте, Визбора. Такая «смена ролей» вписывается в очерченную нами прежде картину их творческого диалога в целом³².

Р. С. Александр Кузнецов свидетельствует, что однажды приехавшие целой компанией на Домбай московские и ленинградские барды, вспомнив песню Высоцкого «Прощание с горами», «слегка иронизировали над фразой “Лучше гор могут быть только горы”, стали её переиначивать так и сяк и решили, что “Лучше гор могут быть только бабы, на которых ещё не бывал”. Визбору, – заметил мемуарист, – это не понравилось, он поморщился»³³.

Ещё бы...

³¹ См.: Фомина О. А. Особенности метрического репертуара песенного и поэтического творчества Высоцкого // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы Третьей междунар. науч. конф. / Сост. Е. Г. Язвикова. М., 2003. С. 327-338.

³² См.: Кулагин А. В. Слушая друг друга (Высоцкий и Визбор).

³³ Кузнецов А. Любовь моя – Россия. С. 109-111.

Виктор Литвинов (Пятигорск)
кандидат филологических наук, профессор

СОБЫТИЕ ВЫСОЦКОГО. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ НОВОГО ОПЫТА

1. Мы, остающиеся в живых люди поколения, родившегося в СССР в 1938 году или около того, «когда срока огромные брели в этапы длинные», и перечувствовавшие присутствие Высоцкого вплоть до его смерти и особым образом после неё, мы обрели особенный духовный опыт, содержание которого должно быть предметом некоторой герменевтики, в свою очередь особенной. Говоря для начала в совершенно нестрогих выражениях, мы не можем быть вполне понятными без него, и он не может быть понят без нас. Примем это не как постулат, а как намёк на актуальную задачу для нашего мышления, пока не обеспеченного пригодным набором понятий.

«Наш Высоцкий» сначала был представлен магнитофонными записями. Позднее мы видели его на экране и много чего о нём слышали. Удивлялись, что потом оказывалось правдой что-то, что считалось досужими сплетнями. Лишь немногие из «нас» видели его в театре или знали по жизни. Но, видимо, во всех случаях непосредственная действительность феномена Высоцкого – многократно зафиксированное исполнение собственных песен (баллад, стихотворений, - как ни назвать эти его музыкально-поэтические откровения, они в какой-то мере не полностью отвечают этим названиям).

В этом качестве Высоцкий вошёл в «нашу» жизнь и обосновался в ней, разделив «нас» на тех, кто его решительно принимал, и тех, кто решительно отвергал. Многие отвергавшие, как потом выяснилось, втайне его по-своему принимали, были им задеты за живое. Зачастую кто-нибудь, кого раздражали навязчивые оглушительные трансляции записей Высоцкого из раскрытых окон на улицы, становились его верными слушателями после первого прослушивания записи на домашнем магнитофоне.

Особенность этой популярности была в том, что «мы» не имели действительного объяснения для себя, что же в нём такое есть, что делает его для «нас» столь значительным. Здорово сочиняет стихи – но «мы» не спешили назвать его поэтом, он по изяществу слога, конечно, до Ахматовой не дотягивал. Здорово

поёт – но «мы» его не зачисляли в певцы, до Магомаева не дотягивал. А музыка – да разве это музыка? Он и сам, как «мы» слышали, говорил, что просто интонирует свои стихи. Позднее Альфред Шнитке назовёт его музыку гениальной и поможет «нам» уразуметь простую вещь, что интонаций там ровно столько, сколько нужно, и именно такие, какие нужны. Можно ли представить себе более удачную музыкальную форму для его «Песни о друге» или его «Белого вальса»? До того, как выносить суждение, надо бы понять то, о чём взялся судить.

Но что значит «понять»? Прежде всего – отнести к уже наличному опыту (опыту жизни, опыту искусства, опыту мышления) и вписать новое в этот опыт, найдя для него подходящее место. Но как же вписать Высоцкого, и в какую клеточку «нашего» структурированного опыта? «Мы» жили с этим сознанием отрицаний: «не поэт», «не музыкант», «не певец», – и добавляли к этому: «и всё равно...». И всё равно он, абсолютно (казалось бы) понятный по своему послы, оставался непонятым, пока мы не приходили к тавтологии: «Ах, да Высоцкий – это Высоцкий!», и наша начальная интуитивная реакция ретроспективно оказывалась адекватной. Позднее мы признали за ним достоинство поэта, и достоинство композитора, и, конечно же, достоинство певца, но начальное тавтологическое определение «Высоцкий – это Высоцкий» оставалось наиболее правильным.

«Наш» новый опыт, поначалу чисто интуитивный, постепенно становился артикулированным. Сейчас между нами, ещё живущими людьми того поколения, и временем Высоцкого уже положена дистанция, достаточная для содержательной рефлексии того опыта, хотя, скажу сразу в оправдание всех возможных недостатков этого текста, задача понимания феномена Высоцкого не стала простой. Однако факт нового опыта уже стал фактом истории, а значит в принципе умопостигаемым.

2. Попробуем разобраться с нашей фоновой проблемой: **что есть по сути феномен опыта?**

Интенциональное отношение, определяющее опыт как опыт, питается вопросом, **что значит** для некоторого субъекта пережитое им прошлое в его настоящем. «Что значит?» можно перефразировать в «О чём говорит?», «На что наводит?», «К чему побуждает?» и т.п. В свете этого интенционального отношения опыт **содержателен**, а точнее – «содержателен-для», т.е.

содержателен для обладателя опыта. Мы говорим об «опытном учителе», если у учителя есть это прошлое его учительства, содержательное относительно его актуального профессионализма. С этой точки зрения есть опытные и неопытные читатели Пушкина, опытные и неопытные слушатели Мусоргского. И «быть опытным» в рецепции искусства вовсе не значит «правильно понимать». Опытные читатели Есенина совсем не обязательно понимают его общезначимым образом, но у них есть это их прошлое заинтересованного чтения Есенина, и они живут с этим прошлым как актуально значимым для них. Они вписали своего Есенина в свою картину духовного мира, найдя для него соответствующий уголок души.

Мы переживаем нечто отличное от этого, когда восприятие нами художника не обеспечено таким «уголком души», такой клеточкой в структуре опыта рецепции. Мы должны **перестроить собственную способность рецепции** таким образом, чтобы новое творчество достучалось, докричалось до нашего сознания. Я прошу читателя быть снисходительным к моим поэтизмам; напомним, что мы пока не располагаем строгим языком для таких анализов. А здесь уже фактически идёт речь не об индивидуальном сознании отдельного человека, а о культурной парадигме художественного восприятия.

Разумеется, не следует исходить из того, что опыт **есть** структура с ячейками. Но мы же должны спрашивать, **как вообще можно мыслить опыт**, и особенно – как можно мыслить **новый** художественный (и шире – духовный) опыт. Для этого мышления мы используем образную **метафору** системы ячеек с возможными структурными связями между ними. Опыт сам по себе недискретен, но мы можем **выделять**, обсуждая человека, его житейский, образовательный, чувственный, познавательный, читательский и прочий опыт и в итоге получаем от собственного расчленяющего наш мир мышления заказ на картину структурированного пространства с ячейками.

Именно в смысле этой метафоры новый опыт представляет собой учреждение новой ячейки в духовном пространстве, **содержание которой предшествует её существованию**, как особой ячейки в совокупном опыте личности и – по аналогии – совокупном опыте общественной системы любой сложности.

Когда я в моём тексте пишу «мы», я признаю за каждым моим читателем право сказать: «Не включайте меня в это МЫ». С

другой же стороны, обсуждать **мой** индивидуальный опыт не имеет смысла, поскольку **я не общезначим**. Только в той мере, в какой я в акте моего смыслообразования выступаю **свидетелем общезначимости** некоторого духовного смысла, я могу считать себя **герменевтом**, научным истолкователем культурного феномена, а не случайным потребителем искусства. Прошу понимать моё «мы» в этом смысле: это все те, кто, пусть не полностью, но хотя бы частично готовы признать себя причастными к характеризруемому мной опыту.

Эта принятая условность позволяет говорить о «парадигме художественного восприятия».

3. С этой системой феноменологических представлений мы можем перейти к герменевтическому вопросу о процессах обретения нового художественного опыта, имея в виду, как сказано, социальную рецепцию искусства, проявленную через свидетеля общезначимого смысла. Свидетель, как в первой части этого теста, обозначается через форму «мы» в кавычках. (В других значениях это местоимение употребляем без кавычек.)

Задержимся для начала на «блатных» песенках. Высоцкий не любил это слово, намекающее на принадлежность автора и слушателя к «блатному» сообществу, он предпочитал говорить «дворовые песни»; но они в то время действительно назывались «блатными». «Мы» легко принимаем дворовые и блатные песенки, потому что они фактически – знакомый «нам» городской фольклор, который «мы» любим, дистанцируясь от его серьёзных прочтений. Но это в 60-е и 70-е годы XX века не причислялось к искусству, «мы» любили эти песенки как хорошую шутку на фоне назойливых идеологических штампов, и лишь немногие связывали с ними конкретный опыт тюрем и лагерей, или же конкретную причастность к среде городской шпаны. Замечая, как искусно сделаны такие песенки у Высоцкого, «мы» радовались знакомству с ними, ещё не понимая, что начинаем обретать новый опыт. Для такого понимания надо пережить ситуацию осознанного непонимания, а эта «наша ситуация» оказалась растянутой во времени.

Искусно сделанное претендует быть искусством. Прочитаем медленно текст «Я женщин не бил до семнадцати лет» и удивимся, насколько это отлично от стандартов жанра. В этом

жанре тесты, даже хорошо построенные, в принципе ожидаемы – в том смысле, что их построение не удивляет, а строки запоминаются с ходу. У Высоцкого же отнюдь не так:

*Я с дрожью в руках подошёл к ней впритык,
Зубами стуча «Марсельезу»,
К гортани присох непослушный язык –
И справа, и слева
Я ей основательно врезал.*

Если о мелодиях Высоцкого говорили, что они «примитивны» или «элементарны» (композитор Дмитрий Кабалевский), то о его стихах, даже самых ранних, по моим данным критики этого не говорили. Если я правильно понимаю тогдашних критиков, они подразумевали, что эти стихи написаны с мастерством, достойным, как тогда выражались, «лучшего применения».

Здесь я должен назвать мои источники. Кроме собственной памяти, как всегда не вполне надёжной, я располагаю подборкой критических текстов конца 1960-х годов, которые использовал Марк Розовский при работе над пьесой «Концерт Высоцкого в НИИ»: тексты из «Советской России» за 9 июня 1968 г., «Тюменской правды» за 7 июля и за 30 августа 1968 г., а также из выступления Д. Кабалевского на IV съезде Союза композиторов СССР («Советская музыка», № 3, 1969 г.). Я назвал только одного автора, потому что другие не стóят того, чтобы замечать их имена.

«Мы» брезгливо игнорировали те газетные выпады, потому что, будь это искусство или не искусство, это сочинено и исполнено с блеском, а то, что женщин бить очевидно нехорошо, не мешало «нам» любить эту песенку, как и десятки других в этом жанре. Наверно «мы» сами себе удивлялись, но не совершали усилия рефлексии, а с некоторым напряжением ожидали всё новых и новых записей этого феноменального сочинителя и исполнителя. Но может быть, «мы» лучше поняли бы самих себя, если бы внимательно читали те публикации периода организованной травли Высоцкого.

Разумеется, «наше» брезгливое отторжение той критики совершенно оправданно в наших глазах сегодня, когда мы читаем в тех текстах, что Высоцкий поёт «с чужого голоса», а это – сквозной мотив тогдашних публикаций с намёком или прямым указанием на то, что он - проводник буржуазной псевдокультуры. Говорить

это о Высоцком, самом ярком примере собственного независимого голоса в искусстве, это слишком грубая ложь. Но в тех публикациях были пассажи, на которых стоит задержаться: например, о том, что персонажи Высоцкого не соответствуют типажам советского искусства – разве это не так? Ведь лирическое «Я» текстов Высоцкого не соответствует не только стандартам его критиков, но и «нашим» стандартам. Или о том, что Высоцкий коверкает русский язык: разве не факт, что это действительно не тот язык, который школа приучила нас считать правильным? Или о том, что идеологическому посылу Высоцкого могут противостоять «зрелые» советские люди с «идейной закалкой» и «верным взглядом на искусство» (так в «Тюменской правде» 7.07.68). В самом деле, разве «На нейтральной полосе» – это выражение советской идеологии? «Мы» были советскими людьми, но Высоцкий для «нас» тоже был вполне советским человеком, который, правда, в отличие от заявленных «социалистических реалистов» не поучал «нас», что и как надо правильно понимать, а просто что-то рассказывал и показывал («показывать песню» – это его выражение).

«Наше» понимание Высоцкого складывалось постепенно. Важно и то, что Высоцкий одновременно с полюбившимися нам блатными песенками сочинял и пел очень серьёзные стихи. Его «Братские могилы» «нас» по-настоящему задевали, и мы отслеживали его военные песни с таким же напряжённым переживанием, как и все другие. Однако же критики частично правы, говоря, что он не воспеваёт героизм советских людей. Его военные песни раннего периода уже трогали до слёз («Звёзды», «Песня о госпитале», – да и «Штрафные батальоны», пожалуй, тоже, если преодолеть в себе вечный барьер, разделяющий белое и чёрное), но это не были песни о героизме. Конечно, строки:

*В восьмой раз возьмём мы её насовсем,
Своё возьмём, кровное, наше*

могло бы быть героическим пассажем, но в этом же тексте раньше идёт:

*И снова в атаку не хочется всем,
Земля как горелая каша...,*

а ещё раньше об этой же высоте:

*А мы всё лезли толпой на неё,
Как на буфет вокзальный.*

Добавим, что для реалиста Высоцкого героизм на войне – естественное проявление высокого характера, и этого в его сюжетах достаточно, хотя и не во всех случаях; но во всех случаях смысловой фокус – не на героизме или патриотизме, а на судьбе людей, их личном достоинстве, и на «беде, которая накрыла всю страну» (его комментарий к своим военным песням).

Для «нас» Высоцкий как автор «Братских могил» и «Песни о друге» (из кинофильма «Вертикаль») был не другой, а тот самый Высоцкий, который пел про «Зекá Васильева» и «Мишку Ларина», а это естественно заставляло вслушиваться и вдумываться в песни/тексты, которые поначалу казались непритязательными в силу их легкомысленности. А некоторые из дворовых/блатных представлялись совершенными («Весь вечер я не пил, не пел», «Весна ещё в начале», «Попутчик», «Мой друг поехал в Магадан», «Уголовный кодекс»), а иные даже заставляли размышлять: «Серебряные струны», «В наш тесный круг не каждый попадал», «Вот главный вход...» - можно ли эти сочинения понимать просто как шуточную имитацию блатного жанра? И «мы» начинали принимать всерьёз эти десятки вроде бы блатных/дворовых песен. По моим данным, сам Высоцкий относился к ним не так серьёзно, как «мы». Это он сочинял, чтобы развлечь свой круг очень интеллигентных людей, а тиражирование магнитофонных записей по всей стране им отнюдь не было предусмотрено. «Златоустый блатарь» (удачное выражение Андрея Вознесенского) был произведён во всенародные классики нашими магнитофонами. Высоцкий менял свои жанровые предпочтения по мере того, как он вовлекался в процессы организованного искусства: он писал песни для кинофильмов и спектаклей и давал многочисленные плановые концерты. Теперь его блатное творчество вспоминалось ему как проба пера или голоса, но и то, с чем он выступал теперь, отнюдь не казалось приемлемым распорядителям советского искусства.

А «нам» и его дворовые песни уже начали о чём-то говорить, мы видели в них больше, чем сам автор. Например, лирический рассказчик баллады «Весь вечер я не пил, не пел» - это не сам автор, но и слушатель/читатель не обязан быть «я сам» или кто-то из «нас». В эту песню встроен образ другого рассказчика и другого адресата рассказа; и тот и другой, очевидно, - дворовая компания московских (или других «наших») коридоров и трущоб, и «мы», слушатели в рефлексивной позиции, переживаем понимание их переживаний. И «мы» ждали от Высоцкого этих

сложностей, ждали истинно поэтического слова от автора, которого всё ещё не спешили называть поэтом.

Так «мы» достаточно рано поняли, что «Я» в песнях Высоцкого множественно; более того, такой широкий спектр разных «Я» ни у одного другого автора «мы» не наблюдали. Высоцкий, как «мы» поняли, актёр не только у себя на сцене Таганки и в художественных фильмах, но и в своих сочинениях. Было ли это его программой? Скорее его сутью, как личности, одновременно артистической и поэтической. Об этом Наталья Крымова писала уже в 1981 году³⁴. И она в этом контексте добавила, что он «постоянно играл с тем, с чем, как известно, не играют»³⁵. Но понять это – значит понять ещё не всё. Важное свойство этих сочинений Высоцкого, определяющее их притягательность и обаяние – в том, что все эти «Я» слушатель/читатель может как-то примерять на себя, потому что они убедительны: я в себе нахожу того водителя МАЗа из «Дорожной истории», того плагиатора, а также рядового Борисова – во мне, и «того, который не стрелял», и того, в которого не стрелял «тот, который не стрелял», и так далее. Высоцкий выражал советский народ в разнообразии его индивидуальных проявлений и поражал точностью характеристик, реалистичностью своих измышлений. О Высоцком как аналитике советского менталитета мне уже случилось писать³⁶, поэтому я здесь не углубляюсь в проблему, которую кроме того разрабатывали и другие авторы. Но один момент, не затронутый в давней работе, надо обсудить здесь.

Задержимся на замечании Н. Крымовой об игре с тем, с чем «как известно, не играют». В песне «Антисемиты» Я-персонаж подаётся в антисемиты, и это – такая роль, которую большинство из «нас» на себя не примеряло. Совершенно очевидно, что Высоцкий себя с ним даже частично не совмещает, ирония пронизывает эту песню целиком. Но бездумный слушатель может не держать целого текста и, услышав последние строки:

*На всё я готов, на разбой и насилие,
И бью я жидов, и спасаю Россию,*

³⁴ Крымова Н. О Высоцком // Аврора - № 8, 1981 – с.100 и далее.

³⁵ Там же – с.103.

³⁶ Литвинов В.П. Владимир Высоцкий – аналитик советского менталитета (экспозиция методологической проблемы) // Советский менталитет. Тезисы конференции.. 1-й вып. /АГПИ – Армавир, 1994 - с.37-38; он же. Владимир Высоцкий – аналитик советского менталитета // Советский менталитет: социальные этюды – Армавир: Изд. АГПИ, 1995 – с.52-61. С исправлением опечаток и ошибок набора см. электронную версию: <http://mediaplanet.ru/bibliography-articles-1994> и 1995.

принять этот пассаж (в сильной позиции конца текста!) как программный. И отечественный антисемит может с гордостью отметить, что Высоцкий «за» него и «за» них. Можно ли представить себе, что эту песню без комментариев протранслирует, например, Радио России? Текст откровенно иронический, но с некоторыми вещами «не играют». Может быть, ранний Высоцкий исходил из того, что его слушатель всегда интеллигент и компетентный читатель поэзии? Нет, похоже, у него не было иллюзий на этот счёт, и он не случайно тогда же сочинял песни от лица всяких дуралеев, с которыми тоже можно себя частично отождествлять («Нинка», «Мой сосед объездил весь Союз», «У тебе глаза как нож»). Но эти песни по-своему хорошие, а «Антисемиты» (и некоторые другие, вроде «Я в деле, и со мною нож») идут по другому разряду. Дело, видимо, в том, что Высоцкий, когда делались эти записи, ещё не знал, что уже поёт для всей страны. Это судьба, а не ошибка. Но у меня, признаюсь, нет уверенности, что он не стал бы эти песни записывать, если бы предвидел их судьбу.

Здесь самое время перейти к другому аспекту нашего предмета, к языку баллад Высоцкого. Антисемит должен говорить языком антисемита, и в этом смысле Высоцкий не просто (вроде бы неуместно) пошутил, он подчинил себя теме и персонажу, которого изображает.

Поразительное богатство его языка замечается сразу, но, может быть, требуется некоторое время, чтобы принять его как естественное: ведь это – богатство языка, не аттестованного Академией; а разные персонажи должны говорить своим языком, а не языком Академии, их язык должен соответствовать устройству их бытия. Вообще-то речевая характеристика персонажей – приём известный, но в реалистическом романе он обрамлён «правильным» языком авторского текста. Предшественником Высоцкого в этом отношении может считаться разве что Михаил Зощенко, который, однако же, прозаик. А у Высоцкого этот «неправильный» русский язык вперемешку с «правильным» сделан языком притязательной поэзии. Одновременно такое же обновление поэтического языка осуществлял Александр Галич, но сравнение Высоцкого с Галичем – отдельная и весьма трудная задача.

«Мы» рано заметили, что Высоцкий – человек весёлый, и поначалу, получив огромное удовольствие от каскада острот в его

песнях на сказочные и бытовые темы, «мы» были склонны его языковые вариации и его эпатажные мотивы в серьёзных песнях интерпретировать для себя как стойкую тенденцию насмешника. Позднее, перечувствовав весь драматизм его трагических сюжетов, «мы» понимаем, что отнюдь не для смеха сочинены песни «Очередь» и «В ресторане», «Эй, шофёр, вези в Бутырский хутор» и «Антисказка» («Лукоморья больше нет»), «Весёлая покойница» и «Козёл отпущения». И не для смеха строки:

*Нам не писать «Считайте коммунистом»;
Кому сказать спасибо, что живой;
Мне вчера дали свободу – что я с ней делать буду?,*

и пассажи из более позднего творчества вроде:

*Нет меня, я покинул Рассею;
Товарищи учёные, Эйништейны драгоценные;*

или:

*Меня зовут к себе большие люди,
Чтоб я им пел «Охоту на волков».*

Но вспомним ещё раз принципиальную позицию критиков Высоцкого: сатира и ирония, конечно, в искусстве уместны, и персонажи могут быть разные, но автор при этом обязан обозначить собственную позицию, всякий раз самоопределившись относительно принципиальных вопросов. Например, если ты не шпана, так пиши о шпане так, чтобы всякому было ясно, что ты не такой. Всякий раз, если ты настоящий художник, умей сказать или хотя бы показать, на чём ты стоишь, что ты пропагандируешь, чему ты тем самым учишь подрастающее поколение, когда пишешь или поёшь то или это.

Заметим, что этот принцип был не только на языке у критиков, но и в «нашей» нормальной установке восприятия как бы обязательным. Но именно как бы, потому что, хотя «мы» сами его не проблематизировали, однако (если мне не изменяет память о «нашей» тогдашней реакции) «нас» радовало то, что появился человек, который не считает нужным решать для себя и для других эти вопросы принципиального выбора. Дело, таким образом, не в том, что он был весёлым человеком, а в том, что был свободным. Это действительно трудно было понять. Многие разговоры на тему, диссидент он или нет, и почему не диссидент, едва ли были ему интересны; диссидентство – тоже такая принципиальная

позиция, которую хочется принять, если считаешь себя честным и смелым. Но эта позиция тоже – одна из наличных парадигм, стандартный случай социального поведения, и понять трудно не такой выбор, а отказ от требования выбирать. Вспомним иронию Высоцкого по поводу тех, кто «начал спорить с колеёй по глупости», и его отказ вести за собой каких-то других: «Выбирайтесь своей колеёй». Понимаем ли мы сегодня масштаб свободы этого человека и автора? Вот нам зачем-то и сегодня надо выяснять, был ли Высоцкий верующим или неверующим. А может быть, он присваивал себе свободу не признавать и этот выбор?

Зафиксируем этот момент. В той парадигме художественного восприятия, которая определяла «наши» реакции, было представление о хорошем и нехорошем языке, хотя границу между тем и другим мы могли проводить по-разному. Само же отрицание такой границы означало новый опыт языка – языка как такового вместо языка Академии. В той парадигме было заложено признание формы альтернативного вопроса: «Ты за ____ или против ____?» в смысле «третьего не дано». И конформист, который за, и неконформист, который против, равно принимают эту форму альтернативного вопроса. Отрицание же самой формы означало в то время новый опыт: теперь «мы» не позволяем припереть нас к стене, «мы» спрашиваем по-новому и решаем сами, как именно спрашиваем. Высоцкий те принятые формы прямым текстом не отрицает, он свои сюжеты строит так, что «мы», его слушатели/читатели, должны решать сами, где будем за, где против, а где вместе с автором вовсе откажемся от выбора, который якобы принципиален. Высоцкий моделирует вполне значимые ситуации, но так, что оставляет нам свободу выбора между выбором и невыбором готовых суждений и позиций.

Когда-то Д. Кабалевский назвал безнравственной «Песню о друге» из кинофильма «Вертикаль»; легко представить себе, что такой судья легко определит как безнравственное всё творчество Высоцкого. Но может быть, высокая нравственность современного художника заключается в том, что он не назидает, а задаёт модельные содержания, над которыми реципиент, захваченный этими содержаниями, начинает думать. Это перекликается с художественной методологией Бертольта Брехта, но реализация этого принципа у Высоцкого абсолютно оригинальна.

Песня «На нейтральной полосе», где по сюжету на эту самую полосу одновременно отправляются за цветами для свадеб

советский и турецкий офицеры, заканчивается не конфликтом (выбор сюжетного хода 1) и не вежливым раскланиванием либо братанием пограничников (выбор 2), а тем, что оба от запаха цветов засыпают и видят сны («что открыли границу, как ворота в Кремле»). Что автор этим хотел сказать?

Песня «Про Серёжку Фомина», которого дворовая шпана не любила «за то, что он всегда сосредоточен», тоже достаточно неожиданна. Серёжка не пошёл на фронт, его «спасал от армии отец его, профессор», а в конце он – герой Советского союза. Странное и неприятное ощущение от этой исповеди персонажа: совмещаясь с его точкой зрения, мы готовы разделить его озлобление, но нам мешает то, что мы понимаем ещё что-то, чего не понимает рассказчик: что мы на самом деле не знаем про Серёжку Фомина ничего, кроме того, что он не был в окопах.

Песня «Он был хирургом, даже нейром» в конце обоих восьмистиший имеет повтор:

*Но огромное это светило
К сожалению было еврей,*

и автор не говорит, что это значит – для рассказчика, для слушателя баллады. Не то судьба хирурга из-за этого сложилась трагически, не то это мы позволяем нашему социально детерминированному подсознанию раздражение по поводу того, что чуть где великий человек, так непременно еврей. И только ли два прочтения модальности сожаления возможны здесь?

Кто пытался растолковать эти или подобные тексты Высоцкого себе или другому, наверняка заметил, что попытка говорить о том, что в них сказано неявно, производит неинтересные пошлости. В своей же заданной автором неопределённости эти тексты беспокоят, потому что побуждают к рефлексии. Другие его тексты, вполне завершённые по предметному содержанию, могут имплицировать амбивалентность другого рода. В трагической балладе «Побег на рывок» советский читатель/слушатель не знает про героя нечто для себя важное; хотя известно, что герой был на войне («Лихо бьёт трёхлинейка, прямо как на войне»), но советский читатель «должен» знать (в соответствии с парадигмой восприятия), осуждён ли этот лагерник «за дело» (например, был власовцем) или он «невинно» осуждён (например, по 58-й статье). В первом случае его не так уж и жалко, во втором это – настоящая трагедия. Но баллада написана так, что этих «случаев» нет, потому что это не важно: возьмите просто этот

момент судьбы этого конкретного человека. Истинная поэзия вообще наводит на содержание, а не сообщает его в полном виде, а у Высоцкого это известное свойство поэзии требует от читателя ещё и идеологической непредвзятости и отказа от навязанных альтернатив «или – или».

Кроме всего перечисленного, норма рецепции поэтического текста включала (и включает!) требование формальной окончательности определённого качества завершающей огранки. А стихи/песни Высоцкого многократно и многообразно варьируются. Нельзя сказать, что это вообще беспрецедентно. Например, многие стихотворения австрийского поэта Георга Тракля существуют в трёх или даже пяти вариантах. Но эти варианты в себе закончены, и они пронумерованы, так что читатель может переживать стихотворение и отдельно историю его шлифовки. У Высоцкого не так, здесь нет первого или четвёртого варианта, здесь песня/стихотворение живёт как человек: сегодня она может прозвучать другим текстом, чем месяц назад, а завтра ещё новым, и в этом варьировании даже допускаются контрастные смыслы в рамках тождества общего содержания. В песне «Я не люблю» читаем/слышим:

*Я не люблю насилие и бессилье,
Вот только жаль распятого Христа.*

Но иногда Высоцкий в этом месте говорил/пел:

*Я не люблю насилие и бессилье,
И мне не жаль распятого Христа.*

Авторская песня Высоцкого сбывается в своём исполнении, а как чистый текст она виртуальна. Если мы не согласимся такой продукт считать поэтическим - это наше право. Но будем считаться с фактом, что этот новый режим существования поэзии уже вошёл в культуру России. Нам было бы удобнее, если бы этого второго, эпатажного варианта «Я не люблю» не было? Нам было бы удобнее, если бы Высоцкий определил в конце концов, какой вариант «Песни прыгуна в высоту» и «Бега иноходца» он считает окончательным? Если бы он не давал одной и той же песне разные названия? Нам было бы удобнее, если бы он в исполнении не сбивал размер стиха? Это бывало, например, так:

*[Причём] Я пил из горлышка, с устатку и не евши,
Но [я] как стекло был, [то есть] остекленевший.*

Этим нарушается размер напечатанного стиха, но в пении сбитый ритм восстанавливается, как в джазовой импровизации. Такие вставки у Высоцкого не просто служат украшением мелодической формы, а прежде всего стилизуют стихотворение под актуальный разговор. И это тоже – новый опыт в нашей рецептивной компетенции.

4. Высоцкий при жизни был неудобен, и не только для властей предрежащих, но в какой-то мере и для «нас», готовых принимать его безоговорочно. Воздействие его на «нас» было так сильно, что «мы» привыкали не подходить к нему с критериями, пригодными для прочей поэзии и прочих песен, а формировали специальное к нему отношение, которое в итоге сегодня может быть обобщено как обретённый новый опыт рецепции искусства.

Можем ли мы считать, что этот эффект был программой самого Высоцкого? Он часто отвечал на вопросы, что именно он делает и зачем, чего он ожидает от слушателей, чего он хочет. «Я хочу, чтобы люди беспокоились», скромно говорил он. В «поисках Высоцкого» мы можем, с одной стороны, разыскивать его высказывания и свидетельства других людей о его художественной «программе», которой может быть просто не было. Но можно «искать» Высоцкого как феномен, как печать, оставленную умершим мастером на нашей культуре и нашем мировосприятии. Смерть и преображение превращают мастера в новое качество, в трансфигурат того же имени: теперь его тексты и его голос без него говорят с нами и претендуют на наше внимание и понимание. Высоцкий по-прежнему неудобен. Но признаем, наконец, через три десятилетия после его смерти, что он труден, и что систематическую работу понимания его ещё предстоит провести.

Я, конечно, не считаю, что тексты Высоцкого – это и есть весь Высоцкий. Но тексты – самое сложное в его посмертном присутствии, потому что их необходимо брать не как чистый версификат, а как вызов, в их отношении к жизненному миру и к культуре. Было бы своевременным, мне кажется, в поисках Высоцкого изготовить хотя бы два или три десятка добротных герменевтических анализов его текстов, которые мы считаем особенно значительными. Может быть, событие Высоцкого ещё не завершилось?

РАЗБЕРЁМСЯ?!..**Виталий Гавриков (Брянск)***кандидат филологических наук***«Мы верные испытанные кони...»:
об авторстве спорных строф**

Часть 1.

Когда нам было предложено написать что-нибудь о творчестве ВВ, то встал вопрос о читателе: интересны ли ему, широкому, будут сухие научные выкладки, связанные с какой-нибудь мотивной структурой или когнитивными механизмами поэтики Высоцкого? Что предложить? Некоторые размышления навели нас на мысль о написании своеобразного «филологического детектива», а именно: возникло желание рассмотреть спорные тексты ВВ с точки зрения их авторской принадлежности.

Неоценимую помощь в написании статьи нам оказал Андрей Борисович Сёмин, некоторые реплики которого мы будем приводить по мере развертывания темы, вот первая:

Андрей Сёмин: «Какие-то тексты эпизодически или на постоянной основе бесосновательно относят авторству ВВ как дилетанты, так и авторитетные публикаторы. Однако, и таких текстов тоже на самом деле не так уж много».

Конечно, приписываемых ВВ и выдаваемых за его текстов достаточно, но почти все они при более тщательной проверке оказываются авторизованными или по крайней мере доказываются очевидность их непринадлежности перу Высоцкого. Но есть и сомнительные.

Андрей Сёмин: «Есть одно четверостишие, происхождение которого мне совершенно неизвестно: “Всё, что было, то осталось – / Изменилась только ты: / Та, что звал я идеалом, / Испарилась, как мечты”. Его “за ВВ” почти нигде не публиковали³⁷, но в любительских каталогах “произведений ВВ” оно присутствует часто. Есть ещё несколько десятков упоминаемых в разных подобных каталогах одиноких строк, относящихся к вообще неизвестным мне по сю пору текстам, а также какие-то фрагменты из чьих-то воспоминаний с цитатами...»

³⁷ Исключение – «Алфавитный, хронологический и библиографический указатель-справочник. Владимир Высоцкий» (Воронежский государственный университет, Молодёжное объединение «Резонанс», 1990).

Итак, в ходе проработки темы выясняется, что действительно спорных текстов в принципе только два: про честного греку («По речке жизни плавал честный грека...») и верных коней. Их-то нам и посоветовал Андрей Борисович в качестве объекта исследования. Ему самому еще предстоит (и мы этого очень ждем) написать о семи традиционно относимых авторству ВВ произведениях, расставив все точки если не над «i», то по крайней мере – под знаками вопросов, связанных с происхождением нижеследующих текстов: «Меня опять ударило в озноб», «Мой чёрный человек в костюме сером», «Я никогда не верил в миражи», «А мы живем в мертвящей пустоте», «Слева бесы, справа бесы», «Я вам расскажу про то что будет» и «Новые левые».

Что же может предложить филолог при атрибуции спорного текста, если отсутствует авторская рукопись? То есть при отсутствии артефактов, интересных текстологии? Вставим справедливую реплику:

Андрей Семин: «Подход, по идее, должен быть прямолинейным – если нет рукописей, авторизованных машинописей, фонограмм исполнений с представлением текста, как своего – стало быть, нет и оснований причислять его авторству ВВ».

В этой ситуации предложить филолог может два вида анализа: литературоведческий и лингвистический. Конечно, их выводы не могут считаться прямыми уликами, однако же и косвенность в нашем случае ценна: она по крайней мере заставит задуматься... А, может (мы сейчас не знаем, чем всё кончится), выявленные факты окажутся столь вопиющими, что проблема будет решена???

Итак, выбранный текст «Мы верные, испытанные кони...», бесспорно, принадлежит Высоцкому. Однако авторизованными могут считаться только две строфы, которые поэт озвучивал на ряде выступлений. Для любопытствующих перечислим их со ссылкой на сайт www.vysotsky.km.ru:

- Москва, театр на Таганке, 7 декабря 1975 года (есть версия, что это всё-таки июль 1975-го);

- Мексика (Мехико), телевидение, шонь-шоль 1977 года;

- Кельн, Советское торговое представительство, 14 апреля 1979 года;

- Тбилиси, Тбилисский научно-исследовательский институт микроэлектроники «Мион», 11 сентября 1979 года;

- Москва, театр им. Вахтангова, 12 ноября 1979 года;

- Москва, издательство «Прогресс», 18 декабря 1979 года;

- Москва, ДК Института Атомной Энергии имени И.В. Курчатова Государственного комитета по использованию атомной энергии СССР 27 декабря 1979 года;

- *Московская область, г. Протвино, Дом учёных Института физики высоких энергий (ИФВЭ) Государственного комитета по использованию атомной энергии СССР, 29 декабря 1979 года;*

- *Москва, НИИ ? (запись Ю. Коновалова), февраль 1980 года.*

- *Московская область, г. Долгопрудный, Московский физико-технический институт (МФТИ) ДК «Романтик», 29 февраля 1980 года;*

- *Москва, Всесоюзный научно-исследовательский витаминный институт Министерства медицинской промышленности СССР, 28 апреля 1980 года;*

- *Московская область, г. Калининград, ДК им. Ленина, 16 июля 1980 года;*

Дадим и некоторые комментарии ВВ (они еще, если наукообразно выразиться, называются паратекстами) в расшифровке Андрея («Энди») Иванова. Вот два характерных: «Я вдруг начал в какое-то время, вдруг начал писать от имени неодушевленных и одушевленных предметов, но не от имени людей. Значит, от имени лошадей, там, волков, даже – самолета, которую я вам сейчас покажу. И потом у меня в связи с этим, что я так много это делал, я вдруг решил написать сейчас большую песенную поэму, может быть, я даже не знаю, как ее назвать, которая будет состоять примерно из тридцати баллад и вся она будет рассказана от имени различных лошадей. Так они будут называться, предположим, “Баллада о тачанке”, “Баллада о кибитке”... Потому что лошади всю историю человечества прошли вместе с людьми и люди-то все сказали, а лошади – нет. Вот я хотел, значит, от их имени что-то рассказать. И потом – от имени лошадей различных, различных знаменитых людей. Это тоже интересно – как они-то к этому относились – всякие россинанты, буцефалы и так далее. Ну вот. Ну, это в будущем. У меня даже есть начало. Оно так примерно звучит». Это первая из известных записей, видимо, восьмистишие создано не так давно.

Смотрим вариант паратекста уже в 1980 году (в витаминном институте): «Мною задумана целая такая песенная поэма. Если удастся осуществить – я буду очень рад. Песенная поэма вот какого рода. Я хочу, чтобы разговаривали и пели лошади великих людей... Мы же помним полководцев и не помним, на ком они ездили и в прямом, и в переносном смысле этого слова... То есть, в переносном-то мы знаем – ездили на народе, а вот насчет лошадей – не очень помним. Каких-нибудь, там, россинантов, буцефалов. И вот я хотел написать от имени этих лошадей. Потом – от имени лошадей, которые занимаются разными профессиями. Целую такую песенную поэму. У нее готов эпиграф. Он звучит так...»

Мы видим, что за неполных пять лет концепция ВВ не претерпела особых изменений. Он как хотел написать поэму о лошадях, так несколько лет и «продолжает хотеть». Это факт косвенно указывает на то, что спорные строфы – подделка.

Второй факт, намекающий на то же, – смысл текста. Высоцкий говорит, что хочет сделать поэму о конкретных конях, даже называет их имена. В спорных же строфах нет конкретики, есть только одно имя – и то не историческое – Пегас.

Третий факт, указывающий на то, что длинный текст – фальшивка, следующий: ВВ постоянно озвучивает, что хочет сделать нечто развернутое, «эпическое», дать историю конкретных коней в деталях и подробностях, чего в сомнительном тексте не происходит.

И четвертое. ВВ говорит о двух авторизованных катренах, что это эпиграф к будущей поэме. Он не утверждает, что восьмистишие будет продолжено далее, перед нами – текст, вполне законченный и самоценный.

Вместе эти нехитрые выводы не могут не насторожить публикатора: все они уводят от ВВ. Хотя, конечно, они только намекают, но не свидетельствуют.

А теперь самое время вчитаться в «большой текст»:

1.

*Мы верные, испытанные кони,
Победоносцы ездили на нас,
И не один великий богомаз
Нам золотил копыта на иконе.*

1,5.

*Пес-рыцарь или рыцарь благородный
Хребты нам гнули тяжестию лат.
Один из наших – самый сумасбродный –
Однажды ввез Калигулу в Сенат.*

2.

*И наших седоков, почивших в бозе,
Мир до сих пор склоняет имена,
Ботфорты вдевших в наши стремяна,
А мы – как бы у памяти в обозе.*

3.

*И в мраморе – великий император,
Или король, или его вассал.
На постаменте – имя, смерти дата...
«... и конь его» – хоть кто бы написал!*

4.
*И правда, кто там знает, чьи тут кони,
Коль тот, которым правит триумфант,
Разительно напоминает пони,
Что бил в его обозе маркизанти.*
5.
*Портретным нашим сходством не заботясь,
Стандарт из камня вытесал резец,
Как скипетр иль цезаря венец,
Доступный ученической работе.*
6.
*А мастер, напоследок узаконя
Движеньем легким венценосный лик
Возвышенностью духа, в этот миг
Совсем никак не думал уж о конях.*
7.
*И, взор потупя на мои копыта,
Седок к ваятелю из лести нем.
Вот почему так скоро мы забыты,
И лишь один из нас известен всем.*
8.
*Его взнудать не всякому посильно,
Хоть и пытались многие не раз.
Ему за это боги дали крылья
И имя благозвучное – Пегас.*

Текст дан по сборнику Львова и Сумеркина, здесь (по сравнению в варианте Жильцова) нет некоторых несуразностей, о которых скажем ниже.

Анализируя «Верных коней», исследователю придется исходить из ряда «аксиом» – допущений, которые ни подтвердить, ни опровергнуть невозможно. Первая «аксиома»: таинственный некто, руке которого и принадлежит список, делал его с оригинала ВВ, а не записывал под диктовку автора (или, что совсем уж маловероятно, под диктовку того, кто зачитывал текст с авторского списка). Вторая «аксиома» – в тексте сохранена авторская графика в том виде, в каком его таинственный некто снял текст с оригинала.

И тут сразу начинаются проблемы. Два имеющих у нас текста явно неидентичны (сборники Жильцова³⁸ – далее Ж; Львова

³⁸ Собрание сочинений В.Высоцкого в 8-ми томах (7 томов + 8-й справочный том) / Сост. С. Жильцов. – Вельтон В.В.Е., Германия, 1994. Т. 5, С. 615-616, 661 (примеч.).

и Сумеркина³⁹ – далее ЛС). Проведем сверку по строфам (см. разночтения в косых скобках).

Строфа 1. Идентична.

Строфа 1,5. Присутствует только у ЛС

Строфа 2. «Бозе» (Ж) / «бозе» (ЛС)

Строфа 3. «Или король, или его вассал <,>» (Ж) / «Или король, или его вассал <.>»; «“...и конь его” < > хоть кто бы написал!» (Ж) / «“...и конь его” <-> хоть кто бы написал!» (ЛС).

Строфа 4. «И правда, кто там знает, чьи тут кони, <->» (Ж) / «И правда, кто там знает, чьи тут кони, < >» (ЛС); «Что бил <его в> обозе маркитант» (Ж) / «Что бил <в его> обозе маркитант» (ЛС)

Строфа 5. «Скипетр <или>» (Ж) / «Скипетр <иль>» (ЛС); «Цезаря» (Ж) / «цезаря» (ЛС)

Строфа 6. Идентична.

Строфа 7. «И < > взор потупя < > на мои копыта» (Ж) / «И < , > взор потупя < , > на мои копыта» (ЛС).

Строфа 8. Идентична.

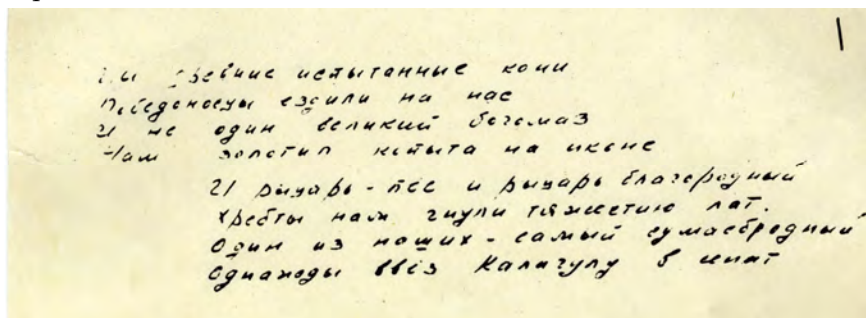
Очевидно, что в сборнике Жильцова много странностей, чаще всего пунктуационных (нет знака после: «...и конь его»; необязательное тире в четвертой строфе; явная несогласованность: «Что бил его в обозе маркитант»; совершенно ненужная запятая после «копыта»...). Это может говорить либо о небрежности копииста (наборщика), либо о том, что текст Жильцова взят из некоего списка «в чистом виде», а у Львова и Сумеркина он корректорски подправлен. Правда, корректор никогда бы не стал понижать регистр слова «Бог», так как это момент принципиальный, можно даже сказать онтологический.

Андрей Семин: «Коллекционерские списки (КС), их бывает много, и они, как правило, все грешат разного рода индивидуальными “очепятками” и ошибками копииста. Поэтому корректировка орфографии, пунктуации и пр., если печатается с КС, неизбежна».

Значит, при дальнейшем ходе наших размышлений заострять внимание на мелких разночтениях в двух имеющихся у нас списках не станем. Отметим лишь, что ни один из более-менее равноправных вариантов (типа: Бозе / бозе) мы не будем утверждать в качестве основного.

³⁹ Собрание стихов и песен В.Высоцкого в 3-х томах / Сост. А. Львов и А. Сумеркин. – «Apollon foundation, Russian publishers», Нью-Йорк, 1988. Т. 3. С. 150-151.

Обратим внимание и на сохранившуюся авторскую рукопись, электронную копию которой любезно предоставил нам коллекционер из Дегтярска Свердловской области Сергей Афанасьевич Дёмин⁴⁰.



У ВВ здесь практически нет знаков препинания (по крайней мере – они не видны), поэтому вполне вероятно, что если бы и удалось отыскать авторский оригинал дописанных строф, то там пунктуации, о вариативности которой мы столько уже сказали, не было бы. Кроме того, нужно учесть и факт намеренного «сотворчества» поэту со стороны копииста или публикатора (пунктуация по понятным причинам гораздо уязвимее букв при переписке):

Андрей Сёмин: «Коллекционерские списки обычно более-менее адекватны известным рукописям и фонограммам. В них в основном присутствуют ошибки и разночтения, являющиеся простым следствием недостатка слуха и зрения у переписчика, однако, встречаются и явные дописки недостающих фрагментов или переписки их с субъективной целью “улучшения”».

Словом, о пунктуации спорного фрагмента мы говорить не станем. Остаются слова...

Перед нами стихотворение, обладающее некоторыми особенностями: смысловыми, метроритмическими (стиховыми, если проще сказать), синтаксическими и т.д. Все они суть выражение индивидуального «почерка» своего создателя, свидетельства его «присутствия» в тексте. Для того, чтобы понять, может ли наш спорный текст принадлежать перу ВВ, нужно просто сравнить – являются ли выявленные особенности синтаксиса, метроритма и т.д. характерными для творчества поэта N-ого периода. То есть нужно сравнить неизвестное частное с известным общим (массивом авторизованных ВВ текстов). Лучше использовать

⁴⁰ Рукописи РГАЛИ, ф. 3004, оп. 1, ед. хр. 46, л. 4.

т.н. «сплошную выборку», то есть все тексты, все факты, все особенности...

А теперь обратимся к версиям написания текста, которые приведут нас к алгоритму филологического анализа. Их – и версий создания, и алгоритмов – оказывается два. Конечно, в виде наиболее вероятных предположений. Первая: спорный текст сочинен одновременно с авторизованными фрагментами. В этом случае анализировать проблемные строфы нужно на фоне произведений 1974-1976 годов (возьмем шаг в «плюс – минус год»).

Вторая версия, вытекающая из паратекстов: ВВ написал сомнительные четверостишия перед самой смертью. Все автокомментарии указывают на то, что ВВ до 1980 года так и не взялся воплотить в жизнь свой замысел о большой «конской поэме».

Получается, что если и приписывать весь текст ВВ, то наиболее вероятным будет версия о его написании в последние дни (даже не месяцы) жизни. Конечно, в наших умозрениях можно отыскать ряд уязвимых мест, но, во-первых, ничего более точного уже, видимо, не найти, а, во-вторых, нами (в масштабах двух версий) заданы рамки 1974-1980, а это наиболее вероятное время написания текста уже безотносительно всяческих субъективных версий. Так что если держаться этих рамок, вероятность попадания в хронологический контекст весьма и весьма велика.

Можно было бы еще обратиться к «криминалистическому» анализу имеющегося списка (почерк, чернила, особенности бумаги...). Но даже если на основании этих сложных комбинаций мы бы и выяснили, какого года перед нами список, это бы не означало, что мы определили год написания: список явно чистовой, без единой правки. Похоже, хотя это тоже не стопроцентно, что перед нами всё-таки какой-то поздний артефакт, не изначальный черновик. Правда, «криминалистический» анализ мог указать на какую-то более раннюю дату, тогда бы, конечно, наши представления о тексте пришлось бы корректировать. С другой стороны, поэтика ВВ – всё-таки цельная система, и даже сверка текста с более поздними работами «барда» (вдруг наш текст написан не в 1975-м, а, например, в 1970-м, что, впрочем, маловероятно) вряд ли была бы некорректной. Главное – кто автор, в рамках какой смысловой, ассоциативной и т.д. системы формировался конкретный текст, а хронология – дело второе.

Завершая «подводку», скажем, что версия, кажущаяся нам наиболее вероятной (1980 – год написания), будет проверена первой.

Продолжение следует.

Андрей Сёмин

Самая «квази-известная» рукопись Высоцкого

Сразу оговорюсь – интриги в отношении предмета рассмотрения не будет: речь пойдёт о стихотворении «И снизу лёд, и сверху - маюсь между...».

Для начала восстановлю, насколько возможно по различным опубликованным материалам, историю обретения этого стиха, для чего попытаюсь привести свидетельства и заметки о некоторых событиях 1980 года:

В. Перевозчиков⁴¹: 30 мая Высоцкий прилетел из Варшавы в Париж, прилетел, скорее всего, вечером. У него появился план - уехать с Мариной в какое-то уединенное место и попробовать жить без наркотиков.

В. Янкович: Марина увезла Володю в какой-то замок на море. И оттуда он звонил в Москву.

М. Влади⁴²: Ты попросил меня: «Уедем вдвоем, уедем далеко, ты вылечишь меня, как раньше, как всегда...» И вот - мы на юге Франции в маленьком доме моей сестры Одиль. Тишина, холод..., и вокруг - огромное пространство, которое для тебя не более чем пустота. И обрывки фраз: «Я уеду, я больше не могу, я больше не хочу, это слишком тяжело, хватит»... Мы уезжаем. В дороге ты дремлешь, быть может, пользуясь предоставленной тебе отсрочкой. Строфы последнего стихотворения упорядочиваются у тебя в голове. «И снизу лёд и сверху - маюсь между...» Ты читал мне эти стихи всего один раз, и они отпечатались у меня в памяти...

Одиннадцатое июля восьмидесятого года. Чемоданы в холле, ты уезжаешь в Москву... Три недели мы делали все, что только было в наших силах... Ты вынимаешь из кармана маленькую открытку. На ней наскоро набросаны несколько строк... Я хочу взять у тебя из рук открытку, ты говоришь, что там неразборчиво написано, и обещаешь мне послать стихи телеграммой. Мы едем в аэропорт. Твои стихи звучат во мне. Лёд, о котором ты много раз говорил, давит нас... Последний поцелуй... - и эскалатор уносит тебя вверх. Мы смотрим друг на друга... Ты в последний раз машешь мне рукой.

⁴¹ Здесь и далее – цитаты В. Перевозчикова, В. Янковича и др., помимо цитат из М. Влади и особо оговоренных случаев, приведены по кн. В. Перевозчиков, «Правда смертного часа. Посмертная судьба», М., [Вагриус](#), 2006 г.

⁴² Здесь и далее – цитаты из М. Влади, помимо особо оговоренных случаев, приведены по кн: М. Влади, «Владимир, или Прерванный полет», М., «Прогресс», 1989.

В. Перевозчиков: 11 июня Высоцкий приезжает (прилетает?) в Бонн... 12 июня поездом Высоцкий выезжает в Москву.

М. Влади⁴³: Летом 1980 года Володя был у меня. Пришло время возвращаться ему в Москву, а я не могу ехать вместе с ним. Умирала от рака сестра Татьяна. Она долго и тяжело болела, лечилась, врачи, казалось, сделали все, что могли, но жить ей осталось несколько дней⁴⁴. Я должна была находиться рядом...

Кажется, за день до отъезда в Москву Володя увидел на столе яркую рекламную карточку, какие у нас бросают в почтовые ящики, агитируя купить какую-нибудь вещь. Он повертел карточку в руках и начал что-то быстро писать между строк рекламного текста и на полях. Закончив, прочел. Мне стихи очень понравились. Говорю: «Подари мне». - «Нет, - отвечает, - надо чуть-чуть подправить. Пришло из Москвы телеграфом».

Действительно, кое-что исправил, прислал.

Л. Мончинский⁴⁵: Было письмо-телеграмма жене с последними строчками стихов.

В. Перевозчиков: После смерти Высоцкого <25 июля > В.Янкович сразу же вспоминает об этом стихотворении и находит его в бумагах ВВ. Вспоминает В.Туманов: «Последнее стихотворение я видел у Володи, когда переворачивали бумаги... На каком-то почтовом бланке или на открытке. Это совершенно точно!» Это стихотворение уже 25 июля днем перепечатывает Игорь Шевцов...

И. Шевцов: Я приехал, дверь открыл Валера Янкович... Дал мне рукописный текст... У меня осталось впечатление, что это было на открытке...

- Надо это перепечатать. Это последнее стихотворение...

- А машинка есть?

- Машинки нет. Пойди возьми у соседей.

Я пошел, позвонил... Сказал, что вот такое дело...

- Вы не могли бы дать машинку?

...А через десять лет я столкнулся с этим человеком. Очень трогательная встреча... Я смотрю - что-то знакомое. И вдруг этот человек начинает рассказывать мне историю, как десять лет назад один человек взял у него машинку, чтобы перепечатать последнее стихотворение Высоцкого...

⁴³ «Я жив тобой...», интервью с М. Влади Л. Плешакову - «Огонек», май 1987, № 18, с. 28-30.

⁴⁴ Одиль Версуа (Odile Versois, Татьяна, Tania de Poliakov-Baidaroff) умерла от рака 23 июля в Париже.

⁴⁵ «Не играл – жил», газ. «Восточно-Сибирская Правда», Иркутск, 2.09.82

Я взял у него эту машинку, перенес в Володину квартиру, поставил на журнальный столик в большой комнате. И с рукописи перепечатал это стихотворение. Напечатал «Бог» с большой буквы... То есть «...тобой и Господом храним...» А в рукописи, по-моему, было с маленькой... И разночтение двух строчек - сначала написал один вариант, потом другой... И с этой перепечатки - со всеми знаками препинания - это стихотворение и пошло гулять по стране...

Н. Тамразов: <26 и 27 июля > отец <С.В.Высоцкий> всех нас по очереди водил наверх, к Нисанову, и показывал стихотворение «И снизу лёд, и сверху...». Показывал, приложив палец к губам, и под строжайшим секретом.

А. Баранова: В очереди <на прощание с ВВ в день похорон 28 июля> переписывали от руки последнее стихотворение Высоцкого «И снизу лёд...»

Ю. Зыслин⁴⁶: В начале августа уже в Москве мой приятель Михаил Яковлев принес мне рукописную страничку с, якобы, последними стихами Высоцкого. «Это нашли у него на столе. Стихотворение «И снизу лёд, и сверху...» посвящено Марине Влади», - сказал Миша.

М. Влади⁴⁷: После его похорон я перерыла весь дом в поисках этой рекламной карточки. Знала, он не мог ее выбросить. И нашла. Теперь храню, как самую дорогую память о нем.

В. Перевозчиков: Через несколько дней после похорон это последнее стихотворение Высоцкого можно было встретить практически в любом городе огромной страны.

Из приведённых цитат возникает множество вопросов.

1. Когда же и где было написано это стихотворение? С одной стороны, казалось бы, в период с 30 по 11 июля во Франции. Однако, существуют и другие мнения - например, между 23 и 27 марта в точно неустановленный период пребывания Высоцкого в Венеции:

В. Янклович: Стих<отворение> «И снизу лёд...» Володя привез весной из Венеции. Володя написал его раньше в Италии и всё хотел его переделать, переписать и послать Марине. Оно было написано на такой открытке, но он так и не успел его выправить. 29 июля он должен был лететь к Марине, я собирался в самолете переписать и подарить ей.

⁴⁶ <http://www.rusamny.com/335/t04%28335%29.htm> и <http://evreimir.com/6914/>

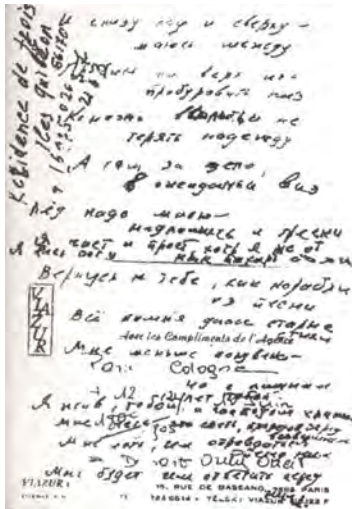
⁴⁷ «Я жив тобой...», интервью с М. Влади Л. Плешакову - «Огонек», май 1987, № 18, с. 28-30.

2. На чём был изначально написан текст?

В. Перевозчиков: Стихотворение написано на бланке (почтовой карточке?) парижского отеля «Виазур», написано неровным, скачущим почерком - в машине? в поезде?.. Так где же написано это стихотворение - в Париже или в Венеции? Текст написан на рекламной открытке парижского отеля «Виа Лазур», так что, скорее всего, права Марина Влади.

3. Была ли телеграмма Высоцкого Марине Влади с «подправленным» текстом стихотворения? Утверждения В. Янковича и М. Влади противоречат друг другу.

Может быть, хоть частично ответы на эти вопросы даст сам первоисточник? Только вот где его взять! Остаётся довольствоваться тем, что есть.



Впервые факсимильная копия рукописи «И снизу лёд...» (рис. 1) была опубликована в кн. «ЯКВ»⁴⁸ в 1989 г., хотя, надо отметить, в фото- и ксерокопиях она в том же виде «ходила по рукам» заинтересованных «высоцкоманов» задолго до этого - примерно с осени-зимы 1980-го. Та же самая копия послужила основой для одного из авторских плакатов художника М.Златковского, воспроизведённых во вкладках «папиного» двухтомника собрания сочинений Высоцкого⁴⁹.

Долгое время я считал эту копию единственной, однако не так давно известный коллекционер материалов, связанных с жизнью и творчеством Высоцкого, Сергей Дёмин, прислал мне несколько иную копию (рис. 2), которая и натолкнула меня на нижеследующие исследования. Стало совершенно очевидным, что текст стихотворения «И снизу лёд...» был написан не на одной странице, а на двух, скорее всего, представляющих собой лицевую и оборотную (возможно, разноцветные) стороны некоего листа-

⁴⁸ «Я, конечно, вернусь...» Стихи и песни В.Высоцкого. Воспоминания / Сост. Н.А. Крымова при участии В. Абдулова и Г. Антимония - М., «Книга», 1989 г., стр. 4

⁴⁹ Собрание сочинений В.Высоцкого в 2-х томах / Сост. А. Крылов. - М., «Художественная литература», 1991, - т. 2, цв. вкладка, стр. 20.

карточки, с которых, по всей вероятности, были сделаны фотокопии, и которые затем, в свою очередь, были «стыкованы» воедино аналогичным фото- или ксерокопированием. Если присмотреться, то и на копии рис. 1 заметен такой же «стыковочный шов», принимаемый мною ранее за линию сгиба - как выяснилось, ошибочно, поскольку относительные размеры на копиях рис.1 и 2 нижних «половин» по сравнению с «верхними» явно не одинаковы. Несомненно также, что обе «составные» копии рис. 1 и рис. 2 делались с абсолютно идентичных по содержанию (характерные «белые и тёмные» пятна - одинаково затенены при копировании (?) одни и те же фрагменты текста) исходных «половинных» фотокопий, немного отличавшихся лишь по масштабу, контрасту, «цвету» фона и т. п.

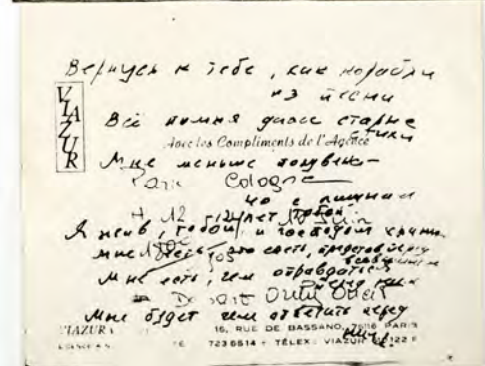
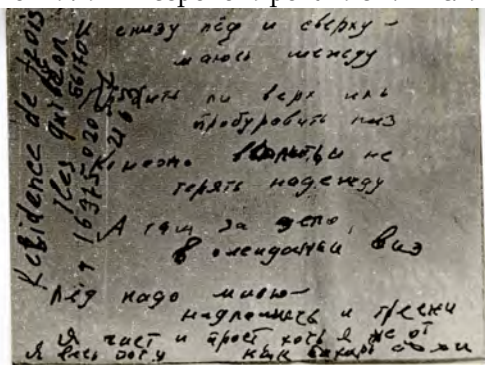
На листе-карточке явно видны несколько информативных слоёв - перечислю их в последовательности «наложения»:

1. Подложка - напечатанный типографским способом французский текст только на одной (лицевой, нижней) стороне листа.

2. Первый слой - рукописный текст на «уверенно-французском» языке «тонкого» письма на лицевой (нижней) стороне листа.

3. Второй слой - собственно рукописный текст стихотворения «И снизу лёд...», начинающийся на «оборотной» (верхней) стороне листа и заканчивающийся на его лицевой (нижней) стороне.

4. Третий (верхний, последний) слой - рукописный текст на «неуверенно-французском» языке «жирного» письма на оборотной (верхней) стороне листа, повернутый относительно текста стихотворения примерно на 90°.



Для начала остановлюсь на рассмотрении «французских» слоёв данного источника, чего, насколько мне известно, до сей поры никто не предпринимал, и в чём мне весьма существенную помощь оказал Денис Катин, которому я глубоко за это признателен.



Итак, типографский текст подложки: логотип «VIAZUR», надпечатка «Avec les compliments de l'Agence» («С приветствиями от агентства»), наименование «VIAZUR Voyages» (Агентство путешествий VIAZUR), адрес и другие реквизиты - 15, rue de Bassano, 75116, Paris //Licence a № <...> tél. ...>7235514 + TÉLEX: VIAZUR 610.122 F⁵⁰.

Таким образом, перед нами, очевидно, не «рекламно-товарная» листовка, какие обычно бросают в почтовые ящики, не почтовый бланк, не бланк гостиницы, а открытка (или визитная карточка) агентства путешествий, или, скорее всего, просто небольшого, говоря по-русски, трансагентства с каламбурно-роматическим названием⁵¹. Кстати, сейчас по адресу Париж, рю де Бассано, 15 располагается четырёхэтажный «Hotel Bassano» «четыре с половиной звезды», <http://www.hotel-bassano.com>, рис. 3. Существовал ли он в 1980-м году, выяснить не удалось, но именно в таких отелях во все времена любили «пасть» подобные транспортно-агентские конторы, располагаясь по соседству со стойкой гостиничного «ресепшна» и вылавливая среди постояльцев желающих приобрести билет на поезд, автобус или самолёт, съездить куда-либо на экскурсию и т. д.

Исходя из этого предположения, как представляется, с большой долей достоверности может быть расшифрован и текст второго, «уверенно-французского» слоя записей на карточке, несмотря на крайне экзотический и неразборчивый почерк.

⁵⁰ - На обоих копиях рис. 1 и рис 2. не прочитываются «средние» буквы в слове «Voyages», а также номер лицензии VIAZUR'a и первые цифры телефона (отсутствуют?).

⁵¹ VIAZUR – видимо, от слов «via» («через» - о пути следования, о транзите) и «azur» (лазурь, синева). Возможно, отражает специализацию агентства на авиаперевозках.

Судя по всему, там построчно записано: «Paris Cologne» - Париж-Кёльн (маршрут); «A12» или «H12» - возможно, номер рейса; «10 juin» - 10 июня (дата); «1800/1<9>05» - 18:00 - 19:05 (время полёта); Depart Orly Ouest - отправление из аэропорта Орли, Западный терминал. Это очень похоже на правду - самолёты и ныне из Парижа до Кёльна-Бонна (между городами около 40 км, оба их обслуживает один пассажирский аэропорт) летают из Западного терминала аэропорта Орли, и время полёта составляет час-полтора (всего 450 км лёту, фактически взлёт-посадка).

Логично предположить, что эта запись имеет непосредственное отношение к Высоцкому (зачем ему чужая бумажка?) - возможно, он, намереваясь в перспективе лететь в Кёльн-Бонн, зашёл в этот «VIAZUR» справиться о конкретике, а там ему на фирменной карточке агентства написали возможный вариант, а может быть даже, и оформили заказ на билет. Тогда вполне вероятно, что истинная дата, когда ВВ в последний раз покинул Париж, не 11-го, а 10 июня.

Эта, явно предшествующая стиху, запись на карточке могла появиться как до поездки Высоцкого с Мариной Влади на «юг Франции», так и после неё. Обе версии равновероятны: Высоцкий, только приехав в Париж из Варшавы, мог, по советской привычке, сразу озаботиться наличием обратного билета домой в Москву, и уж наверняка был озабочен этим по возвращении в Париж с морского побережья. Одно ясно: карточка с этой записью никак не могла оказаться у Высоцкого во время его посещения Венеции в конце марта 1980 года - столь загодя не заказывали авиабилеты даже в СССР. Таким образом, датировка написания Высоцким этого стихотворения однозначно ограничивается периодом его последнего пребывания во Франции.

Теперь о последнем слое «французских» записей на карточке. Удалось установить, что на «обороте» карточки поперёк и поверх стихотворных строк, скорее всего, той же ручкой и тем же почерком (т. е. В. Высоцким) написано: Résidence de trois îles, Quiberon, 56170, и далее ещё ряд цифр. При этом «s» в слове «Résidence» написано поверх первоначальной «z», в слове «Quiberon» вставлена (причём, дважды: «втиснута» непосредственно между буквами и ещё сверху для верности «галочкой») пропущенная поначалу буква «e», и все слова записаны без диакретических значков - очевидно, что писал-мучился не француз.

Тем не менее, смысл этой записи определить удалось - речь идёт о комплексе апартаментов «Резиденция трех островов»,

сдаваемых для отдыха и проживания посетителям полуострова-курорта Киберон (почтовый индекс 56170) на побережье Бискайского залива Атлантики на западе Франции, действующий и поныне, <http://www.residence-les-3-iles.com/>. Как это название попало на карточку со стихотворением Высоцкого, да ещё, похоже, записанное им самим? Могут быть высказаны по меньшей мере две гипотезы. Во-первых, возможно, это название и означает то самое место, тот самый «замок на море», куда выезжали Высоцкий и Влади в последний его приезд во Францию («запад» мог замениться «югом» вследствие простой «абберации памяти» у Марины). Но тогда почему она говорила о нём, как о «маленьком домике своей сестры Татьяны»? Может быть, это именно Одиль Версуа снимала апартамент в «Резиденции трёх островов» на Кибероне для отдыха и лечения? А название Высоцкий записал на носимую в кармане карточку просто так, для памяти? Во-вторых - ведь наверняка Высоцкий не собирался умирать! Он надеялся и предполагал жить, окончательно выйти из наркотического плена, творить новые стихи и песни, и т. д. (косвенным свидетельством чему - сам стих «И снизу лёд...», о чём ниже). Между тем, лето было в самом разгаре, театральный сезон приближался к концу, Высоцкий планировал приехать во Францию в конце июля на более долгий срок - может быть, он сам предполагал «остановиться и отдохнуть» на Кибероне? Цифры ниже наименования Résidence de trois îles на карточке Высоцкого (1697502037, с заменой последних цифр на 2163), по предположению Дениса Катина, означают номера телефонов, похожие на парижские - может быть, это контакты фирм-посредников, которые смогли бы посодействовать Высоцкому в реализации этого замысла?

Теперь самое время взглянуть на главный, основной слой источника - на само стихотворение. Ниже в авторской орфографии и пунктуации приведён его «рукописный генезис», где первоначальные варианты выделены вертикальными линиями (|), а зачёркнутые фрагменты заключены в квадратные скобки.

*И снизу лёд и сверху - маюсь между
Пробить ли верх иль пробуравить низ
Конечно всплыть и не терять надежду
|Конечно [вверх,] и не терять надежду |
А там за дело в ожиданьи виз*

*Лёд надо мною - надломись и тресни
Я весь <в> поту как пахарь от сохи
|Я чист и прост, хоть я не от сохи |*

*Вернусь к тебе, как корабли из песни
Всё помня даже старые стихи*

*Мне меньше полувека - 40 с лишним
Я жив, 12 лет тобой храним
| Я жив, тобой и господом храним |
Мне есть, что спеть, представ перед всевышним
Мне будет чем ответить перед ним.
| Мне есть, чем оправдаться перед ним |*

Как видно из этого, довольно простого, генезиса, окончательным (последним по написанию) вариантом последней строки стихотворения является отнюдь не публикуемый наиболее часто вариант: «Мне есть, чем оправдаться перед ним», не зачёркнутый автором и носящий некий ореол предсмертного пророчества. Таковым следует считать более «нейтральный» вариант: «Мне будет чем ответить перед ним», именно после него поставлена жирная авторская точка. Но в этом случае и весь смысл финала стихотворения меняется если не кардинально, то весьма существенно - вместо смерти возникает твёрдая формула будущего: «есть» и «будет» - аналогично декларированному ранее «И песню напишу, и не одну!» Так что, на мой взгляд, предположение об оптимистическом взгляде поэта на перспективу в начале июня 1980 года не лишено оснований.

Вместе с тем, очень похоже, что по каким-то причинам Высоцкий не предполагал передавать листочек со стихотворением «И снизу лёд...» в руки Марины Влади. Возможно, причины эти банальны, и он либо просто не считал нужным повергать её в пучину своих сомнений, в свою «раздвоенность» и «терзания» по этому поводу, либо не хотел посвящать её в содержание этих самых разобранных выше «посторонних» записей, не исключая дальнейшего существования в ближайшем будущем без Марины. Хотя, естественно, посвящение именно ей этих двенадцати строк не вызывает никаких сомнений.

В этой связи возникает главный вопрос - а где находится подлинник этой рукописи сейчас? С. Жильцов, публикуя текст стихотворения «И снизу лёд, и сверху...» в составленных им собраниях сочинений В. Высоцкого⁵², утверждает в комментариях,

⁵² Собрание сочинений В. Высоцкого в 8-ми томах/ Сост. С. Жильцов. - Вельтон В.В.Е., Германия, 1994,
Собрании сочинений В. Высоцкого в 5-ти томах/ Сост. С. Жильцов. - Тула, «Тулица», 1993-1998 и др.

что приводит основной текст по некоему таинственному «беловому автографу РГАЛИ», а варианты - по «черновому автографу из частного архива». Может быть, «б/а» - это та самая телеграмма Высоцкого Марине с «подправленным» текстом стихотворения, которая в самом деле существовала и была отправлена, например, по фототелеграфу? Но почему копия её никому (кроме Жильцова?) неизвестна? И как её написанный рукой Высоцкого подлинник попал из телеграфной конторы обратно к Высоцкому, чтоб после его смерти попасть к Влади, а затем - и в РГАЛИ? Ни собственное С. Жильцова описание рукописного фонда Высоцкого РГАЛИ, приведённое в 8-м справочном томе «немецкого» собрания, ни какие-либо описания фондов, связанных с Высоцким, представленные на официальном сайте РГАЛИ⁵³, упоминаний о рукописях этого стихотворения не содержат - ни о черновых, ни о беловых. Карточка VIAZUR на белой автограф «не тянет» ни в малейшей степени - видимо, это она названа С. Жильцовым, как «ч/а из ч/а». Очень сомнительно, что эти «ч/а» относятся к Марине Влади, и что она ныне владеет подлинником этого автографа - почему же она тогда столь туманно, противоречиво и даже неверно описывает «бумажную основу», на которой он написан - эту самую карточку агентства путешествий «Виазюр»? Видимо, абзац из её книги о том, как она после похорон Высоцкого разыскала эту рукопись и трепетно хранит её теперь, как драгоценную реликвию - не более, чем легенда, каких в этой книге немало.

Факт тот, что эта карточка - была. В конце июля - августе 1980-го её видели, читали, перепечатывали, переписывали... Переснимали, наконец... - кто? В. Нисанов, фотохудожник, сосед В. Высоцкого «сверху» по дому на Малой Грузинской? Или Д. Чижков, переснимавший архив Высоцкого позже на даче Э. Володарского? Не суть важно, а важно, что, кроме этих чёрно-белых фотокопий, других, более качественных, более подробных и информативных цветных копий, сканов и пр., с тех пор не появилось... Весьма вероятно, что подлинник «визюрской» карточки (как, впрочем, и подлинники ВСЕХ автографов, факсимильно воспроизведённых в «ЯКВ», кроме анкеты А. Меньшикова) просто пропал... Хотел бы я ошибаться в этом своём последнем предположении!

⁵³ [http://www.rgali.ru/search/simple?sPs\[0\].tV=%D0%92.%D0%A1.%D0%92%D1%8B%D1%81%D0%BE%D1%86%D0%BA&lc=ru](http://www.rgali.ru/search/simple?sPs[0].tV=%D0%92.%D0%A1.%D0%92%D1%8B%D1%81%D0%BE%D1%86%D0%BA&lc=ru)

ИССЛЕДОВАНИЯ

Глубокоуважаемый Александр Павлович⁵⁴!

Высоцковеды Орла и Орловской области очень рады тому обстоятельству, что в Пятигорский государственный лингвистический университет начал выпуск журнала «В поисках Высоцкого», который объединяет усилия специалистов по изучению творчества В.С. Высоцкого, являясь единственным в России печатным периодическим изданием, посвящённым наследию великого русского поэта.

На филологическом факультете Орловского государственного университета успешно действует научная школа по изучению творчества В.С. Высоцкого (под руководством доктора филологических наук профессора В.П. Изотова).

Орловский государственный университет рад установлению творческих связей с Пятигорским государственным лингвистическим университетом. Надеемся на получение каждого номера журнала «В поисках Высоцкого».

Декан филологического факультета

Ж.А. Зубова

Владимир Изотов (Орёл)

доктор филологических наук, профессор

«ПАРА СЛОВ БЕЗ ПАДЕЖЕЙ»

В языке любого мастера слова (а то, что В.С.Высоцкий был таковым, сейчас уже никто не сомневается) причудливо сочетаются лексические единицы, относящиеся к разным пластам лексики русского языка. И об одной такой группе русских слов – ненормативной (обценной) и околонормативной⁵⁵ лексике пойдёт речь ниже.

1. Случаи употребления собственно ненормативной лексики

Следует сказать, что ненормативная лексика в принципе как класс отсутствует в произведениях ВСВ.

Вспоминается (да и то с трудом несколько случаев).

***И приехал в Анадырь
Кохановский богатырь.
Повезло Анадырю –
Я, бя, точно говорю⁵⁶.***

В этом случае словечко **бя** выполняет не прямую функцию (обозначение женщины; оскорбление) – оно является своеобразным русским артиклем⁵⁷. К тому же следует учитывать, что оно употреблено в дружеском послании, однозначно не предназначенном для широкой публики.

⁵⁴ Александр Павлович Горбунов – профессор, ректор ПГЛУ

⁵⁵ Быть может, точнее следует обозначить эту группу как околоненормативная лексика?

⁵⁶ В.С.Высоцкий. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. Стихи и песни. 1960-1967. – Тула: «Тулица», 1993. С.291.

⁵⁷ http://vvsotsky.km.ru/russ/page/12_ind_phonogramm/vv_list.php.htm

Такую же функцию по сути своей выполняет слово **блядь** в первой строке некоторых исполнений песни «Что же ты, зараза, бровь себе подбрела...»⁵⁸. И в этом случае употребление обсценного слова опять-таки фиксируется в выступлениях, предназначенных для весьма узкого круга слушателей.

Кстати говоря, ещё в нескольких непубличных выступлениях поэт прибегал иногда к заменам нормативного слова обсценным (или близким к нему) из того же смыслового ряда. Так, например, в одном из выступлений в Торонто в исполнении песни «Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в местком» звучит: «знаешь, Коля, не пи... не зуди»⁵⁹.

Более показательными являются такие случаи. В единственном известном исполнении песни «Не заманишь меня на эстрадный концерт...» одна из строк звучит следующим образом: «Вижу всё – и теперь не кричу как **мудак**»⁶⁰. Здесь явное усиление отрицательной самохарактеристики. Следует отметить, что слово стоит в сильной позиции – позиции рифмы.

В песне «У неё всё своё – и бельё, и жильё...» предпоследняя строка выглядит следующим образом: «У меня, / у меня на окне – ни хера». Иногда конечное словосочетание заменяется словосочетанием «ни хрена», иногда поэт прибегал к эффекту обманутой рифмы, и на этом месте звучало слово «ничего».

Пожалуй, самые резкие выражения с использованием обсценной лексики использованы в набросках к «Частушкам на субботнике» (для художественного фильма «Одиножды один»):

*Это что ещё, а тут
В пригороде Лондона, -
Ни за что пое<ть> дают
Вместе с «кушать подано».*

*Я не знаю, как у вас там,
А у нас в Ботавио
Всем блядям и педерастам
В жоны шила вставили⁶¹*

Но характерно то, что это были именно наброски и, естественно, не были включены в окончательный вариант – это можно рассмотреть

⁵⁸ По данным каталога Л.Ковачева, таких исполнений зафиксировано четыре.

⁵⁹ Здесь, собственно, обратное явление: слово зудить заменяется в процессе исполнения намёком на другое слово. Для чего это сделано? Вряд ли для установления дополнительного контакта (не нуждался в этом В.С. Высоцкий никогда!); скорее всего как некий намёк.

⁶⁰ Исполнение для Валентина Савича (Москва, май 1971 года) // http://vysotsky.km.ru/russ/page/12_ind_phonogramm/vv_list.php.htm

⁶¹ Высоцкий В.С. Собрание сочинений в 4-х книгах. Книга первая. Грустный романс. – М.: Изд-во «Надежда-1», 1997. С.501.

как своеобразную поэтическую гимнастику, поэтическую игру от избытка поэтических сил⁶².

2. Описательные конструкции

В ряде случаев поэт прибегает к описательным конструкциям вместо прямого названия определённых реалий, которые можно было бы обозначить словами из разряда обценных.

В песне «О моём старшине» использован оборот **пара слов без падежей**. Вот что пишет о нём (правда, в другой связи) М.Раевская: «Но переводчик недолго ломал бы голову над тем, как передать этот запечатленный в поэзии нюанс русского грамматики. Он догадался бы, что «падежи» здесь употреблены в образном смысле, в значении «эквиоки», «интеллигентские штучки». «Слова без падежей» - это просто грубые, нецензурные выражения. И неизвестный переводчик легко заменил бы грамматический термин описательным оборотом, чем-нибудь, вроде: « «Ложись!» - закричал старшина и крепко выругался»⁶³.

Следующая описательная конструкция **разные эпитеты** является высоцким изобретением; она употреблена в «Балладе о детстве»:

*Он дом сломал, а нам сказал:
«У вас носы не вытерты,
А я, за что я воевал?!» -
И разные эпитеты.*

Естественно, что **разные эпитеты** обозначают здесь нецензурную брань: а что ещё может сказать бывший фронтовик в этом случае?

Есть несколько указаний-употреблений частей обценных фразеологизмов: «А ну тебя, патлатую, тебя саму и мать твою» («Красное, зелёное»), «Я же те ноги обломаю, в бога душу мать!» («Что же ты, зараза, бровь себе подбирила...»), «В запале я крикнул им: мать вашу, мол!» («В далёком созвездии Тау Кита»), «И по-русски крикнув «...мать!», - рухнул капитан» («Нейтральная полоса»), «И мелькает в уме / Моя бедная мать» (««Не курить», «Не топтать»...»).

Песня «Через десять лет» начинается такими строками:

*Ещё бы – не бояться мне полётов,
Когда начальник мой, Е.Б.Изотов...*

⁶² Как это ни парадоксально, но, на мой взгляд, эти поэтические упражнения стоят в одном ряду с такими технико-поэтическими шедеврами, как использование в одной строке названий всех семи нот в «Песне о нотах» или обыгрывание названий зодиакальных созвездий в «О знаках зодиака».

⁶³ Раевская М. «Пара слов» о падежах, или Проблема перевода на болгарский язык одного грамматического каламбура // <http://www.vvysotsky.com/0006?033.htm>

Кстати, у М. Раевской есть ещё одно интересное наблюдение: «В русском языке у выражения «склонять по всем падежам» есть не очень распространенное жаргонное значение - «ругать на разные лады». Можно предположить, что герой, «склоняя» колею, просто ругает её» (Там же).

А.В.Скобелев так комментирует употребление инициалов и фамилии: «Е.Б.ИЗОТОВ – способ подачи инициалов и фамилии этого персонажа представляют собой намёк на «непарламентское» выражение (случай, крайне редкий для творческого наследия Высоцкого)»⁶⁴.

3. Слово *мат* в поэзии Высоцкого

Показательно, что слово *мат* употреблено в поэзии В.С. Высоцкого всего пять раз⁶⁵. Оно имеет значение: «Просторечное. Неприличная, матерная брань»⁶⁶.

Три употребления этого слова, в общем, реализованы в этом значении: «Можно даже крыть с трибуны матом» («Потеряю истинную веру...»), «Чёрт ругнулся матом» («Про чёрта»), «Но через час мы оба пошли ругаться матом...» («Экспресс «Москва – Варшава», тринадцатое место...»).

В стихотворении «Как зайдёшь в бистро-столовку...» есть такая строка: «А в лицо – трёхстопным матом». Слово **трёхстопный** употребляется в русском языке только в определении стихотворных размеров – дактиля, анапеста, амфибрахия. С другой стороны, слово **мат** обычно сопровождается эпитетом **трёхэтажный**. *Трёхстопный мат*, таким образом, может восприниматься в значении «мат, напоминающий поэзию – по своей ёмкости, по своему ритму».

В песне «Через десять лет» слово *мат* тоже реализован в очень знаменательном контексте:

***Невероятно, - в Ейске –
Почти по-европейски:
Свобода слова, - если это мат.***

В этих словах выражена едкая ирония по поводу свободы слова, которая выражается только в мате^{67,68}.

⁶⁴ Скобелев А.В. Материалы к комментированию произведений В.С.Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009-2010 гг.: сб. науч. тр. / редколл.: А.Е.Крылов, А.В.Скобелев, Г.А.Шпилевая. – Воронеж: «Эхо», 2011. С.146.

⁶⁵ Изотов В.П. Словарь языка поэзии Владимира Высоцкого: М [Вып.11]. – Орёл, 2010. – С.19.

⁶⁶ Словарь русского языка в 4-х тт. Изд. третье, стереотипное. Т. II. С.235.

⁶⁷ «... это высказывание в условиях СССР конца 1970-х гг. никак не могло быть признано «политкорректным» или, как тогда бы сказали, «политически зрелым», «политически выдержанным». Действующая в то время Конституция СССР образца 1977 г. (как и предшествующие её редакции) на бумаге утверждала право советских людей на свободу слова и прочие демократические свободы, но в реальности это совершенно не соответствовало действительности, о чём открыто говорить среда большинства граждан было категорически не принято. Реализация права на свободу слова в СССР была важнейшей целью отечественных «диссидентов» (борцов за демократизацию советского общества)» (Скобелев А.В. Указ. соч. С.148).

⁶⁸ Просторечная, разговорная, жаргонная, бранная лексика ещё не стала предметом пристального рассмотрения в высококоведении. Можно назвать, пожалуй, только статью М.А.Грачёва «Функционирование арготизмов у Высоцкого» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т.2. / Сост. А.Е.Крылов и В.Ф.Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. – С.143-146.

Энтони Куэлин (США)

доктор наук

ВЕРКА И ВОДКА

Образы алкоголя и женщины часто встречаются рядом в произведениях Владимира Высоцкого. Из-за пресловутого присутствия в его песнях и алкоголя, и женщин можно было бы подумать, что в песнях он изображает алкоголь и женщин, как товар, который лирический или ролевой герой использует ради собственного удовольствия. Однако, проанализировав произведения, написанные Высоцким на протяжении его творческого пути, мы найдём, что отношение поэта к алкоголю и женщинам не так просто и однозначно. Если некоторые из героев Высоцкого приобретают свободу через пьянство и половые связи, другие становятся алкоголиками или жертвами несчастной любви. Хотя типичный мужчина, как его конструирует Высоцкий, с трудом справляется с собственными желаниями и пристрастиями, женщины и водка едва ли являются однозначными источниками наслаждения.

Имидж Высоцкого состоит в немалой степени из легендарной способности много пить или соблазнять любую женщину. Кажется, для многих он одновременно выполняет роли и простого типичного мужчины, и сверхчеловека, который способен пить и любить больше и сильнее, чем могут простые смертные. Как пишет Михаил Берг (под псевдонимом Владислав Инов), «По народной легенде ему разрешалось беспробудно пить, умереть от пьянки, быть подшитым, любить несчетное число баб, влюбить в себя иноземную принцессу (Марину Влади), и для народного сознания это одновременно и недостатки, но по сути дела, обязательные особенности, без которых нет образа "своего парня", "своего в доску"»⁶⁹. Хотя этот имидж основывается отчасти на биографии Высоцкого (достоверной и легендарной), существенную роль также играет приписывание поэту черт принадлежащих ролевым и лирическим героям. Но при внимательном чтении ряда произведений Высоцкого, в которых женщины и алкоголь присутствуют вместе, обнаружим, что у

⁶⁹ Инов, Владислав (Михаил Берг). «О Высоцком, Вродском, Блоке, Белом и 'цыганском романсе». <http://www.mberg.net/o_visockom/>. Опубликовано в Вестнике новой литературы 2, 1990.

героев поэта не меньше проблем с ними, чем имеют многие его слушатели.

В статье о конструкции советской мужественности в фильме «Путёвка в жизнь» Лилия Кагановская пишет о том, как в фильме девушки и водка представляются, как вредные элементы, развращающие и сбивающие с пути советских подростков.⁷⁰ Молодым людям тоже грозит пение, которое, как констатирует Кагановская «is just one more form of bodily pleasure (like vodka and girls) that must be brought under control».⁷¹ Хотя официальная идеология критиковала пьянство и сексуальную распущенность, было трудно бороться с притяжением к алкоголю и сексу. Не одно поколение советских подростков предпочитало советской трудовой коммуне кабаки Жигана. Они идеализировали свободу бездомных подростков и романтизировали блатные песни, звучащие в фильме и во дворах послевоенного Советского Союза. Интерес Высоцкого к блатным песням и романтизированному преступному миру находит отражение в ранних песнях и стихотворениях поэта. В песнях Высоцкого, как и в его социуме, конфликт возникает в связи с тем, что советская мораль утверждает, что настоящий мужчина воздерживается от пьянства и случайных связей, когда в блатных песнях выпивка и пьяное веселье воспринимаются как признаки мужественности.

В песнях «Пародия на плохой детектив» и «Инструкция перед поездкой за рубеж, или полчаса в месткоме» воздержание от водки и секса связано с советской моралью. В первой из них, мы узнаём, что в подтверждение морального изложения Епифана «меры в женщинах и в пиве он не знал и не хотел» (1: 161).⁷² Во второй инструктор сообщает ролевому герою, что тот обязан избегать внебрачных связей и выпивки во время поездки на «запад» (1: 480-481). Сам факт, что нужно предупредить граждан об опасности пьянства и случайного секса, подчеркивает центральную роль этих действий в жизни типичного русского мужчины. Власть также пытается контролировать сексуальную жизнь и употребление алкоголя отдельно взятого советского

⁷⁰ Kaganovsky, Lilya. "Forging Soviet Masculinity in Nikolai Ekk's *The Road to Life*" in *Gender and National Identity in Twentieth-Century Russian Culture*. DeKalb: Northern Illinois UP, 2006. 93-114. с. 98.

⁷¹ Там же. С. 107. Является всего лишь еще одной формой телесного удовольствия (подобно водке и девушкам), над которой необходимо установить контроль. (Перевод мой – Э.К.)

⁷² Все тексты Высоцкого цитируются по двухтомнику Крылова 1991-го года. Высоцкий, Владимир. Сочинения в двух томах. Москва: Художественная литература, 1991.

гражданина в песне «Невидимка» (1967), в которой ролевой герой боится сексуального контакта с невестой из-за того, что над ним наблюдает невидимый доносчик, который считает, сколько выпивает ролевой герой.

Можно предположить, что поскольку рассказчики в ранних песнях Высоцкого принимают моральные законы блатного мира, эти песни отвергают советскую конструкцию мужественности так, как она изображается в фильме «Путёвка в жизнь» и других подобных произведениях. Я, однако, считаю эту дихотомию слишком упрощенной. Во-первых, злоупотребление алкоголем и сексуальная распушенность считаются пороками во многих культурных традициях, включая культуру досоветской России. В «Повести о горе и злосчастии», написанной в семнадцатом веке, перечень смертельных грехов в поучении родителей начинается с предупреждения избегать алкоголя и девушек. Итак, было бы ошибочно сказать, что мораль блатного мира входит в конфликт исключительно с советской моралью. Может быть, было бы точнее сказать, что она противостоит советскому варианту традиционной морали. Еще важнее, что в песнях Высоцкого всегда присутствует некая неоднозначность и слушатель догадывается, что во внутреннем мире его героев есть стремления и желания, которые не утоляются ни в кабаке, и ни в постели.

Одно из самых ранних произведений Высоцкого, стихотворение «Если б я был физически слабым...» написано с точки зрения мужчины, который очень стараются соблюдать советскую мораль, но это не в его силах. Он утверждает, что если бы он был слабым, он бы мог жить без женщин и алкоголя.

*Если б я был физически слабым –
Я б морально устойчивым был,
Ни за что не ходил бы по бабам,
Алкоголю б ни грамма не пил!*

Если бы он был сильным, он бы пил, как богатырь, но не связывался бы с женщинами.

*Если б я был физически сильным –
Я б тогда – даже думать боюсь! –
Пил бы влагу потоком обильным,
Но... по бабам – ни шагу, клянусь!*

Как обычный мужчина, однако, он не может отказаться ни от женщин, ни от алкоголя.

*Ну а если я средних масштабов –
Что же делать мне, как же мне быть? –
Не могу игнорировать бабов,
Не могу и спиртного не пить! (2: 8)*

Это стихотворение подчёркивает обыкновенность рассказчика и нормальность его поведения. Просторечная форма «бабов» показывает на то, что интеллект рассказчика не более развит, чем его мускулы. Он не отличается от других ни физической силой, ни силой ума. Он обычный парень, и он живет как все. Тем не менее, он принимает нормы советской морали и понимает, что он от них уклоняется. Может быть, у него даже есть желание исправиться, хотя он верит, что его судьба predetermined генетикой.

В отличие от вышеупомянутого мужчины средних масштабов многие герои Высоцкого стоят перед выбором между водкой и женщиной. В песне «Тот, кот раньше с нею был», влюблённый ролевой герой ради женщины забывает об алкоголе и песнях: «В тот вечер я не пил, не пел / Я не неё всю глядел» (1: 27). Рассказчик песни «Наводчица» отказывается от кабака, опровергая все претензии, которые предъявлены другом против его возлюбленной Нинки. Друг, наоборот, отдал предпочтение алкоголю, а не женщинам: «Пойдём в кабак – зальём желание» (1: 64). В других песнях Высоцкого сами рассказчики отвергают женщин ради выпивки. В песне «Я был слесарь шестого разряда», например, ролевой герой бросает всех трёх своих любовниц, чтобы сил хватало больше пить (1: 86).

Песня «Ну о чем с тобою говорить...» является монологом от первого лица, в котором рассказчик перечисляет причины, по которым он предпочитает пить с друзьями вместо того, чтобы проводить время со своей подругой (1: 94). Отношение к женщинам, которое наблюдается в ранних произведениях Высоцкого, отражает психику типичного мужчины, описанную Андреем Синявским (Абрамом Терцем), когда-то преподававшим Высоцкому литературу: «Водка – белая магия русского мужика; ее он решительно предпочитает черной магии – женскому полу... Мы же, русские, за бутылку очищенной отдадим любую красавицу (Стенька Разин)».⁷³

⁷³ Синявский, Андрей (Абрам Терц). Собрание сочинений в двух томах. Том 1. Москва: СП Старт, 1992. с. 322.

Некоторые герои у Высоцкого не могут найти счастья ни в женщинах, ни в водке. Рассказчик в песне «Сколько лет, сколько лет – / Всё одно и то же...», кажется, понимает, что пьянство не избавляет его от проблем, а наоборот их прибавляет: «Мне б скопить капитал –/ Ну а я спивался» (1: 43). Возможно, что водка не является корнем экзистенциального кризиса героя песни «Если б водка была на одного –/ Как чудесно бы было!» но она вряд ли принесёт спасение. В этой песне находим параллель между женой и водкой, поскольку и та и другая бывают «на троих» (1: 40). Все его друзья сидят по тюрьмам, и ролевой герой может только жаловаться на то, что алкоголь и женщины его не утешают. Итак, кажется, ролевой герой ценит мужскую дружбу, – а это является важной темой в произведениях Высоцкого, – больше, чем любовь и выпивку.

Вышеупомянутые произведения, как и многие другие произведения Высоцкого, написаны от имени людей, мало похожих на самого автора по воспитанию, образованию и социальному статусу. Однако же лирический герой песни «Сыт я по горло...» (1964-65) имеет много общего с автором. Рассказчику в песне всё надоело, включая песни. Друг пытается помочь, предлагая ему водку и знакомя его с женщиной по имени Вера (1: 100). Всё-таки выходит, что лирический герой не может найти наслаждения, ни в вине, ни в женщине, ни в песнях. Итак, три символа свободы многих ранних песнях Высоцкого герою этой песни оказываются бесполезными. Нужно, конечно, учесть, что слово Вера означает больше, чем имя женщины. В этом свете песня передает чувства духовного стремления и безысходности, которые встречаем в более поздней песне «В сон мне – жёлтые огни», в которой Высоцкий поёт «и ни церковь, ни кабак – ничего не свято!» (1: 202).

Со временем Высоцкий оставил блатную тему и стал писать от имени более широкого диапазона персонажей, в том числе и женщин. В первой песне диалогии «Два письма,» (1968) жена просит мужа не пить, умоляя его дождаться до возвращения домой. Сразу после этого она ему пишет, что ей кроме мужа никто не нужен, связывая этим трезвость с верностью, пьянство с изменой. Ответ Коли подтверждает, что у него тоже подобный взгляд на ситуацию. Он пишет, что он ни стопочки не пил, потому что он так

любит жену (1: 173). То есть, он не пьёт, потому что он ей верен. Высоцкий возвращается к форме диалога между мужем и женой в песне «Диалог у телевизора», в которой муж с трудом терпит компанию жены, а сам рвётся к собутыльникам (1: 434-5).

Образы женщин и алкоголя присутствуют рядом и в фольклорных песнях Высоцкого. Это не удивительно, ибо они все содержат современную тематику. Леший в песне «Лукоморья больше нет» недопил и поэтому бьёт свою жену. Он обвиняет её в том, что она контролирует все расходы и не даёт ему пить. Он угрожает ей, говоря, что продаст долото, если она не даст денег на водку (1: 186-8). Итак, ради водки он готов пожертвовать средством зарабатывать деньги и исполнять свой семейный долг. Хотя можно сказать наверняка, что Высоцкий поставил слово «долото» ради рифмы, было бы интересно услышать мнения Фрейда об угрозе лешего наказать жену тем, что продаст инструмент, чтобы купить алкоголь. Пожалуй, самый яркий пример предпочтения алкоголя женщине, можно найти в песне «Про дикого вепря», в которой герой отказывается от руки принцессы, получая бадью портвейна вместо неё. (1: 131-2).

Хотя Высоцкий совсем не упоминает женщин в своей самой известной антиалкогольной песне «Милицейский протокол», мы находим несколько женщин в другой знаменитой антиалкогольной песне «Ой, где был я вчера?». Герой этой песни переборщил в поиске удовольствия в вине, женщинах и песнях.⁷⁴ Он пьёт до потери памяти, целуется с разными девушками, и достаёт всех своими песнями. Хотя он жалуется на свою судьбу, можно и подумать, что в какой-то степени он и хвастается. Эта песня отличается от многих других песен Высоцкого, в том числе песен обсуждаемых в этой статье, тем, что пьянство не является способом побега от нежеланной любви или заменой женской компании. В конце песни его пьянство даже позволяет ему войти в контакт с молодой вдовой, и это даёт нам повод думать, что между ними может возникнуть настоящая любовь (1: 178).

Две песни 1976-го года, хотя они не о женщинах, как таковых, олицетворяют судьбы в обличии женщин. В песне «Две судьбы» встреча лирического героя с первой судьбой, «Нелёжкой» предшествует питьё браги.

⁷⁴ В английском языке "wine, women, and song" является устойчивым сочетанием, часто употребляемым по отношению к беззаботным, бесшабашным годам юности.

*На себя в воде люблюсь, –
брагу кушаю.*

*И пока я наслаждался,
Пал туман и оказался
в гиблом месте я, –
И огромная старуха
Хохотнула прямо в ухо,
злая бестия. (1: 520)*

Герой еще выпивает браги и появляется вторая судьба «Кривая»

*Я впотьмах ищу дорогу,
Но уж брагу понемногу –
только по сто пью.*

*Вдруг навстречу мне – живая
Колченогая Кривая –
морда хитрая. (1: 521)*

У Кривой, как и у Нинки из песни «Наводчица», ноги разные. Хотя алкоголь создал проблемы лирическому герою, спиртное и оказывается выходом из положения. Он поит судьбы медовухой и убегает от них. И, наконец, не он, а они пропадают с перепоя (1: 520-2). Итак, отношение лирического героя к спиртному крайне сложно в этой песне. Оно причиняет зло, но и разрешает все его проблемы. В песне «Куда ни втисну душу я...», хотя судьба сначала появляется в обличии пса, и, следовательно, в мужском роде, она скоро начинает обретать свойства женщины, особенно, когда рассказчик начинает её поить. Пьяная Фортуна выступает в роли требовательной жены:

*Я как-то влил стакан вина для храбрости в Фортуну –
С тех пор ни дня без стакана, ещё ворчит она:*

*Закуски – ни корки!
Мол, я бы в Нью-Йорке
Ходила бы в норке,
Носила б парчу!.. (1: 524)*

Когда он её перепаивает, Судьба превращается из придиричливой жены в злой Рок, который, вцепившись в горло, мешает ему петь:

*Однажды пере-перел Судьбе я ненароком –
Пошла, родимая, вразнос и изменила лик,-
Хамила, безобразила и обернулась Роком,-
И, сзади прыгнув на меня, схватила за кадык. (1: 524)*

Заметим также, что она опять приобретает мужской род, превратившись из Судьбы в Рок. К концу песни он готов заплатить палачу за её казнь.

Возможно интертекстуальная переключка, связывающая судьбу Кривую с Нинкой, неслучайна. Ролевой герой в «Наводчище» хочет связать свою судьбу с Нинкой: «И если Нинка не капризная / Распоряжусь своею жизнью я» и «Сегодня жизнь моя решается» (1: 64). Если один рассказчик видит свою судьбу в женщине, пожалуй, другие рассказчики, сетуя на судьбу, на самом деле жалуются на женщин, с которыми она связана. Коли так, побег лирического героя песни «Две судьбы» от судеб с помощью медовухи может оказаться еще одним случаем, когда рассказчик меняет женщин на алкоголь.

К концу семидесятых Высоцкий несколько раз возвращался к блатной тематике. Например, в песне «Из детства» рассказчик вспоминает юность, в которой он пьянствовал и гулял с девушками (1:554). Название песни напоминает дихотомию в «Путёвке в жизнь», где показывают, что такое поведение препятствует возмужанию подростков. А здесь лирический герой вспоминает о юности без сожалений. Пожалуй, он тоскует по молодости, когда он еще мог не напиваться, и женщины любили его.

На первый взгляд песни Высоцкого восхваляют выпивку и любовные приключения, как способ приобрести свободу. При внимательном чтении мы находим, что многие его герои чувствуют себя в сетях алкоголя, женщины, или их обоих. Когда в последних песнях мы встречаем алкоголь и женщин вместе, то женщины выступают в облики злой судьбы, а алкоголь вызывает двух из них и превращает третью в злейшего врага. В том, что алкоголь и освобождает лирического героя от первых двух судеб, отражается амбивалентное отношение к спиртному. Только в песне «Из детства» Высоцкий сумел вернуть юношескую безмятежность вместе с дионисийским наслаждением жизнью, которые находим в его ранних песнях.

Итак, Высоцкий, как и миллионы мужчин, обращается к дерзкой бесшабашной юности, чтобы отвлечься от жизни, где он уже не может держать под контролем ни употребление спиртного, ни взаимоотношения с женщинами.

КОММЕНТАРИИ

Андрей Скобелев (Воронеж)
кандидат филологических наук, доцент

**МАТЕРИАЛЫ К КОММЕНТИРОВАНИЮ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.С. ВЫСОЦКОГО****«МЫ ВМЕСТЕ ГРАБИЛИ ОДНУ И ТУ ЖЕ ХАТУ... (1963)**

ХАТА — жаргонное название квартиры или дома.

ВСТРЕТИЛИСЬ КАК ТРИ МОЛОЧНЫХ БРАТА, ДРУГ ДРУГА НЕ ВИДАВШИЕ ВООБЩЕ — возможна ассоциация с началом романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой телёнок» (встреча трёх «сыновей» лейтенанта Шмидта).

СПАСИБО НАШЕМУ СОВЕТСКОМУ НАРОДУ! ... СПАСИБО НАШЕЙ ... ПРОКУРАТУРЕ — здесь пародируется советская традиция выражения демагогической благодарности властям, ими же активно поддерживаемая и поощряемая. В. Серов отмечает, что выражение «Спасибо партии за...» встречается в разных вариантах, начиная с конца 1920-х гг.; во второй половине 1930-х гг. возникает подобное же в адрес лично И.В. Сталина⁷⁵.

МУР — Московский уголовный розыск.

ПОРТ НАХОДКА — дальневосточный морской порт в бухте Находка (Японское море), осуществляющий морское сообщение с районами Чукотки, Охотского побережья, Камчатки, в том числе морское этапирование заключённых. В Находке же есть железная дорога, по которой из глубин материка прибывают заключённые и по которой убывают освобождённые.

ВСТРЕТИЛИСЬ КАК ТРИ РУБЛЯ НА ВОДКУ // И РАЗОШЛИСЬ, КАК ВОДКА НА ТРОИХ — во время написания песни полулитровая бутылка водки в СССР стоила 2 рубля 87 копеек; желающие участвовать в распитии такой бутылки «на троих» скидывались по рублю. Как заметил А.Б. Сёмин, в этих строках возможна ироническая аллюзия на романс «Караван» Б.А. Прозоровского на слова Б.Н. Тимофеева («Мы странно встретились и странно разойдёмся...», начало 1920-х гг.), исполнявшимся В. Высоцким.

ОСВОБОДИЛИ РАНЬШЕ НА ПЯТЬ ЛЕТ, -// И ПОДПИСЬ: ВОРОШИЛОВ, ГЕОРГАДЗЕ — все «Указы» в СССР подписывались Председателем и Секретарём Президиума Верховного Совета СССР. Ворошилов Климент Ефремович (1881–1969), с марта 1953 г.

⁷⁵ См. Серов В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М., 2005. С. 720-721.

по май 1960 г. председатель Президиума Верховного Совета СССР; Георгадзе Михаил Порфирьевич (1912–1982), с февраля 1957 г. по ноябрь 1982 г. секретарь Президиума Верховного Совета СССР. Т.е. пара «Ворошилов-Георгадзе» функционировала с февраля 1957 г. по май 1960 г. Из этого можно сделать вывод о том, что в песне говорится об амнистии, объявленной Указом Президиума Верховного Совета СССР от 1 ноября 1957 г. «Об амнистии в ознаменование 40-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции».

А.Е. Крылов и А.В. Кулагин сообщают, что эта амнистия применялась к «осуждённым на срок до двенадцати лет»⁷⁶, – что, мягко говоря, не совсем соответствует действительности, поскольку условия и ограничения данной амнистии были совсем иными⁷⁷. Для прояснения вопроса приведу ниже минимально достаточные сведения об этой амнистии, касающиеся интересующего нас текста.

Президиум Верховного Совета СССР, «руководствуясь принципом гуманности», постановил: «Освободить от наказания, независимо от срока лишения свободы, осуждённых: а) женщин, имеющих детей до 8-летнего возраста, и беременных женщин; б) мужчин старше 60 лет и женщин старше 55 лет; в) несовершеннолетних в возрасте до 16 лет включительно».

Т.е., если предположить, что герою песни в 1957 г. было больше 60 лет, то он мог попасть под эту амнистию и, отсидев с 1950 г. семь лет из определённых судом двенадцати, выйти на свободу. Если же он был моложе, то к нему мог относиться п. 3 рассматриваемого Указа, согласно которому предписывалось «сократить наполовину неотбытую часть наказания лицам, осуждённым к лишению свободы на срок свыше трёх лет».

Вот тогда и становилась особенно актуальной «МАТЕМАТИКА БОГОВ», оперирующая годами человеческой жизни. Если персонажу «обратно подарили» пять лет, то, значит, ему в 1957 г. сократили вдвое десять недосиженных («неотбытая часть наказания»). Или такая хронологическая математика: посадили в 1955 г. на 12 лет, в 1957 скостили 5, в 1962 г. – «отметили в приказе» и выпустили. А водка тогда уже стоит почти 3 рубля «новыми деньгами» (что косвенно подтверждает правильность предложенной «математики»).

⁷⁶ Крылов А.Е., Кулагин А.В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. Комментарий к песням поэта. М., 2010. С. 51.

⁷⁷ Тексты Указа и Постановления о его применении находятся в интернете по адресам: <http://www.bestpravo.ru/sss/yi-zakony/q3v.htm> и http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5243.htm

Следует, однако, учитывать, что рассматриваемая амнистия, согласно п. 7 соответствующего Указа, вообще не применялась «к осуждённым за преступления, предусмотренные разделом I Положения о государственных преступлениях, бандитизм, умышленное убийство, разбой, умышленное нанесение тяжких телесных повреждений, злостное хулиганство, изнасилование, хищение социалистической собственности в крупных размерах». А максимальный срок лишения свободы за уголовные преступления, не попадающие в разряд государственных, согласно уголовному кодексу РСФСР 1926 года в послевоенный период по состоянию на 1 марта 1957 года устанавливался в десять лет (ст. 28). Т.е. персонаж песни В. Высоцкого либо врёт о том, что его осудили на 12 лет, и он был амнистирован, либо (что представляется более вероятным) поэт ошибся в деталях и упомянутая амнистия к герою его произведения вообще не могла быть применена.

Но мы ведь имеем дело с высококачественным художественным произведением, а не с юридическим текстом, требующим «прямого понимания».

АНТИСЕМИТЫ (1964)

АНТИСЕМИТ – «враг еврейства. Антисемиты, сторонники стеснения политических и гражданских прав евреев»⁷⁸. Государственная идеология СССР основывалась на провозглашении принципа пролетарского интернационализма как основы отношений между народами, поэтому антисемитизм никогда открыто и официально не поддерживался. Однако со второй половины 1940-х гг. и до конца советской эпохи в СССР проводилась латентная дискриминационная политика властей против евреев.

ПОДДЕРЖКА И ЭНТУЗИАЗМ МИЛЛИОНОВ – «поддержка миллионов», «энтузиазм миллионов» – идеологические штампы, устойчивые формулировки советской пропаганды, применяемые для обозначения всенародной поддержки политики партии (ВКП(б)-КПСС) и правительства. Известны исполнения этой строки в поздних записях (1973, 1975 гг.): Поддержка и не // тузиазм миллионов – с появлением рифмы к «стороне». В 1964-1965 гг. эта строка имела и такой вариант: «Поддержка всех наших двухсот миллионов» – что приблизительно соответствовало тогдашней численности населения СССР.

ДРУГ И УЧИТЕЛЬ – пародируется хвалебная формулировка, применявшаяся с середины 1930-х годов к Сталину,

⁷⁸ Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Иллюстрированный энциклопедический словарь. М., 2006. С. 58.

например: «Украинский народ с особой любовью празднует 60-летие своего вождя, *друга и учителя* – товарища Сталина...»⁷⁹ Или к его же семидесятилетию: «В день новолетия *учителя и друга* // Песнь светлой благодарности поют...»⁸⁰

АЛКАШ – (жарг.) – алкоголик.

БАКАЛЕЯ – так обобщенно назывались неспециализированные продовольственные магазины.

СЕМИТЫ – представители народов, говорящих на языках семитской группы. Название происходит от имени библейского Сима. Основные современные представители семитских народов – евреи и арабы.

ПОСТРАДАВШИЙ ОТ СТАЛИНА КАПЛЕР – Алексей (Лазарь) Яковлевич Каплер (1904–1979), советский кинодраматург и режиссер. Лауреат Государственных премий СССР (1941) за участие в сценарии фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Ухаживал за семнадцатилетней дочерью И.В. Сталина, Светланой Аллилуевой (род. 1926), которая отвечала ему взаимностью. В 1943 г. был репрессирован, после отбытия двух сроков наказания по пять лет, был реабилитирован в 1954 г. По его сценариям продолжали сниматься фильмы, в том числе такие известные, как «Полосатый рейс» (1961), «Человек-амфибия» (1962). С 1966 по 1972 гг. телеведущий в передаче Центрального телевидения «Кинопанорама».

МОЙ ДРУГ РАБИНОВИЧ – возможно, В. Высоцкий обыгрывает «паспортные» фамилии Павла Леонидова или Александра Митты⁸¹. Эта распространённая еврейская фамилия активно использовалась в советских анекдотах для обозначения «еврея-вообще».

ЖЕРТВЫ ФАШИЗМА – в результате преступной политики нацистов Германии и их союзников в период с 1938 по 1945 г. было уничтожено около 6 000 000 евреев.

ОСНОВОПОЛОЖНИК МАРКСИЗМА – устойчивая «официальная формулировка, применявшаяся в советских справочниках к Карлу Марксу (1818–1883), германскому экономисту и философу»⁸². Выражение может восходить к работе В.И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм. Критические заметки об одной реакционной философии» (1908) в которой

⁷⁹ Хрущёв Н.С. Сталин и великая дружба народов. В кн.: Сталин. К шестидесятилетию со дня рождения. М., 1940. С. 101.

⁸⁰ Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т.2. М., 1990. С. 52. Впервые опубликовано в журнале «Огонёк» 1950 г. № 14.

⁸¹ Указано А.Б. Сёминым.

⁸² Крылов А.Е., Кулагин А.В. Указ. соч. С. 58.

упоминается «материалист Фридрих Энгельс – небезызвестный сотрудник Маркса и *основоположник марксизма*». Данная формулировка чаще встречается во множественном числе – «основоположники марксизма» (применительно к Марксу и Энгельсу), т.к. определение самого Маркса как «основоположника марксизма» странновато и даже комично. Карл Маркс родился в еврейской семье, отказавшейся от иудаизма, в возрасте шести лет был крещён в евангелической церкви.

ПЬЮТ ОНИ КРОВЬ ХРИСТИАНСКИХ МЛАДЕНЦЕВ, (...) ЗАМУЧИЛИ, ГАДЫ, СЛОНА В ЗООПАРКЕ – в этих словах персонажа В. Высоцкий пародирует слухи о ритуальных убийствах, связанных с мифическим культом крови в иудаизме.

А.Б. Семин высказал предположение, что «замученный слон» в песне В. Высоцкого мог появиться из расхожих «еврейских» анекдотов. В одном из них киевские погромщики образца 1919 г., выясняя национальную принадлежность рояля «К. Бехштейн» и его владельца, узнают, что белые клавиши музыкального инструмента сделаны из слоновой кости и делают вывод: «Дывысь, Микола, – як кляти жьды слонятку закатували!..». По мнению исследователя, связь песни с этим анекдотом отчётливо проявляется в авторском исполнении 24 апреля 1965 г. (Ленинград, у Е.И. Клячкина), когда прозвучал такой вариант строки: «*Им музыку* надо – они по запарке...», бессмысленный в отрыве от вышеприведённого сюжета.

ОНИ БОГА РАСПЯЛИ – обвинения евреев в распятии Христа восходят к Евангелиям, в которых описывается «суд Пилата».

ВЕСЬ ХЛЕБ УРОЖАЯ МИНУВШЕГО ГОДА – летом 1963 в СССР в результате нарастающего кризиса отечественного сельского хозяйства возник дефицит хлебопродуктов (многие иные продукты питания были дефицитом и ранее, и позже), у магазинов с ночи выстраивались огромные очереди. Правительство было вынуждено произвести срочные закупки зерна за границей (Аргентина, США), которые начались в 1961 г. и продолжались вплоть до конца истории СССР (к 1981 году импорт зерна составлял более 40% от производимого в Советском Союзе).

ПО КУРСКОЙ, КАЗАНСКОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ – т.е. в Подмоскowie по линии железных дорог Курского и Казанского (Рязанского) направления. В 1959 Московско-Рязанская, Московско-Курско-Донбасская и Московско-Окружная железные дороги были объединены в Московско-Курско-Донбасскую железную дорогу, которая в том же году была переименована в Московскую.

БЬЮ Я ЖИДОВ – И СПАСАЮ РОССИЮ – реализация лозунга «Бей жидов – спасай Россию». Наиболее вероятным

представляется его появление в России периода революции 1905–1907 гг. в среде правомонархических партий или близких к ним черносотенных организаций.⁸³

ПОМНЮ, Я ОДНАЖДЫ... (1964)

Перед исполнением данной песни в гостях у И.С. Саввиной (2 марта 1970 г.), поэт сказал: «это самая блатная песня из моих». Варианты названия: «Пика и черва», «В пику, а не в черву»...

...И В «ОЧКО», И В «СТОС» ИГРАЛ... — очень простые и азартные карточные игры. ОЧКО — жаргонное название игры в «двадцать одно». СТОС — искажённое «штосс», от нем. stoss — колода. Штосс был чрезвычайно популярен в «приличном обществе» XIX века, в XX веке стал одной из излюбленных карточных игр преступного мира, а слово «стос» в блатном жаргоне стало означать и саму колоду карт.

ДВУХ СУК ИЗ ЗОНЫ ПРОИГРАЛ — среди уголовников был распространён обычай играть в карты на жизнь других людей. Проигравший (в соответствии с заранее установленными условиями «ставки») должен был убить либо кого-то конкретно определённого, либо случайно оказавшегося в обговоренном месте «оплаты» проигрыша. СУКИ — преступники, изменившие воровскому «закону» и сотрудничающие с администрацией мест заключения (ЗОНЫ).

ЗРЯ ПОШЁЛ Я В ПИКУ, А НЕ В ЧЕРВУ! — на самом деле в обеих названных играх (очко и стос) «заходов» как таковых нет, т.к. каждый шаг игры связан с получением (или открытием) очередной карты (группы карт) из колоды. Масть карт может учитываться в некоторых разновидностях стога («масть», «полумасть»), обуславливая лишь коэффициент, поправки к выигрышу или проигрышу, определяемым, в первую очередь, *только номиналом* карт. «Заход» с какой-либо карты (равно как и учёт масти карт) присутствуют в «буре» — эта игра упоминалась в раннем варианте первой строки («Помню, я в буру, в очко и в стос тогда играл...»).

РУБЛИ С КРЕМЛЁМ — устойчивое разговорное выражение, означающее сторублёвые банкноты, имевшие хождение с 1947 по

⁸³ «В 1906 году ждали погрома, прибегали какие-то женщины и рассказывали, что на окраине Самары уже собрались погромщики с портретами царя и крестами, с криками «Бей жидов, спасай Россию!»» (*Адамова-Слюозберг О. Л.* Путь [Воспоминания]. М., 1993. С. 229); Н.С. Зуйченко (друг юности и соратник Н.И. Махно) о том же периоде: «...Стали проявлять активность помещики и кулаки, создав союз «истинно русских людей» («Союз архангела Гавриила»)... Их основной лозунг был: «Бей жидов, спасай Россию». Ими было проведено несколько погромов» (воспоминания приведены в кн.: *Белаш А.В., Белаш В.Ф.* Дороги Нестора Махно. Киев, 1993. С. 13).

1961 г. и с 1961 по 1991 г. Его этимология связана с тем, что на оборотной стороне сторублёвого билета Госбанка СССР образца 1947 г. имелось изображение московского Кремля со стороны Софийской набережной. На всех прочих купюрах этого выпуска изображение Кремля отсутствовало. На некоторых «новых» бумажных деньгах образца 1961 г. (достоинством 3, 5, 50 и 100 рублей) также были изображения московского Кремля, но при этом цветовая гамма «новой» сторублевки приблизительно соответствовала цветовой гамме рублёвого казначейского билета той же серии. Возможно, это цветовое подобие наименьшей и наибольшей купюр продлило жизнь словосочетанию «рубль с Кремлём»⁸⁴.

Из текста песни неясно, в какое время происходила игра и какие именно «рубли с Кремлём» в ней упоминаются (вполне вероятно, что герой рассказывает о событиях до 1961 г.). В любом случае сторублёвая банкнота с 1947 г. по 1991 г. была в СССР самой крупной по номиналу – и именно это является важной деталью, характеризующей изображаемую игру.

ЕСТЬ НА ЗЕМЛЕ ПРЕДОСТАТОЧНО РАС (1965)

ПАЛИТРА – ЛИТРА – схожая рифма (поллитру – палитру) будет использована В. Высоцким в песне «Про любовь в эпоху Возрождения» (1969).

ПОЛНЫЙ ПРИВЕТ – возможно, это словосочетание, ставшее в наше время устойчивым и обозначающее «конец, провал, фиаско»⁸⁵, является изобретением В. Высоцкого (или оно было впервые зафиксировано им в художественном тексте) – его более раннее употребление обнаружить не удалось. Выражение создано на основе контаминации прилагательного «*полный*» в значении «сплошной, абсолютный, окончательный, всеобщий, глобальный, стопроцентный, радикальный» с существительным «*привет*» в значении прощания (ср. использование выражения «общий привет» в песне А.А. Галича «Ошибка»). Соответственно, «привет» у В. Высоцкого эфемически замещает иные (бранные) существительные, в разговорной речи обычно сочетаемые с прилагательным «полный-полная» – жопа, п...ц⁸⁶ – или арготизмы – атас, ататуй⁸⁷.

А НА КУХНЕ СИДЯТ // МАО ЦЗЕДУН С ЛИ СЫН
МАНОМ – вторжение двух иностранных лидеров в дом

⁸⁴ Отсюда, видимо, происходит и жаргонное выражение «рубль» в значении «сто рублей» см.: Грачёв М.А. Толковый словарь русского жаргона. М., 2006. С. 512.

⁸⁵ См. Елистратов В.С. Словарь русского аргота. М., 2002. С. 349.

⁸⁶ Например, у позднего А.А. Вознесенского (стихотворение «Казалось – показалось...»): «...полный писец // полный привет».

⁸⁷ Ср. у А.А. Галича же: «Полный, братцы, ататуй!» («Поэма о Сталине»).

рассказчика-обывателя («Глядь – дома Никсон и Жорж Помпиду») возникнет и в «Жертве телевидения» (1972). МАО ЦЗЕДУН – (1893–1976) – китайский политический и государственный деятель, один из основателей Китайской коммунистической партии и руководитель КНР. «В конце 1950-х – начале 1960-х годов провозгласил особый внешнеполитический курс КПК, характеризующийся великодержавным гегемонизмом, антисоветизмом, раскольнической линией в социалистическом содружестве и мировом коммунистическом движении. Прикрываясь маской марксизма, усилил ревизию марксистско-ленинского учения с мелкобуржуазных, националистических и "лево"-сектантских позиций»⁸⁸. ЛИ СЫН МАН (1875–1965) – корейский политический деятель, президент Южной Кореи с 1948 по 1960 г., последовательно проводивший проамериканскую политику. В СССР считался «реакционным политическим деятелем, предателем корейского народа, агентом американских империалистов»⁸⁹. С мая 1960 г. как частное лицо жил в США. Появление в песне этого персонажа, давно исчезнувшего с политической арены, могло быть связано с известием о его смерти, которая последовала 19 июля 1965 г., либо в связи с пятилетней годовщиной его свержения с поста президента. Как справедливо пишет М.А. Раевская, «может быть, информационное сообщение о каком-то из этих событий напомнило Высоцкому о его существовании?»⁹⁰ Появление же махрового реакционера Ли Сын Мана в компании с ультракоммунистом Мао – это не только гротесковая визуализация «жёлтой опасности», но и подготовка темы «трёх миров» и единства стран «третьего мира» в маоистской интерпретации (см. ниже).

РАЗДЕЛИЛСЯ НАШ МАЛЕНЬКИЙ ШАР // НА ТРИ ОГРОМНЫЕ ЧАСТИ – ср. у В.В. Маяковского («150 000 000», 1919–1920): «Наружу выпустив скованные лавины, // земной шар самый // на две раскололся полушарий половины»⁹¹. На одной из фонограмм 1966г., в которой присутствует название этой песни («О китайской проблеме»), звучит: «...*раскололся* наш маленький шар».

Обращает на себя внимание трехчастность «раскола» Земли у Высоцкого вместо двухчастности традиционных полушарий, соответствующая требуемому пониманию Китая как третьей силы. Собственно, субъект речи в песне В. Высоцкого обращается здесь к

⁸⁸ Большая советская энциклопедия. М., 1974. Т.15. С. 352.

⁸⁹ Энциклопедический словарь. Т. 2. М., 1954. С. 269. См. также: *Крылов А.Е., Кулагин А.В.* Указ. соч. С. 78; *Цыбульский М.И.* Планета Владимир Высоцкий. М., 2008. С. 598.

⁹⁰ *Раевская М.А.* [Комментарии] / Высоцкий В.С. Песни. Стихотворения. Проза. М., 2010. С.709.

⁹¹ *Маяковский В.В.* Полное собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М. 1956. С. 149.

концепции «трёх миров» в геополитическом смысле. В середине XX века «третьим миром» (после капиталистических и социалистических стран, определяемых как первый и второй миры соответственно) стали называть «развивающиеся» страны Азии, Африки и Латинской Америки.⁹² Тогда же начала складываться маоистская трактовка «трёх миров», согласно которой к «первому миру» относятся США и СССР, как две супердержавы, «представляющие наибольшую опасность для планеты», «третий мир» – это большинство государств Африки, Латинской Америки и Азии. Ко «второму миру» Мао относил все остальные страны, в том числе капиталистические державы Европы, Японию, Канаду, готовых, по мнению Мао, к конфронтации с обеими «супердержавами». Китай же должен был стать лидером стран «третьего мира» и всего мирового революционного процесса.⁹³

НАС – МИЛЛИАРД, ИХ – МИЛЛИАРД // А ОСТАЛЬНОЕ – КИТАЙЦЫ – в численном отношении население Земли тогда составляло около 3,5 млрд. человек, пропорции соотношения «нас» – «их» и «китайцев», приводимые субъектом речи в этом тексте, условны и неточны.

ОЧЕНЬ НАМ НУЖЕН ВАШ ДАЛЬНИЙ ВОСТОК – в начале 1960-х гг. между КНР и СССР нарастали противоречия, в том числе и территориального характера. В феврале-августе 1964 г. происходили переговоры между КНР и СССР на уровне заместителей министров иностранных дел, посвящённые уточнению пограничной линии. В ходе этих переговоров китайская сторона настаивала на признании русско-китайских договоров XIX века, по которым было отвергнуто более 1500 тыс. кв. км. китайской территории в пользу царской России, неравноправными. Тогда же (июль 1964 г.) в китайских газетах появилось высказывание Мао Цзедуна о возможных претензиях Китая на эти территории, вскоре приведённое и в советской печати: «Примерно сто лет назад район к востоку от Байкала стал территорией России, и с тех пор Владивосток, Хабаровск, Камчатка и другие пункты являются территорией Советского Союза. Мы ещё не представляли счета по этому реестру».⁹⁴

⁹² См. подробнее: *Серов В.* Указ. соч. М., 2003. С. 755-756.

⁹³ См.: *Жданов В. Л.* Концепция «трех миров» Мао Цзедуна в контексте традиционных политических доктрин Китая. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. полит. наук. Екатеринбург, 2005. С.14 (в издании пагинация отсутствует).

⁹⁴ Правда. 1964. 2 сентября. Цит. по: *Галенович Ю.М.* Россия и Китай в XX веке: граница. М., 2001. С. 102.

СОСЛУЖИВЦА НЕДАВНО НАЗВАЛ // МАО – ПРОСТИТЕ – ЦЗЕДУНОМ – в русском языковом сознании 1960-1970-х гг. на фоне негативных межгосударственных отношений СССР и КНР существовала тенденция ассоциирования китайских слов с «чем-то весьма неприличным» (см., например, песню В. Высоцкого «Возле города Пекина»). В частности, в фольклоре того времени «Цзедун» неизменно рифмовался с «бздун / пердун».

НО ВСКОРСТИ МЫ НА ЛУНУ ПОЛЕТИМ – в СССР с 1930-х годов существовали проекты, имевшие целью пилотируемый облёт Луны и даже высадку на нее. С начала 1960-х гг., когда полёты в космос стали реальностью, между СССР и США началась «лунная гонка», завершившаяся проигрышем СССР в августе 1969 г., когда США сообщили миру о высадке своих космонавтов на поверхности Луны. В год создания песни в рамках реализации советской космической программы «Луна» были произведены (с мая по декабрь) четыре запуска автоматических межпланетных станций (Луна-5,6,7,8).

В 1960-е гг. предстоящий «вскорости» полёт на Луну многократно и многообразно воспевался «в песнях и в стихах», существовали как официальные, так и сугубо неофициальные частушки на тему предстоящего освоения Луны. Одним из поводов для появления мотива скорого полета на Луну в песне В. Высоцкого мог стать и научно-фантастический фильм «Луна», вышедший на экраны страны в 1965 г. («Леннаучфильм», сцен. и реж. П.В. Клушанцев, 1910–1999), в высшей степени достоверно и талантливо рассказывающий о предстоящем путешествии советских космонавтов на спутник Земли. Там же, в частности, говорилось, что «широким фронтом поведет человек благоустройство дикой планеты. Своего рабочего места, своего нового дома».

И ЧТО НАМ С АМЕРИКОЙ ДРАТЬСЯ – с начала «холодной войны» (вторая половина 1940-х гг.) и до конца советской эпохи США рассматривались в советской идеологии и стратегии как главный вероятный противник СССР в будущей войне.

ЛЕВУЮ – НАМ, ПРАВУЮ – ИМ – возможно, здесь В. Высоцкий обращается к слухам о том, что в ходе Потсдамской конференции (1945), на которой обсуждался раздел Германии на зоны влияния стран-победительниц, Сталин якобы предлагал американцам поделить Луну. Некоторые исследователи, в том числе и обсуждавшие комментируемую песню В. Высоцкого, подтверждают эту информацию ссылкой на книгу историка Р. Майлина, переводчика американского президента Г. Трумэна на

Потсдамской конференции «Перед Хиросимой был Потсдам», в которой якобы говорится о том, что Сталин предлагал обсудить проблему раздела территорий на Луне, чем очень озадачил других участников конференции.

Проведённые нами поиски «историка Р. Майлина» и его книги «Перед Хиросимой был Потсдам» оказались безрезультатными, но при этом выяснилось, что все многочисленные ссылки на его сенсационное свидетельство восходят к книге Р.С. Каца «История советской фантастики» (Саратов, 1993. С. 93), в которой этот «переводчик американского президента» и был впервые упомянут. Данная книга – масштабная и остроумная пародия, автор которой, Р.Э. Арбитман, любезно сообщил нам в частной переписке следующее: «"История советской фантастики" доктора Каца – литературная мистификация, и никакого Роберта Майлина (а тем паче его монографии) в природе не существует. Сильно сомневаюсь, что Сталин на самом деле предлагал Трумэну разделить Луну...» (письмо от 12.11.2010).

Реальным общественно-политическим источником рассматриваемого мотива могла быть речь Н.С. Хрущева на обеде, устроенном экономическим клубом Нью-Йорка в его честь (сентябрь 1959 г.): «Жить в мире, как добрые соседи, или катиться к новой войне – таков выбор, перед которым стоят сейчас и Советский Союз, и Соединенные Штаты Америки, и весь мир. *Третьего*⁹⁵ не дано, если, конечно, не принимать во внимание такую фантастическую возможность, что кто-либо из нас пожелает переселиться с Земли на иную планету. В эту последнюю возможность я не верю: советским людям и на Земле неплохо, а вы, я думаю, тоже не собираетесь заказывать билеты на Луну. Насколько я знаю, там пока не очень уютно»⁹⁶.

Кроме того, следует учитывать, что в начале 1960-х гг. начало складываться международное космическое право, основывающееся, прежде всего, на взаимных договоренностях между СССР и США. В 1963 г. было достигнуто соглашение между СССР и США «О неразмещении в космическом пространстве объектов с ядерным оружием и другими видами оружия массового уничтожения», была принята «Декларация правовых принципов, регулирующих деятельность государств по исследованию и использованию

⁹⁵ Собственно, об этом *«третьем»* и говорится в песне.

⁹⁶ Жить в мире и дружбе! Пребывание Председателя Совета Министров СССР Н.С. Хрущева в США 15-27 сентября 1959 г. М., 1959. Режим доступа: <http://epizodsspace.testpilot.ru/bibl/hrutsev/jit-v-ire/01.html>

космического пространства», заключён «Договор о запрещении испытаний ядерного оружия в атмосфере, в космическом пространстве и под водой». Тогда же шла подготовка международного «Договора о принципах деятельности государств по исследованию и использованию космического пространства, *включая Луну и другие небесные тела*», который в декабре 1966 г. был одобрен 21-й сессией Генеральной Ассамблеи ООН. Возможно, все эти международные договоренности и подтолкнули персонажа песни к идее поделить Луну между СССР и США; противопоставление левого и правого в этих строках основывается на традиции разделения на «левых» и «правых» в политике.

А ОСТАЛЬНОЕ КИТАЙЦАМ – в 1965 г. этот вывод был для большинства землян неочевиден.

ЗАРИСОВКА О ЛЕНИНГРАДЕ (1967)

Варианты названия: «Зарисовка из Ленинграда», «Про Ленинград», «Песня о Ленинграде», «О Ленинграде».

ПЯТЬ УГЛОВ – неофициальное название места в центральной части Ленинграда-Петербурга, образованное пересечением Загородного проспекта с улицами Разъезжая, Рубинштейна (Троицкая) и Ломоносова (Чернышев переулок), существует с конца 18 века. «Этот район был знаком Высоцкому, выступавшему в январе 1967 года и позже в размещавшемся неподалёку (в ныне снесённом Доме культуры пищевиков на ул. Правды) клубе самодеятельной песни "Восток"»⁹⁷

Кроме того, «пять углов» – составляющая фразеологизма «искать пятый угол», т.е. метаться по ограниченному пространству, не находя себе места. Поиски «пятого угла» могут быть как детской игрой-издевательством (когда жертву окружают и с криками «Ищи пятый угол!» начинают переталкивать друг к другу), так и совсем недетскими упражнениями (избиение заключенного четырьмя надзирателями)⁹⁸.

САНЯ СОКОЛОВ – существуют несколько версий, касающихся возможных прототипов этого персонажа: боксер Владимир Соколов⁹⁹; спортсмен, тренер по самбо и каскадёр Александр Соколов¹⁰⁰, Александр Соколов, живший неподалеку от

⁹⁷ Крылов А.Е., Кулагин А.В. Указ. соч. С. 116.

⁹⁸ См., например, Жигулин А.В. Черные камни. М., 1996. С. 63

⁹⁹ См.: Макаренков Г. У Пяти углов... // Белорусские страницы-4: Воспоминания. Архивные материалы. Минск, 2001. С. 20-21.

¹⁰⁰ См. его воспоминания в кн.: *Перевозчиков В.К.* Неизвестный Высоцкий. М., 2005. С. 83–86.

Пушкинской площади¹⁰¹. Существует также версия (на мой взгляд, крайне неубедительная), будто бы «Саня Соколов» – будущий автор «Школы для дураков». Вполне вероятно, что в основе её лежит сцена фиктивных воспоминаний из «Палисандрии» (1985) Саши Соколова с участием «Вольдемара» Высоцкого в образе шарманщика, распевающего неприличные песни.¹⁰²

В ЛЕНИНГРАДЕ-ГОРОДЕ - / КАК ВЕЗДЕ, ТАКСИ, - // НО НЕ ОСТАНОВИТЕ - / ДАЖЕ НЕ ПРОСИ! – ср. у А.П. Межирова («Серпухов»): «В Серпухове, на вокзале, // В очереди на такси: // – Не посадим, – / мне сказали, – // Не посадим. / Не проси»¹⁰³.

ТАКСИ ... НЕ ОСТАНОВИТЕ ... ДОЙДЁШЬ К СТОЯНКЕ – А.Б. Семин указал на то, что «В Ленинграде в 60-х - 80-х гг. существовала жёсткая городская инструкция, запрещающая такси останавливаться для посадки пассажиров вне специально отведённых и обозначенных стоянок». Действительно, в «Инструкции шофёру легкового таксомотора», утверждённой начальником Главленавтотранса А. Ивановым 25 января 1971 г., сказано, что таксисту запрещается «принимать пассажиров вблизи стоянок такси в пределах видимости, а также вне видимости, но ближе 200 м от стоянки» (Раздел пятый, «Посадка и перевозка пассажиров», п. 36). Можно предположить, что подобный запрет содержался и в более ранних редакциях этой инструкции, раздобыть которые не удалось.

НЕ СРАВНИТЬ С АФИНАМИ – Ленинград-Петроград-Петербург традиционно сравнивали с несколькими знаменитыми городами (Пальмира, Венеция, Афины) добавляя эпитет «северная-северные» или «русская-русские». В ряду этих сравнений Афины противостоят прочим городам тем, что сравнивается здесь не их внешняя похожесть (хотя «афинский классицизм» весьма характерен для питерской архитектуры) или социальная значимость-величие, но духовность, величие культуры и присущая Афинам демократическая свобода¹⁰⁴.

ШВЕДЫ С ФИННАМИ – в Швеции и Финляндии тогда существовали серьезные ограничения на продажу и ввоз алкоголя из-за границы, поэтому жители этих стран в массовом порядке и весьма основательно использовали краткосрочные туристические экскурсии в Ленинград для компенсации указанного дефицита.

¹⁰¹ Макаров А.С. // Живая жизнь. Штрихи к биографии Вл. Высоцкого. Кн. 3. М. 1992. С. 9

¹⁰² См.: Соколов Саша Палисандрия. М., 1992. С. 184-185.

¹⁰³ Межиров А.П. Избранная лирика. М., 1967. С. 15.

¹⁰⁴ См.: Кулагин А.В. В Ленинграде-городе у Пяти Углов. Нева, 1992. № 2. С. 266–269.

ВЫСОЦКИЙ НА СТАВРОПОЛЬЕ

Марк Цыбульский (США)

О Владимире ВЫСОЦКОМ вспоминает Николай Иванович ПАЛЬЦЕВ

М.Ц. – Гастроли Высоцкого в Ставрополе в конце сентября 1978 года в какой-то мере уникальны – восемь дней по три концерта в день в столице огромного края. Как такое стало возможным?

Н.П. – Концерты были организованы через краевую филармонию, а я принимал участие в организации этих гастролей. Вместе со мной этим занималась Валентина Муравьёва. Я был секретарём крайкома комсомола, а она была первым секретарём Ставропольского горкома комсомола. Крайком – это было как министерство по делам молодёжи.

С Высоцким было работать очень приятно. Мы к нему относились с уважением и симпатией, и сами песни его пели. Высоцкий чисто по-человечески произвёл на меня очень приятное впечатление – очень доброжелательный, очень отзывчивый человек. Заметно было, что он человек глубокий, философского плана. Вспоминаются наши разговоры, посиделки между его концертами... Вёл он себя очень корректно, культурно. Запомнился просто как образец человека.

Знаете, просачивалась негативного плана информация – дескать, он такой-сякой... Общаясь с ним, я был просто поражён: ну кто распускает такие слухи?! Он был прекрасный человек, оставивший самое приятное впечатление.

Меня приятно удивил один момент. Мы ему предложили некую программу знакомства с краем, с городом – посмотреть на наши культурные ценности, посетить краеведческие музеи. У нас был пост у огня Вечной славы, мы предложили ему и туда поехать, провести встречу с мальчишками, стоявшими в почётном карауле. Предложили ему побывать на одном из предприятий города. Он на всё согласился – и с удовольствием! Во всём принял участие, сам активно вёл диалог с людьми, отвечал на вопросы, был очень жизнерадостным. С большим удовольствием гулял по городу, фотографировался с детьми, с молодёжью. У меня хранится в архиве снимок вместе с ним.

Народ его воспринимал просто на «ура». Выступления проходили в городском цирке, это огромный зал. Репертуар, с которым он выступал, был настолько зажигательным,

патриотичным, что я был под глубочайшим впечатлением (я был на двух концертах подряд).

Он очень хорошо работал с аудиторией, быстро улавливал настроение, иногда кое-что менял по ходу концерта. У него была удивительно быстрая реакция на всякие реплики из зала. Сами понимаете, публика была разная. Находились такие, что могли и какую-то похабщину бросить. Он отвечал настолько в точку, давал такие ответы, что виновный просто съёживался и замолкал, а зал взрывался аплодисментами. У меня до сих пор сохранились самые яркие впечатления от этих концертов.

М.Ц. – Вы сказали, что вы возили Высоцкого на предприятие. Это – просто познакомиться с предприятием или он там давал концерт?

Н.П. – Нет, это просто познакомиться, походить, посмотреть, пообщаться с людьми. Он это с удовольствием делал, вёл разговоры о жизни. Он умел вести диалог с народом, говорил нормальным, доступным, человеческим языком.

М.Ц. – Не припомните, в какой он жил гостинице?

Н.П. – У нас тогда была только одна хорошая гостиница – «Кавказ». Тогда там был так называемый «люкс» Виктора Алексеевича Казначеева – второго секретаря крайкома партии. Когда мы особо важных гостей принимали, то вопросы их проживания решали через него. Поскольку Казначеев сам был в прошлом комсомольский работник, то проблем у меня не было. «Виктор Алексеевич, мол, так и так...» – «Ну конечно, Николай! Владимира надо шикарно принять, всё сделать так, чтоб ему запомнилось, что в Ставрополе его любят». То есть, очень доброжелательная реакция была.

Завотделом культуры крайкома была Меренкова Алла Валентиновна. Она тоже по-доброму отнеслась. «Если какая-то помощь нужна, – пожалуйста!» Программа была составлена и проведена очень хорошо. Я думаю, что Высоцкий был доволен, потому что в беседах за столом он благодарил нас. Я помню, однажды он так примерно сказал: «Вы знаете, парни и девочки, я, честно говоря, поражён. Обычно комсомольских работников изображают такими чинушами, а вы – нормальные ребята. Вместе и споем с вами, и по рюмке выпьем, и о жизни поговорим. Я за вас поднимаю бокал!»

М.Ц. – Это было за кулисами цирка или в другом месте?

Н.П. – Я деталей уже не помню... Кажется, это было в «Лесной поляне», мы там домик снимали. По тем временам это у нас было самое цивилизованное место.

М.Ц. – *Первым секретарём Ставропольского крайкома в те времена был М.С.Горбачёв. Вы не знаете, они с Высоцким встречались?*

Н.П. – Насколько я помню, такая встреча была. Деталей я не помню, но могу сказать, что встреча состоялась в здании крайкома партии.

М.Ц. – *А фонограммы выступлений Высоцкого в Ставрополе велись? Специалисты до сих пор, на удивление, не обнаружили ни одной песни, спетой в Ставрополе.*

Н.П. – Были записи, точно были. И у меня эти записи были. Был период, когда я бесконечно эти записи слушал. Когда я работал в Москве секретарём ЦК комсомола, у меня эти записи на первом месте были. Потом сын мой их крутил, друзьям переписывал. А теперь, смотрю, видимо, и внук мой Саша Высоцкого слушает. Он начал писать под Высоцкого музыку и стихи.

Он молчал-молчал, а потом вдруг сказал год назад, ему тринадцать лет тогда было: «Дед, я тебе должен сказать кое-что... Я пишу стихи и сочиняю музыку». Я говорю ему: «Ну, покажи». Он и показал. Я подумал: «Ну что ж. Приятно, что парень тянется к этому. Значит, жива традиция!»

24.11.2005 г.

ПАЛЬЦЕВ, Николай Иванович. Родился 3 января 1949 года в селе Сухая Буйвола Петровского района Ставропольского края. В 1973 году окончил Пятигорский государственный педагогический институт иностранных языков; в 1979 году окончил ставропольский ордена Трудового Красного Знамени сельскохозяйственный институт по специальности. Работал первым секретарём Ставропольского крайкома ВЛКСМ. Позднее был секретарём ЦК ВЛКСМ. В 2008-2011 г.г. – мэр Ставрополя. В настоящее время - заместитель председателя правительства Ставропольского края. Имеет награды: орден «Знак Почета» (1982), Орден Почета (2005 год).

БЕЛОРУССКИЕ СТРАНИЦЫ

Лев Черняк (Брянск)

**Оксана Павловна ЯРМОЛЬНИК –
о ВВ летом 1980 года**

Оксана Ярмольник: Я смотрю на это всё и думаю (о вечерах памяти, о телепередачах о ВВ)... Они, значит, это всё рассказывали из-за того, что они-то работают на публику: у них же «встречи» какие-то были, они же ездили деньги зарабатывали. И когда ты долго рассказываешь одну и ту же историю – ты начинаешь свято верить в то, что ты говоришь. То есть, человек начинает говорить это как абсолютную правду. Но там нет ни слова правды! Естественно, сейчас я уже тоже так подробно этого не помню. Потому что если бы это было, там, 20 лет назад, меня спросили про всё это, то я бы, конечно, могла бы более подробно –, с точными датами – всё это рассказывать. Но сейчас, конечно, уже тоже не то... Потом, ведь человеческая память так устроена, что очень многое негативное, как бы блокируется и ты этого не помнишь. Я помню, но, в основном, – самые какие-то яркие события. Потому что – был быт, была жизнь. И, там, изо дня в день одно и то же происходит: едим, спим, говорим. Есть уже какие-то такие вещи, которые как основная мысль из всех разговоров, да? Вот, часто говорили с Володей о том, что он очень страдал от одиночества, от отсутствия друзей. Он считал, что у него нет друзей. Вообще.

Лев Черняк: Всегда так считал?

ОЯ: Ну, во всяком случае, вот в период – жизни со мной – он говорил, что – ...да, у меня нет друзей, все мои друзья – умерли.

ЛЧ: А кого он называл из умерших друзей?

ОЯ: Шпаликова, Васю Шукшина. Он называл – этих людей... Кочаряна... Вот – эти люди, о которых он всё время вспоминал, он всё время про них думал. Постоянно. Он очень любил Севку Абдулова. Но он говорил, что после аварии Севка стал, ну не таким, каким он был. Потому что действительно...у Севы были несколько серьёзных аварий, это отразилось на его на мироощущении: он стал другим человеком. Он и так замечательный, я его обожаю, он, действительно, очень милый прекрасный человек, изумительный! Но Володе нужно было постоянно не только отдавать, но ещё от кого-то что-то получать. Правильно? Ему должно было с человеком быть интересно. Ваньку Бортника – вот это, пожалуй, единственный человек, с которым ему

было интересно. Но он его считал своим «чёрным человеком». Он говорил: «Ваня – это мой чёрный человек».

ЛЧ: В смысле?

ОЯ: Он как бы без него и не может, ему с ним интересно, он его очень любит ... но это человек, который Володю подавлял. Володю очень трудно было подавить – Володя сам невероятная личность! Но Ванька его подавлял.... Он ему на самом деле – не друг, Ваня. Он такой человек, который прикидывается Володиным другом. Вот так. У Володи было такое ощущение...

ЛЧ: Я слышал, что он в последние годы даже мог и соблазнить его на это дело!

ОЯ: Так он не просто «мог», а он это и делал постоянно. Просто специально.

ЛЧ: Ну как это? Он же видит, что с человеком творится! Как он мог это делать?

ОЯ: Я говорю: «Володя... – я говорю, – Володь, ты ж дал мне слово не пить!» Иван: «Ой, да ладно, что ты её слушаешь!» Я говорю: «Ну как же, – я говорю, – Володь, я тебя умоляю! Ты только завязал там, три дня как ты завязал!» А Ванька: «Да ладно, Володь, ты чего, тряпка что ли!» – ну вот так, начинает просто нормально провоцировать. «Да ладно, давай выпьем, да что слушаешь эту! Ты что, у неё под каблуком?» Ну, то есть, начинал, затевать, знаешь, такую психологическую атаку. Потом у нас была история с Ваней Бортником... просто замечательная! Когда мы Володю с балкона выгнали. Он стал выходить из запоя.

ЛЧ: Это когда было?

ОЯ: ...Это было, это было... 80-й год. Это вот как раз вот, по-моему, как-то в последний запой его Ваня и затащил, уже в самый жуткий такой! Это было ведь, было ещё до Олимпиады. В общем, мы поехали к Ваньке домой, на Ленинский. Приехали туда. Володя не пил. Ваня достал бутылку. На кухне. Вот. Я говорю, что: «Володь, ты давай не пей». Ну и тут начинается: «Да ладно, что ты, чего ты!» Я понимаю, что надо Володю оттуда вытаскивать. Я говорю: «Так, – я говорю, – что-то я себя плохо чувствую... – я говорю, – ой, что-то у меня сердце болит... ой что-то у меня прям такая невралгия, я вздохнуть не могу, ничего не могу, ой, – говорю, – поехали домой!» Ваня говорит: «Отправь её домой! Если ей плохо, пусть она едет домой!» Володя говорит: «Ну, хорошо». Вызывает такси, говорит: «Езжай домой!» Я сажусь... Пришло такси, я села, уехала на Грузинскую. Тут же звоню Володе, говорю: «Володя, – я говорю, – мне так плохо, приезжай, вызывай мне "скорую помощь"!»

ЛЧ: Специально, да?

ОЯ: Ну, да! Я говорю: «Ты знаешь, я приехала – мне стало ещё хуже, я просто не могу, – я говорю, – давай приезжай немедленно!» Я думала, он один приедет. Так Ваня приехал с ним, они вдвоём приехали. Приехали вдвоём. И с бутылкой, естественно. Начали дома всё это дело разливать.

ЛЧ: То есть, водку, да?

ОЯ: Да-а. Я взяла эту бутылку и вылила её в раковину на глазах у изумлённой публики. Вот. Ну, это уже разве их остановит!? Пошли... Ваня пошёл. И у каких-то таксистов купил. В общем, короче говоря, всё кончилось тем, что они пили: водку, шампанское – какое-то уже, потом водки не было, они ночью шампанское у таксистов покупали. В общем, всю ночь орали песни так, что звонили все соседи, говорили что – прекратите! ...Что слышно вообще тут на всю Малую Грузинскую!

ЛЧ: А какие они песни могли вместе петь, кстати?

ОЯ: Какие? «Мурку»!

ЛЧ: А-а-а!

ОЯ: «В кожаной тужурке!» (смеётся).

ЛЧ: Ясно!

ОЯ: Вот. В основном, значит, пел Ваня. В основном, Ваня пел. Ваня поёт, кстати, хорошо... Вот. А я всё время хотела, чтобы Ваня ушёл. Володя был в подавленном состоянии, скажем так. Он сидел, в основном, как бы слушал. Я всё это время, значит, конфликтовала с Ваней и говорила: «Пошёл вон отсюда, вообще – сволочь!» И говорила: «Володь, как ты можешь его терпеть, – я говорю, – он тебя спаивает...» Он у Володи и наркотики воровал неоднократно. Это мне Володя сам рассказывал.

ЛЧ: С какой целью?

ОЯ: Ну, он же сам наркоман, Бортник!

ЛЧ: Ну, не настолько ж он был! Жив... жив-здоров!

ОЯ: А потому что такие люди не становятся наркоманами. Он никогда себе не позволит перейти границу. Он всё равно всё через мозг пропускает. Ваня такой человек – он *житечный*, дай Бог ему здоровья! Вот. Нет, а потом «с какой целью».... Просто вот, у Володи есть одна ампула, И Бортник знает, что она ему понадобится. И если у него не будет, то Володе будет плохо.

И я, значит, тогда пыталась всё время выставить Бортника, а тот садился ещё вальжней в кресло и начинал ещё громче петь. Вот. И потом он начал говорить такие вещи Володе! Володя впал в такое состояние, когда уже... выпитое, уколотое... он уже такой – как бы... в тумане. И Бортник ему говорит: «Я, – говорит, – вообще не

понимаю: зачем ты здесь находишься... Ты же тряпка! Какой же ты мужик! Что ты у этой там проשמандовки под каблуком! И кто она такая! Да вообще, ты посмотри: тебе будет 60 лет – а ей будет, там... нет: тебе будет, там, 50, а ей будет – 30. Зачем ты ей нужен! Она выгрет об тебя ноги и уйдёт вообще. Вот. Что ты тут стелешься и... действительно, ты что, с ума сошёл, ты мужик или не мужик, там!?»

ЛЧ: Ну, это он может!

ОЯ: Да. И в итоге Володя говорит: «Я счас, – говорит, – выброшусь из окна!» Ванька говорит: «Ты? Выбросишься? Да ты никогда не выбросишься!» Я говорю: «Так, ладно, – говорю, – всё... Так, всё, я ухожу...» Точнее, я говорю: «Или уйду я – или уйдёт Бортник». Он говорит: «Я никуда не уйду» (гнусавит, подражая голосу Бортника – ЛЧ) Я говорю: «Ну, тогда уйду я». Ну, я оделась и ушла. А Володя кричит мне вслед: «Вернись – или я счас выброшусь с балкона!» Бортник говорит: «Да ладно, куда ты выкинешься! Да она никуда не уйдёт!» (гнусавит, подражая голосу Бортника – ЛЧ). Я спускаюсь вниз – и вижу такую картину: на балконе стоит Володя и орёт: «Немедленно вернись, иначе сейчас прыгну!»

ЛЧ: А как... как он стоит – висит или стоит?

ОЯ: Стоит на балконе и лезет – вообще ужас какой-то! И лезет через балкон.

ЛЧ: Это с какой стороны – с Малой Грузинской или во двор?

ОЯ: Нет. А там балкон один у него.

ЛЧ: А, один там?

ОЯ: Конечно! Там всегда во двор, во двор, который там. Вот. А Бортник говорит: «Да ладно, чё ты там выбросишься!» (гнусавит, подражая голосу Бортника – ЛЧ). Тогда Володя перелезает и вот так висит на руках. Я кричу: «Ваня, выгаси его!»

ЛЧ: Как, на краю балкона прямо?

ОЯ: Ну вот так вот!

ЛЧ: То есть, как на турнике, за перекладину?

ОЯ: Ну, конечно! За перекладину!

ЛЧ: А ноги уже в-висят?..

ОЯ: Ну да, естественно.

ЛЧ: Ничего себе.

ОЯ: Я, значит, кричу, говорю... А Ваня стоит вот так, рядом. Только что пальцы не разжимает. Я кричу: «Ваня! Держи!» Он: «Да ладно, куда он денется!» (гнусавит, подражая голосу Бортника – ЛЧ). Вот с какой скоростью я поднялась на восьмой этаж – я этого уже ничего не помню. Но я вот так Володю выгаскивала. После этого я пошла нажралась таблеток... Там все были, конечно, в таком состоянии

подавленным, надо сказать... Сейчас, когда я рассказываю, это всё кажется каким-то идиотизмом. На самом деле, из-за того, что одно на другое, другое на третье... – это было такое состояние, вообще, депрессии, ужаса! И вообще от всего, начиная с Нового года... То есть, всё уже просто вот как накопилось. И я пошла и нажралась таблеток. Бортник свалил после этого, слава Богу, благополучно. Вот. А Володя уже занимался тем, что приехали ребята из Склифа и меня откачивали.

ЛЧ: Это кто приехал?

ОЯ: Годяев.

ЛЧ: Ага. Один?

ОЯ: Ну, там ещё кто-то был. Ну, я уже... я вообще этого не помню, я потом несколько дней вообще ничего не помню, потому что я спала.

ЛЧ: А как его, вытащили потом?

ОЯ: Ну, вот я его и вытащила!

ЛЧ: А Бортник что, не помог? Так стоял?

ОЯ: Нет. Он рядом стоял. Не помог! Ну, Володя сам уже лез. Я там уже вернулась, но я его вытаскивала. Бортник стоял на балконе, а Володя висел.

ЛЧ: А не в тот ли период вы попали в аварию, когда премьера «Места встречи» была по телевизору?

ОЯ: Ну, тогда же, да, это в это время.

ЛЧ: Тогда, да? До... до этого или после?

ОЯ: Нет, ну мы уже смотрели, уже несколько дней она шла, эта картина.

ЛЧ: Ну, и как... какая реакция была на фильм? Хилькевич рассказывал, что Высоцкий ругался там на что-то. Что-то не нравилось.

ОЯ: Не, ну, Володя... Нет, Володя, конечно, там... всегда что-то нравится, что-то не нравится.... Но когда человек смотрит уже готовый фильм, то, если что-то хорошее, то Володя всегда говорил: «Э... Вот эту сцену – это я придумал!» Когда что-то было особенно хорошее, он всегда говорил: «Эту сцену я придумал!» Вот.

ЛЧ: Так значит, кончается ноябрь, и в начале декабря Высоцкий улетает, ну, скажем так, на Таити. Или... как он рассказывал, куда он попал? Все говорят, то он не долетел, то он в Лос-Анджелесе остался, то он к Мишу (Майкл Миш – американский певец. ВВ пытался организовать его запись на фирме «Мелодия» - ред.) поехал опять же... как на самом деле было?

ОЯ: Понятия не имею. По-моему, он не долетел.

...Вообще, как бы у нас существовала такая договорённость неоговоренная: я никогда у Володи не спрашивала всё, что касалось жизни с Мариной, и никогда не интересовалась, где они были, с кем они виделись, что они делали. И Володя никогда не рассказывал мне. Вот.

ЛЧ: А телевизор он привёз именно 31-го числа?

ОЯ: Да.

ЛЧ: А как это, он 31-го привёз и вы тут же его поставили, и он тут же заработал?

ОЯ: Не он привёз. Привезли его... ну что он, сам его пёр, что ли? Приехали рабочие, привезли из этого магазина телевизор, поставили и уехали.

ЛЧ: Угу.

ОЯ: Потом приехал Володя перед Новым Годом, часов в 9, наверно.

ЛЧ: Нет, а когда и как он узнал об Афганистане? Как он реагировал на это?

ОЯ: По телевизору, естественно.

ЛЧ: Когда это?

ОЯ: Ну вот когда? По телевизору... я помню очень хорошо, потому что Володя был в шоке. Он был просто в шоке!.. Причём, даже, не все как бы осознали... ну, как это было: ну, ввели войска – значит, так надо! Володя понял вот это сразу, всю эту трагедию изнутри – чем это всё грозит – и он это говорил... Он всё понимал, всё сразу, моментально, он был в жуткой депрессии от этого! Мы все были как бы диссидентами, мы все были настроены против Советской власти! Там, я всю жизнь читала книжки, ходила на выставки – ещё до Володи. Естественно, почему (тоже всё неслучайно, чего уж там!) мне нравился Володя? Потому что во всём, что он делал, был подтекст, во всём была позиция... Это был такой протест. А вот... именно в трагедию, которая на фоне всего этого может развернуться – в это мало кто вдавался... В такие вот подробности, что война – это погибшие ребята, страдающие матери. То есть, он это пропускал через себя, с этой точки зрения, прежде всего, это его волновало... Он очень любил людей на самом деле. И, действительно, он ценил каждого человека, жизнь каждого человека. И его это очень тронуло.

ЛЧ: А о «Зелёном фургоне» что вы помните, о работе?

ОЯ: А-ах! Володя так был вообще этой работой так увлечён до какого-то времени, пока не запретили. По-моему, с Одесской киностудии пришла телеграмма, что там отказали. И вот после этого как раз у него начался жуткий запой!

ЛЧ: Это в январе было?

ОЯ: Вот этого я не помню, в январе это было или не в январе? Нет, я не помню.

ЛЧ: Это всё с Игорем связано, да?

ОЯ: Да. Ну, там они с Шевцовым работали, переписывали сценарий, они уже писали режиссёрский сценарий.

ЛЧ: Угу. А вы не помните такую историю: у Высоцкого должен был... быть официальный концерт с афишей в Политехническом музее, и его, якобы, должна была представлять Ахмадулина, и концерт сорвался. Такого вы не помните?

ОЯ: Знаете, тогда уже всё это могло срываться из-за Володиного состояния, потому что он был... вот, начиная с Нового Года, верней, с его дня рождения, когда ему сделали ему эту гемосорбцию...

ЛЧ: А когда ему сделали гемосорбцию?

ОЯ: 25-го... С 25-го января. Ему капельницу поставили, потом сделали гемосорбцию, он ездил в Скиф – ему там всё это прочищали. А ему стало ещё хуже после этой гемосорбции. Вот. Потом ему ж там ногу разрезали... он же себе делал уколы в ногу, кололся, да, занёс инфекцию. И у него раздуло вот так ногу, ему делали вот такой вот разрез, выкачивали оттуда гной, вот так – и здесь разрез. И вот такую поставили турунту, чтобы этот гной выходил. И вот с этой ногой он работал и концерты, и спектакли играл. Вот... Вот этот период. Значит, у него была жуткая сухость во рту. Жуткая сухость!

ЛЧ: Из-за чего это происходило?

ОЯ: (тяжело вздохнув) Я думаю, что это на почве... Во-первых, он пил – это раз! Значит, у него был такой как бы перманентный запой, вот. Да, он мог пить, потом, там, два-три дня он не пил. И ещё к тому же – дикое количество лекарств! И, может быть, вот это вот всё задавало такую жуткую сухость. У него просто (цокает языком, изображая сухость – ЛЧ) всё это прилипало. Вот такой заторможенный, он как бы немножко под таким кайфом. И жуткий сушняк просто! Вот и всё.

ЛЧ: И на «Кинопанораме»?

ОЯ: На Кинопанораме, да. Там же Володя тоже неадекватный. Как раз он там с этой ногой разрезанной, на этой кинопанораме.

ЛЧ: Угу.

ОЯ: Опять у него там тоже этот сушняк, он весь отёкший, опухший, у него пальцы все распухшие на руках. Он играет там на гитаре...

ЛЧ: Это, говорят, от сердца?

ОЯ: Я думаю да, что у него на почве сердца... ведь он умер всё-таки, скорее всего, от сердечной недостаточности. Они же вскрытие-то ему не делали. Но, то, что он умер, это был сердечный приступ – это однозначно!!! Потому что в этот день, когда всё это случилось, он днём говорит: «Я, говорит, сегодня умру!» Я говорю: «Да ладно, Володь, ну...» Говорит: «Да что, "ладно"», – говорит... Я говорю: «Ну что ты такие глупости говоришь?» Он говорит: «Да это вы глупости говорите! Я, – говорит, – сегодня умру!» И он ходил, периодически, ну, хватался за сердце. У него болело сердце. Я говорила Толе (Анатолий Федотов – врач-реаниматолог – ред.), я говорю: «Толя, у него болит сердце!» – «Ой, да ладно, у него сердце, как у быка, он нас всех переживёт!» Ну вот...

ЛЧ: Чего ж так говорил? Федотов же видел всё... все эти дела!

ОЯ: Ну, и что? А кто его знает, чего он так говорил?.. И, конечно, те дозы, которыми Володя кололся, вообще – любой бы другой человек уже умер бы вообще сто раз! Он себе дикое количество делал лекарств!

ЛЧ: Да? Понятно.

ОЯ: Ну, Володя доходил до того, что он мог... он едет, и ему останавливали скорую помощь – любую просто! И Володя, пользуясь своей популярностью дикой, он говорил, что у него почечная колика, ему плохо... и ребята ему делали там промедол или омнопон кололи.

ЛЧ: Прямо могли в скорой помощи сделать?

ОЯ: Да, прямо на улице могли ему сделать.

ЛЧ: Я вот из книги (В. Перевозчиков «Правда смертного часа» - ред.) помню, что с 18-го июля он вообще наркотиков не употреблял.

ОЯ: Ну, вот это был какой-то период...

ЛЧ: То есть, до самого конца? Или это не так, так?

ОЯ: Я думаю, что он несколько дней не употреблял – однозначно. Но с 18-го или нет? Может быть. Во-первых, была олимпиада: очень трудно, всех кругом прижали, всех проверяли этих врачей, очень трудно было с этим делом. Потом...

ЛЧ: Вот там... в книге, такая мысль идёт, что с олимпиадой всё обрубилось, все каналы.

ОЯ: Да, они обрубались. Потом Володя как бы даже сам хотел завязать. И как раз вот думали, что, может быть, он завяжет. Но, вообще, в принципе, дома было! Я не знаю, почему они ему не

делали... – это уже потом выяснилось, что дома были заначки! Но, конечно, так мало, ему их как бы не хватило. Но у Володи вот эти все дни была жуткая ломка. Жуткая! Вот.

ЛЧ: То есть, в последний день наркотиков как бы и не было?

ОЯ: Нет. Ну, были... был седуксен, потом они ему ставили капельницу – такое лекарство, которое называется ГАМК, которое даётся...

ЛЧ: Как-как?

ОЯ: ГАМК.

ЛЧ: Это кустарное что-то?

ОЯ: Нет. Это делается при полостных операциях, при серьёзных глубоких наркозах: сначала человеку вот это вот вводят, потом там ещё чего-то. Но, это вот... Толя – он же анестезиолог, вообще, врач! Ну, вот он ему приносил, это всё делал, ставил, колол... Ну, в общем, закололи!

...Да, вот там ему делали, например, там одно и второе – меня тогда ещё это потрясло! Я говорю: «Слушайте, – я говорю, – а как вы делаете ему успокаивающее и в то же время какое-то, наоборот, какое-то там бодрящее? – я говорю. – А как это?!» «Ну, это вот так вот надо, это вот так вот...»

ЛЧ: Это кто?

ОЯ: Это вот Толя говорил, что: «Вот он как раз будет спать, и вот в этом состоянии он будет выходить, ему это облегчит эту ломку, это всё!»

ЛЧ: Угу.

ОЯ: Вот. Иногда дозы такие шли, что слон бы умер!

ЛЧ: Так никто не помнит об этом ничего.

ОЯ: У Володи... у него в этот вот период, в принципе, начиная, с зимы, с этого Нового Года, с этой гемосорбции, у него был постоянный запой, постоянный! То есть, он мог вот там три дня пить, несколько дней он там не пил... вот он выходил, что-то делал в это время. Потом опять он пил, потом он опять там два дня не пил... Поэтому у него и сухость во рту – это всё с этим связано. То есть, он одно другим подменял: у него нет наркотиков – он может стакан шампанского... потому что Володя шампанское вообще как бы не пил! Но он готов в таком состоянии был там стаканами одеколон выпить!

...Потом, есть чем уколотся – значит, он уколется, значит, он не пьёт в это время. То есть, это вот, настолько всё это было драно и неровно... А потом ведь, действительно, у него же не было

постоянного такого источника наркотиков, который вот он точно знает, что вот сейчас – там: «Каждые два часа мне нужно, и у меня будут наркотики!» Нет, у него вся жизнь была посвящена в основном тому, чтобы это всё достать! Его это очень угнетало. Ну, я говорю, что у него... вот у него все дела в Москве были: значит, он с кем-то созванивался, договаривался, Валерка куда-то ехал, привозил... или они ехали куда-то с Володей вместе, то к одним, то в одну больницу, то к другим врачам... то есть, постоянно это вот всё шло... Работа, на самом деле, в последний год – она была настолько по боку! Концерты все были только для того, чтобы, естественно, заработать деньги! Вот и всё.

ЛЧ: 80-й – это вообще страшный был год!

ОЯ: Это страшный сон вообще! У меня... Вот. Это мне Марина рассказывала (слова Нины Максимовны – ред.) Он говорит: «Мам, – говорит, – я, – говорит, – Ксюше поражаюсь, как она вообще это всё выдерживает, и вообще, просто этот ужас!..» Потому что Володе было плохо всё время. У него не было вообще секунды... ну, были там какие-то минуты, когда он себя хорошо чувствовал, и это было так крайне редко, и это были такие, действительно, вот мгновения просто!.. А так ему было всё время очень плохо! Вот. У него, конечно, была жуткая депрессия, связанная, прежде всего, конечно, с наркотиками. Вот. И в связи с этим была масса проблем, потому что, конечно, он многого не успевал и он понимал, что он уже и в общем-то и творчески он уже не то делает, что он может делать и что он хочет... Ну, в общем, у него энергия уходила последняя на то, где взять наркоту. И, в общем, это во всём как бы сказывалось. Вот.

ЛЧ: Ясно.

ОЯ: И это... и это печально! С одной стороны – конечно, ему и жить очень хотелось. Он как бы метался и рвался – буквально! Вот у него свободный день, и то он не знал, куда себя деть – и сюда поедет, и туда: «Нет, давай мы уедем туда! Нет, туда не поедет – нет, здесь ужасно... давай уедем сюда!» То есть, это постоянно было вот такое вот – это как бы внутреннее такое... такая агония буквально! Вот.

г. Москва ул. Заморенного, киноцентр 26.05.1999

ВОСПОМИНАНИЯ

Алла Николаевна Наталина
(Санкт-Петербург)

ПРОЩАНИЕ

с Владимиром Семёновичем ВЫСОЦКИМ

25 июля 1980 года. Четыре часа утра – звонок из Москвы. Звонит Наташа Кричевская: «Алла Николаевна»... Она повторяет раз пять моё имя. Пока я её не спросила: «Случилось самое страшное? Владимир Семёнович?» – «Да, – сказала Наташа, – похороны 28-го. Приезжайте». Муж слышит разговор и говорит: «Попроси выслать срочную телеграмму». После Наташи звонит Лидия Михайловна Титова (Лидочка) – звукооператор, инженер-радиист, и сообщает трагическую весть. А через час приносят телеграмму – она у меня хранится.

Легко сказать, приезжайте, когда въезд в Москву закрыт – Олимпиада. Мысль молотом стучит по голове – я не прощусь с Владимиром Семёновичем. Муж всячески успокаивает словами: «Ты уедешь, успокойся, уедешь в Москву!» Мой муж – фотожурналист: в отличие от меня, он всегда уверен в себе. Я с замиранием сердца жду его возвращения. И он действительно принёс мне билет, билет тоже хранится.

Я сообщила Лиде, что приеду 27-го прямо к театру и встречаемся у служебного входа. Всю дорогу меня не покидало ощущение, что что-то произойдёт, и я не попрощаюсь с Владимиром Семёновичем. Возможно, почти пустой вагон как-то действовал на психику. Поезд «Юность» приходит поздно вечером. Перрон тоже пустой, на эскалаторе считанные люди. Выхожу из метро прямо к Театру. Около 12 ночи. У театра много народа. У стены портрет, горят свечи, лежат и стоят цветы, белые исписанные листки бумаги на земле – это стихи, посвящённые Высоцкому, – всё это ограждено, по-моему, веревкой: кто-то переписывает стихи, кто-то стоит просто скорбно, опустив голову. К горлу подступает комок, борюсь, чтобы не разрыдаться, но меня ждёт Лида, и я иду к служебному входу.

Войдя в театр, слева от входа на столике портрет Владимира Семёновича, цветы и стихотворение в память о нём. Ко мне подошла Лида, и мы пошли в её студию звукозаписи. Она сказала, что там сейчас подбирают музыкальное сопровождение для панихиды. Когда мы вошли, там были: Володя, Лидин муж, инженер по звуку, в его ведении была вся звукозапись театра, несколько звукооператоров и композитор Шнитке. Лида представила меня как поклонницу из Ленинграда. Шнитке слегка поклонился. Когда музыкальное сопровождение было записано, Володя предложил нам с Лидой поехать домой и немного поспать, а сам остался в театре. В четыре ночи привезли гроб в театр, а в пять Володя позвонил, чтобы Лида ехала в театр – она ему нужна. А я поехала на рынок за

цветами. К театру приехала в шесть утра, моя очередь была рядом с церковью. Я пошла позвонить, а когда вернулась, еле нашла свою очередь. Народ прибывал с молниеносной быстротой, с такой же быстротой подходили милицейские машины, из которых вываливалась гряда белоснежной милиции. Милиции было столько, что было странно и непонятно, для чего такое количество.

В очереди у людей были кассетники и тихо (непривычно) звучали песни Высоцкого. Безжалостно палило солнце, и я волновалась, чтобы не увяли цветы. Движение транспорта было закрыто и напротив уже шли представители театров с венками, шли те, кто имел право проходить.

Я увидела, что Наташа прошла с кем-то и порадовалась за неё. У прохода стояли дружинники, и образовалась толпа. И вдруг к толпе подбегает человек, я его узнаю – Стас Брытков, инженер по сцене, и он явно кого-то ищет в толпе. И я начинаю рассуждать вслух: «Кажется, это Стас, может быть крикнуть?» Рядом молодой человек говорит: «Конечно, крикнуть». И я крикнула изо всех сил: «Стас!». Он услышал, увидел меня и жестом пригласил к себе. Очередь людей была ограждена с двух сторон. Рядом стоит милиционер, и я его спрашиваю: «Если я на той стороне не пройду, вы меня пропустите в свою очередь?» – «Нет» – сказал он. Я – перед выбором. А Стас машет рукой. Я бегу к толпе. Стас протягивает мне руку через толпу и безапелляционным тоном с вызовом выкрикивает: «Эту женщину пропустите!». Мы уже бежим, а я всё время повторяю: «Это Бог Вас послал». – «Меня Лида попросила». Мы вбежали в театр. «Я очень тороплюсь, выходите в холл – Лида ждёт у входа в зрительный зал». Я много раз проходила через служебный вход, но не одна, и конечно ничего не запомнила. И для меня начинается лабиринт. И блуждая, я почти вышла на сцену, где стоял гроб, но вовремя отступила.

И опять я пошла «по мукам». На счастье пробежал кто-то из актёров и показал, как пройти. Лида ждала в нетерпении. А потом, посмотрев на меня, сказала: «Что с вами, соберитесь, соберитесь, Алла Николаевна, идите в первую дверь, поднимитесь на сцену и попрощайтесь с Володей, как захотите. Любимов сказал, что каждый человек имеет право проститься, как он хочет».

С моим сознанием что-то происходило: когда Лида освобождала цветы от целлофана, звук разрываемого целлофана превращался в гром. Лида опять: «Что с вами? Идите, идите!» И я пошла... Я не знаю, как я шла, как поднялась на сцену и оказалась у гроба. Гроб стоял на возвышении, изголовье было приподнято. Над гробом висел портрет – я уже стала приходить в себя и всё осмысливать. Освещён был только гроб, покрытый простыней до подбородка. В ногах на простыню я положила 10 красных роз, а 4 чёрных гладиолуса поставила на пол, прислонив к гробу. Я подошла поближе и поняла: судя по выражению лица, Владимир Семёнович прошёл через борьбу и муки. Я мысленно стала с ним прощаться, положив свою руку на простыню, где прошупывалась его рука и старалась зафиксировать в памяти этот момент. Слёзы застилали глаза. А подняв голову, я увидела напротив на небольшом расстоянии от гроба

сидящих родных и близких. Отсутствие освещения делало их невидимыми. И поняв, что я не одна, поторопилась уходить. На полпути к рампе остановилась, оглянулась, в последний раз мысленно попрощалась, а подойдя к рампе в темноте увидела половину зала, заполненного людьми. Я поняла, на каком всеобщем обозрении была и просталась. Наташа потом мне рассказывала, что она предложила мне сесть рядом, но я, видимо, отключилась и не реагировала, шла и где-то села. Какое-то время я была в прострации, потому что не заметила, когда простыня, покрывавшая гроб, была отодвинута и Владимир Семёнович оказался в чёрном свитере, но это был не Гамлетовский свитер.

Люди шли через главный вход в театр, проходили в зрительный зал, поднимались на сцену, проходили мимо гроба, кладя цветы, через кулисы и служебный вход выходили на улицу.

Прощание меня потрясло. В том как шли прощаться люди было какое-то жизнеутверждение и торжественность. Была тишина – никаких воплей, никаких рыданий, хотя, думаю, плакали все, но беззвучно. Шли молодые и старые, инвалиды и мужчины с детьми на плечах. Помню инвалида с одной ногой на костылях, остановившегося у гроба и кланяющегося. Значит, было за что поклониться.

В этом прощании народа было столько уважения, признательности и благодарности этому великому человеку, которого народ так полюбил!

Периодически менялся почётный караул. А люди шли и шли, цветы у гроба лежали штабелями и уже закрывали гроб.

Неожиданно в зал вошёл генерал и стал давать указания и торопить людей, чтобы они быстрее передвигались и не задерживались. Но Ю.П.Любимов урезонил его, и генерал покинул зал. Но время неумолимо шло: впереди была панихида, потом кладбище и, наконец, спектакль «Мастер и Маргарита». Прощание закрыли. Оно могло продолжаться ещё долго, если бы безмозглое Министерство культуры разрешило перенести спектакль на другой день.

Ко мне подошла Лида и мы поднялись к ней. Я заняла своё привычное место у барьера. Тихо зазвучала музыка.

Открыл панихиду Ю.П. Любимов. Следующий – Золотухин, говорил от театра, после – Чухрай – от кинематографа, Ульянов – от театральной общественности. Представитель Министерства культуры что-то лепетал, Никита Михалков – заключение, и закрыл панихиду – Ю.П. Любимов. Я никогда не относилась с уважением к Михалкову, он был всегда для меня «двуликим Янусом», но когда он говорил о В.С. Высоцком, его текст был так правдив, что у меня промелькнула мысль – «неужели я ошибалась?» Но, увы – я напишу об этом в конце.

После панихиды прощались родные, актёры, друзья. Сидевший рядом звукооператор всё время повторял: «Проспали, сволочи, проспали, сволочи». Эти слова у меня звучат до сих пор. Но как это было на самом

деле, я узнала только тогда, когда у меня появилась книга В. Перевозчикова «Правда смертного часа».

После прощания Ю.П. Любимов объявил, чтобы все покинули зал, будут прощаться самые близкие люди. Все удалились, а я сижу. Любимов обращается ко мне со словами: «И вы тоже уйдите, пожалуйста». Я встала, а Лида тихо говорит: «Алла Николаевна, не уходите, встаньте за мной», что я и сделала.

Первой просталась Таня Иваненко, это было потрясение: она просталась так, как прощаются с самым близким, дорогим и любимым, что у неё есть и что она теряет навсегда. Она его всего обласкала, обцеловала и готова была лечь рядом. Это была любовь и боль беззаветно любящей женщины.

Вторым простался Юрий Петрович Любимов. Зная и наблюдая Ю.П. Любимова с его твёрдым и независимым характером, трудно даже было представить, что такое возможно: он с ним разговаривал, целовал, тряс за руки, как будто о чем-то спрашивал и что-то обещал, голова тряслась, поднималась вверх и опускалась вниз и, конечно, он плакал.

Последней подошла Марина Влади. Марина Владимировна была очень сдержанна, а внешне – эффектна. Когда я просталась и увидела напротив гроба близких и родных, головы женщин были покрыты чёрным, у Марины был шарф. А сюда она вышла без него, платье было с декольте и распущенные волосы – «Колдунья». Она не ласкала Владимира Семёновича, не целовала, не обнимала, а очень красиво, артистично положила свою руку на его руку, и всё. Я тихо проговорила: «Красиво». – «Вы тоже это заметили?» – сказал мужчина, стоящий рядом. В то же время я подумала: она могла отрыдать дома, а впереди её ещё ожидало кладбище. И прощание навсегда.

После этого прощания гроб взяли отец и Ю.П. Любимов, а потом остальные и – на выход. Я не поехала на кладбище. Когда я вышла и увидела огромное человеческое море, где негде было яблоку упасть, я вернулась к Лиде. Лида предложила мне пойти с ней, и она меня посадит в автобус на своё место. Но я отказалась, сказав, что я просто не выдержу, у меня стрессовое состояние. Пришла Лидина подруга, которая прилетела из Владивостока специально на похороны, но опоздала. Когда Лида освободилась от дел, мы поехали домой к Лиде, помянули Владимира Семёновича. Потом Лида с подругой ушли, и я осталась одна переживать это трагическое событие.

Лично для меня ушёл из жизни очень дорогой человек. Он своей энергией и человеческой сущностью помогал мне в трагические моменты моей жизни выжить.

Р.8. В Клубе Высоцкого (ДК Ленина) «Пролетарское метро» Жванецкий свою встречу начал словами: «Я никогда не подам руки Никите Михалкову за то, что он (Никита Михалков) сказал, что никогда не простит себе участия в шоу, устроенному Любимовым»... Оказывается для Михалкова панихида – шоу?!

ДНЕВНИК ВЫСОЦКОГО**КАРТОТЕКА В. ПЕРЕВОЗЧИКОВА.****Записи разных лет.**

Октябрь 2008.

Разговор с В.П.Янкловичем по телефону.

«...Мы никогда не узнаем, что двигало Володей, мы можем только домысливать... Ответ в творчестве – надо читать его стихи...

В 80-м ему казалось, что он выскочит в очередной раз... Он мне говорил... "Вот на Западе все творческие люди тоже это делают..."

Ну, что – Никита... Он мало в этом понимает, а рядом нет знающих людей...

Я общался в Париже с Мариной – она сделала спектакль о Володе... Я приглашал её в Ленком – отказалась... Надо, чтоб её пригласили на уровне Лужкова... А без неё всё – пресно (если делать спектакль здесь)... Надо, чтобы она приехала в Москву – пока она хорошо выглядит и хорошо говорит... Я её очень уважаю...

Что стало с людьми... Что о ней пишут у нас?! Это же такая несправедливость! Высоцкий был бы и без неё, но был бы другой Высоцкий... Она же была для нее, как ангел-хранитель... Она – муза...

Да, она тайно была в Москве... Примирилась с Вадимом. (Тумановым)

Январь 2009.

ТВ – А. Митта собирается снимать художественный фильм о Вл. Высоцком... Кто может сыграть гения?!

Февраль 2009.Ю.Куликов:

Марина Влади в Москве... Новый министр культуры – бывший посол РФ во Франции... – организовал всё это...

Пригласительные билеты на спектакль посланы в театр Любимову и его жене – те отказались... Не смогли пойти?

Туманов просит 100 билетов – не дали.

Страшный ажиотаж!..

Янклович – мне:

– Ты где Валера? Если в Москве – могу провести на прогон...

Премьера – Марину завалили цветами...

Детство ВВ – разговор с Юрой Куликовым... (Вышла книга «Детство Высоцкого»...)

Передал, что знал от Семена Владимировича Высоцкого...

«Нина после развода жила с моим приятелем Мишкой Пятигорским... Собирались у неё в комнате... Маленький Володька вякал что-то на кровати...»

Марина Влади в Москве...

Все «права на неё» у Юлии Абдуловой... Она же и переводит спектакль. Про Марину – никаких контактов с родственниками и с музеем. Живёт у Юли в знаменитой квартире Абдуловых.

Юля – мне: «Когда Марина прочитала Вашу книгу («Правда смертного часа» – В.П.), он плакала 2 дня...»

(То есть, – не звоните, она не станет говорить...)

От Юры Куликова

– В США умер Валерий Натанович Нисанов...

(У меня две кассеты с записью интервью с ним...)

И копии всех его фото. – В.П.)

Марина Добровольская (разговор в театре – 1988 г.)

Володя в плохом состоянии... Привезли мы его к Люсе... Она даже не пустила его в квартиру...

– Дома дети, везите туда, где взяли...

24 ноября 1991 г. Москва. Аркадий Высоцкий...

«Володарский... он очень необъективен... У него есть обида на людей... Валерий, вам надо поговорить с Фаридой...

Эдик – прекрасный писатель и рассказчик... Отцу же было интересно с ним... Но тут я не объективен – он многое для меня сделал.

Последние дни... Я думаю, что кому-то было выгодно, чтобы отец был в таком состоянии... А Янклович тогда привёз кокаин...

Музей ВВ – 25 ноября 1991 г. (разговоры)

«Высоцкий пробовался на студии Довженко – умер...

Даль приехал на пробы – умер в гостинице... На столе – бутылка коньяка...»

Миша Нодель: «Тучин высчитывает месяцы беременности Тани Иваненко... Вот! – ведёт научную работу...

Октябрь 1991 года:

– Высоцкий – это жизнь от смерти... – Можно ли это назвать «трагическим реализмом»? – В.П.

21 ноября 1991 г.

Ксения Ярмольник – разговор по телефону...

– «О детях начальников говорил: "Все дети меня любят..."»

Наркотики... Впервые попробовал в 77 г.-? (не подтверждено – ред.) в Горьком. Не хотел входить в запой. У него же всегда – куча дел... А наркотики вначале помогали успевать – нормально жить и работать...

Всегда умел находить хорошее в людях... «Да, нет – он – хороший мужик! – говорил он про одного замминистра...

Январь 1985 г. Омск

«В МГУ есть музей Высоцкого... Собирают всё – даже пуговицы от одежды... (после выступления на вечере)

22 января 1985 г. Москва

Легенда... А на «Атоммаше» Высоцкому поставили памятник... называется – «Юность», – две фигуры... парень с лицом ВВ....

«Даже жизнь подражала ему...» – сказано в разговоре. – Кто? – Это Межиров о ВВ!

– «Настоящий поэт... Он подражал жизни или жизнь сама подражала ему...»

Январь 1985 г. Иван Никитович Денисюк... «Так вы, Валера, собираетесь быть биографом Высоцкого?.. А вы знаете, что биограф должен быть влюблён в своего героя?»

14 февраля 2009 г.– 13.40

Телефон с В.И. Тумановым... «Валерка, нашел запись! Это Римме... Она же во всё это верила... В тарелки эти, в тот свет, в экстрасенсов... Мы с Володькой с ней спорили... Он сказал тогда, – ладно, спрошу у космонавтов...Слушай! (Ставит кассету...) Высоцкий: «Римма, записываю это поздно ночью... Только для тебя! – начинает петь «Дорогая передача...»

С Мариной встретился... После театра, у Миронова... Был еще министр культуры...Говорили минут пять... Она же на всех обижена.

Запись 15 февраля 2009 г.

Из 1986 г.

Первые песни ВВ восстанавливали – реставрировали (?) в Киеве... На той же аппаратуре, на которой работали с голосом Ленина... – легенда?!

(Со слов И. Шевцова) Когда готовился спектакль «Владимир Высоцкий» в Театр на Таганке приезжали люди из закрытого подмосковного НИИ и предлагали Любимову «синтезировать» голос Высоцкого... То есть, чтобы стихи звучали как песни... Показали образцы синтезированных голосов. Ю.П. отказался.

1987 г. *От Мати Тальвика – (Мати – ведущий передачи «Высоцкий на Эстонском телевидении...)*

«А ты знаешь, Валера, что для японского ТВ Высоцкого снимал наш оператор – Марк Соосар...».

1987 г. *Дополнения в книгу – «Правда смертного часа»*

И. Бортник:

«В ночь смерти из квартиры исчезли... Маленький магнитофон из спальни – Володя по вечерам слушал классическую музыку... Две электробритвы – «Филиппс» – он их очень любил... Большая серебряная цепь, – он мне подарил такую же, – только маленькую... Вот, кто взял?!»

В. Аксёнов... про встречу Нового года – дача Володарского 1980 г.

...Что был короткий разговор о прозе ВВ... Он начал писать «Роман о девочках... вспомнили «Метрополь»... я познакомился с Мариной...

1987 г. *В.Абдулов*

«Когда Володя узнал о катастрофе... (в Ефремове) Он был в Париже. – Бросает всё и летит в Москву, потом приезжает во мне в больницу...»

В. Шехтман: «Володя говорил... "Ну, какой Севка актёр?! Надо засунуть его на режиссёрские курсы ". – Одно время даже занимался этим...»

1988 г. *От В. Шехтмана (темы разговора):*

Ольга Борисовна Шошина – директор магазина «Самоцветы»...

Про покупку двух колец... – Ксения.

Оценка бриллианта... Консультации ВВ – драгоценные камни...

Судьба броши Жуковой?
(найти интервью с ней! – рукой – на бумаге – в папках!)

2007 г – Л. Лужина (от Юры Куликова):

...Володя звонил с моего телефона в Париж...

- Остался должен 40 рублей. Ну, неужели я об этом буду вспоминать?...

Про «Вертикаль».... (из других источников)

- Почему у Вас не было романа с ВВ?

- У него тогда был другой роман...

1989 г – А.И. Высоцкая:

«После премьеры «Преступления и наказания» звонит мне Нина Максимовна:

- Нет, это не жизнь... Он – здесь, она – там... Приходит домой после спектакля – голодный... А дома ничего нет...»

1986 год. Омск. Александр Марков – тренер по лёгкой атлетике:

«Вот откуда Высоцкий знал про растяжение в паху... Это такая специфическая травма прыгунов в высоту... О ней знают только сами прыгуны и тренеры...»

1989 год... в музее от Шевцова – В АПН в 1977 году! – планировался выпуск сборника песен ВВ – с кассетами! – для заграницы... Сохранилась переписка по этому поводу – у Г. Антимония...(?)

1989 г. Гаранин (умер в апреле 1990 г) – разговор в театре... После выхода книги В. Первозчикова «Живая жизнь. Штрихи к биографии Высоцкого»

«Я понимаю ваш замысел... – Показать всех! – Это хорошая работа».

*14 июня 1980 г. – день памяти О.Н. Абдулова... Обычно приходят – Ф. Раневская, Р. Плятг. Высоцкого на этот раз не было...
Запись от 18 февр. 2009 г.*

1989 г. От Туманова:

«Все бегали, доставали эту ерунду (наркотики – В.П.), – я этим никогда не занимался ...»

«Володя говорил мне: "Есть люди, после разговора с которыми хочется вымыть руки..." – Это он про Никиту Михалкова... И вся семья их такая...»

Олег Целков-художник – про него...

Г. Епифанцев: «У Целкова мы были вместе с Высоцким... Познакомились через Евтушенко... У Жени были работы Целкова... Он сказал про них – великие картины!– Я зауважал Евтушенко...»

Туманов: «Были у него с Володей и Ласкари. Вот Целков мне понравился... Там же Володя познакомил меня с Золотухиным... Как-то "через губу"...»

18 февраля 2009 г

Когда является гениальная строка – откуда это?! У поэта не может не возникнуть мысль о Боге...– Алла Демидова.

1991г. В музее. От Абрамовой.

«Юрий Петрович взял трудовую книжку Высоцкого и сжег в пепельнице... (Увольнения (по статье!) из театра Пушкина и Театра миниатюр... – В.П.)

О Романа Фрумзоне (ФРГ).

От Ксении :

«Володя Романа знал ещё по Москве. Звал его "Ромашка"...

В ФРГ помогал ВВ купить первую машину.

Человек Бабека...

Сопровождал ВВ в гастрольной поездке по США... Володя иногда говорит: "Рома, бери гитару... Я сегодня петь не буду – Шульман не отдаёт деньги...."»

(Володе нужен был человек, который занимался бы финансами – В.П. Янклович)

У Фрумзона остались деньги ВВ – в последний раз ВВ ехал из Парижа через ФРГ... – дал концерт в Кельне? Вёз вещи Фрумзона...

Ксения о приезде его после в Москву после смерти ВВ... Приходил к ней в гости, привозил деньги, но отдал ли?..

ПЕРСОНА

Вадим Иванович ТУМАНОВ
(интервью В.Перевозчикова по анкете Достоевского)

11 – 17 ноября 2009 г.

- Вадим Иванович, что вы цените в людях?

- Очень ценю порядочность... Доброту.... Если в человеке нет доброты, – вообще не о чем говорить.. А русские, в основном, добрые люди... Вот говорят, что в России – сплошная пьянка, что люди не хотят работать... Херня! Дать им интересную работу, хорошо за неё платить... Везде, во всём мире – люди одинаковые:

Когда Володя был у нас в Бодайбо, – много людей приходило. Со многими он переговорил: Он же сказал тогда: "Лица рогожные, а души шелковые".

- Был ли в вашей жизни человек, оказавший на вас наибольшее влияние?

- Ты смотрел сегодня телевизор? Где-то около Антарктиды дрейфует ледокол "Капитан Хлебников"... Смотрел? Ну, так вот: этот человек – ледовый капитан Юрий Константинович Хлебников... Когда меня арестовали в первый раз, он уже сидел в КГБ месяца два: Потом мы сидели в одной камере, в сорок первой, месяца полтора. И подружились. Он меня однажды спросил:

- Ты женат?

- Нет.

- Хорошо, что не женат...

Я думаю, – почему хорошо, что не женат: А потом узнал, что после ареста жена от него отказалась.

Что значит, оказал влияние? Многие люди встречались в жизни, многие мне нравились. Но вот бывает так, встретишь человека всего один раз – а запомнишь на всю жизнь. Запиши Валерка – великий ледовый капитан – Юрий Константинович Хлебников.

Ещё один человек – белорусский парнишка... Найди про него в моей книге... Мы с ним были в побеге – всего три дня. А осталось на всю жизнь

- Ваш любимый поэт?

- Лермонтов. Сам не знаю почему... Не Пушкин, хотя казалось бы...

- Ваше отношение к смерти?

- Я понимаю, что это неотвратимо... Но лучше жить...

Меня судили, я уже знал, что получу на полную катушку. Я сидел у окна, смотрю – там копошатся воробьи... Лето! Всё – живое! И так я на них засмотрелся, что прозевал приговор. Меня выводят, а я спрашиваю у конвоира:

- А сколько мне дали?

Он на меня так(!) посмотрел:

- Двадцать пять.

Были ребята лучше меня, были хуже: всех их давно уже нет.

А я вот живу... Есть вещи, которые неотвратимы...

- Ваше отношение к Богу?

- Тут я многого не понимаю. Вот смотри: десятки тысяч, сотни тысяч людей – верующие, неверующие, белые, жёлтые, разные... И всех их гнали на тот свет ради золота... И не деятели эти разные, – они тоже там шли, – а куда смотрел Боженка? Вот это очень сложная тема. Я не смею относить себя к верующим. И самое страшное – уже не поверю...

- Вы кому-нибудь завидовали?

- Слушай, Валерка! Недавно поставили памятник Боре Хмельницкому. Я тоже был на кладбище, – там собралась такая(!) публика... Смотрю, одна женщина – всё убирает вокруг памятника, ни на кого не смотрит... Жара, а она всё вырывает – до последней травинки. Я думаю: где они нашли такую? Наверное, наняли колхозницу... Она поднимает голову – тонкое интеллигентное лицо. Потом в ресторане, я смотрю: она тоже там – такая красавица... И мне сказали, что это дочь Хмельницкого – Даша. Она больше всех сделала для его памяти. И я позавидовал Боре.

- А какой вы человек, Вадим Иванович?

- Я не сильный человек... Иногда – вредный. Если и есть совесть, то это крупица от Бога, доброта – тоже от Бога... Но всё же это больше от Риммы... Она как скажет: "Туманов, а тебе не стыдно?!" И мне становится так стыдно...

Стыд – это, наверное, и есть совесть...

- Что такое судьба?

- Судьбы нет. Есть случай и ошибки в ту или другую сторону...

56-й год. Я ещё заключённый, но моя бригада гремит. И начальник лагеря – Племянников такой – мне говорит: "Чтоб на Новый год Вы были в Центральном клубе!"

А это для эка, как вдруг очутиться в Москве, на каком-нибудь дипломатическом приёме. И через 15 дней – у меня пригласительный в этот клуб на встречу Нового года.

Меня одевали всей бригадой... А мне всё это по херу! Какая разница – в чём одет! Нашли костюм – прямо на меня... рубашку, галстук... И на мне моего осталось – только золотые часы за ударную работу. Я пошёл в клуб, и там встретил Римму... И проводил её до общежития...

Есть запись, где Володя поёт "Белый вальс" для Риммы, ты понимаешь!? И это первое исполнение...

Валерка, вот уже больше года прошло, как Риммы нет, а боль не проходит...

Как-то Володька привёз Римме фен из Парижа, и на коробке написал: "Закручивайся и будь красивой!" Высоцкий. Где-то валяется...

– А что определило вашу судьбу?

– Если бы всё пошло, как шло, и я бы слушал маму, то стал бы врачом.

Если бы я не женился на Римме, у меня была бы другая жизнь. Я, скорее всего, постарался бы уехать. Я бы здесь не выжил. Всё в этой грёбанной стране меня раздражало.

Меня не обманула только любовь. Где бы я ни был, я обязательно звонил Римме, звонил каждый день. Звоню с Дальнего Востока: раз, два, три... Римма говорит: "Вадька, что тебе делать нечего?!" А однажды не позвонил. А она: "Вадька, ты почему не звонишь?!"

– Ваше любимое занятие?

– Я, наверное, дурак... Работа – моё любимое занятие. Когда всё делается – и быстро, и хорошо.

– А удовольствие?

– Однажды я еду на совещание, а навстречу мне двадцать пять машин – "Жигули". Это мои ребята получили машины... А ты знаешь, что в те годы значило купить "Жигули"?!

Ребята остановились, окружили меня. Столько радости! Ты не представляешь, какой я был счастливый!

Приезжаю на совещание и говорю:

– Я, наверное, хороший человек...
Все на меня так посмотрели...

– *Главная черта вашего характера?*

– Что бы человек не делал, кем бы он не был... Если не с добром, то не хера ему делать на этой земле. Всегда – добро! Ты знаешь, Валерка, о себе неудобно говорить. Спроси у других... Главная черта? Что, – мудака, наверное... Надо было не слушать никого. И уехать из этой грёбанной страны...

Знаешь, этот старый анекдот:

Наш советский колхоз. Сидят колхозники и обсуждают: вот если бы нам дали сорок тыщ рублей...

Механик говорит: комбайны старые, надо новые купить.

Завклубом: новый клуб построить, новые лозунги написать.

Агроном: семена хорошие купить...

И сидит старый старик.

– Ерофеич, а ты бы что сделал?

– А надо на все деньги хванеры купить, построить ероплан и улететь отсюда к едрени матери!

Мне 83 года, и 23 года – после перестройки – мы работаем ниже наших возможностей: работаем процентов на 10 от того, что можем. А страна у нас?! Столько богатств – только разведанных! Лежит под ногами – нагнись и бери! А сколько людей прекрасных! Не верь, что у них – люди лучше... Да, за эти годы можно было новую страну построить! Если бы не было этих долбонов!

Вот зачем я все эти годы мучаюсь – старался, волновался?! Римма мне говорила: "Вадим, в твои годы!.. Утром встал, вышел на солнышко, погрелся... Поел, поспал... И снова – на солнце..."

Но я же так не могу.

– *А что такое жизнь?*

– Сложно сказать... Интересный вопрос... Ты меня возвращаешь к таким вещам... Я подумаю.

– *Что бы вы хотели в себе изменить?*

– В себе – уже ничего, а вот в жизни?!.. Жалко, что не послушал маму, и не стал врачом. Не хотел бы попадать в ситуации, по которым меня протащила жизнь.

Вот сейчас мне стыдно, что я уже два месяца не могу приехать к вам в Пятигорск. Мне надо побывать на кладбище, встретиться с двумя-тремя людьми, с тобой поговорить...

Но у нас же, бл..., вопрос, который можно решить за неделю – решается уже полтора года!

Вот, Китай: а мы же всё это раньше начинали, ещё в 79 году... Мы же добывали не только золото – вольфрам, молибден и другие редкие металлы... А разведано их у нас – на 20 лет вперёд. Вот если бы страна работала по нашему методу – давно была бы другая страна...

- Что такое счастье?

- Счастье?.. Сидит у пивного ларька алкаш довольный: он похмелился – и он счастлив!

Умер начальник с Колымы... Интеллигентный человек, не пил, не курил. Переехал в Москву и умер. Я рассказал Вовке. Он говорит: "Ну вот, говорят – водка... А ты бегаешь, делаешь-делаешь. И что это – счастье?.. А этот алкаш достал водки сто грамм к утру – выпил, и он счастлив..." Мы спорили с Вовкой до утра...

Или вот: когда пошла это херня, что я не воевал, что купил удостоверение фронтовика, я подумал – каким это надо быть мудаком, чтобы это сделать... И когда пришли все нормальные документы, я был такой счастливый... Пришёл домой, лёг на диван и думаю: ну, какой же я счастливый!..

- Что для вас несчастье?

- Это очень много... Много в жизни несчастий. Но иногда – ну, очень плохо. А ты думаешь: а ведь ещё хуже может быть...

- Какие вопросы вы задаете себе?

- Какие вопросы я задаю себе?.. Сашка! (А. Демидов – помощник Вадима Ивановича, редактор книги "Туманов. Всё потерять – и вновь начать с мечты..." – В.П.)

Валерка, вот на хера тебе это надо?!

Вот утром, мне больно, всё болит... Но я вытаскиваю себя за лысину из постели...

А потом спрашиваю себя: а зачем?!

- Кем вы прежде всего считаете Высоцкого?

- Считал, считаю, и буду считать Володю – прежде всего поэтом! Большим поэтом. А ты знаешь, что Володька мне и после смерти помогает... Вот не знаю как, а помогает.

Валерка, вот приеду в Пятигорск, тебе единственному дам кассету, где Володя обращается к Римме...

АРХИВ**Сергей Зайцев (Москва)****НА СЕМИ ВЕТРАХ АКТЁРСКОЙ СУДЬБЫ**
К юбилею народной артистки России Ларисы ЛУЖИНОЙ

У каждой актрисы есть письма от девочек, мечтающих стать артистками. Я тоже с детства мечтала стать артисткой, но сама никогда никому никаких писем не писала.

Родилась я в Ленинграде, все мужчины со стороны отца были моряками, был среди них даже контр-адмирал. Папа тоже был моряком – штурманом дальнего плавания. Мама была простой работницей на «Красном треугольнике». Так что из мира искусства у меня в семье никого не было.

В войну мы жили в блокадном Ленинграде. Там от голода умерли моя шестилетняя сестрёнка и отец – ему было всего 27 лет. Остались мы вдвоём с мамой. А когда была открыта «Дорога жизни» по Ладоге, нас эвакуировали в Ленинск-Кузнецкий, Кемеровской области, в Сибирь. Детские впечатления от этого города как от большой деревни. Хорошо запомнила, что в первое время мы жили в землянке. Уже позже, в 70-е годы, меня разыскала женщина, у которой мы тогда жили. Она увидела меня на экране в фильме «Небо со мной» и узнала во мне мою маму (мы с возрастом стали похожи). Завязалась переписка...

Когда мы приехали в Ленинск-Кузнецкий, нас всех выстроили в один ряд, и местные жители, выбирая кого покрепче, повели по своим домам. Так всех и разобрали, остались только мы с мамой, и тётя Наташа просто из жалости забрала нас к себе.

Там, в Сибири, началась моя актёрская судьба, там я получила свою первую награду.

А дело было так. Моя мама работала на местном мясокомбинате, я ходила в детский садик при этом комбинате. Была потрясающая зима, какие-то невероятные снега до самых крыш, с которых мы, детвора, прыгали полураздетые, чуть ли не босиком. И при этом никогда не болели. В канун нового 1945 года мясокомбинат устроил для детишек ёлку. Был праздник, на котором среди других выступала и я: пела песенку (хотя я совершенно не поющий человек), читала стихотворение Твардовского «Рассказ танкиста» (позже я узнала, что оно было напечатано в 1941 году в «Пионерской правде»). Уж кто меня научил – не помню, может быть, и тётя Наташа.

*Из тысяч лиц узнал бы я мальчонку,
Но как зовут, забыл его спросить.*

Когда я закончила стихотворение, все женщины плакали. Директор мясокомбината взяла меня на руки, и куда-то понесла, и подарила мне котлету. Я запомнила запах и вкус этой котлеты – никогда таких котлет я больше не ела. Это была моя первая награда.

Потом мы вернулись в Ленинград, но не смогли там остаться, поскольку наша квартира уже была занята. А так как со стороны мамы все наши родственники – эстонцы, мы по приглашению моего дяди Карла-Густава, старого большевика, укреплявшего в своё время Советскую власть в Эстонии, отправились в Таллинн.

Там я пошла в драмкружок Дома пионеров. Сыграла Королеву в «Снежной королеве», негритянку Нэнси в «Детях горчичного рая», где мне постоянно забывали закрасивать уши. Училась я сначала в женской школе, году в 56-м нас объединили с мальчиками. Вот там уже был настоящий, серьёзный драмкружок, которым руководил артист Русского драматического театра Иван Данилович Россомахин. Он жив-здоров, живёт в Питере, работал у Товстоногова, а сейчас руководит театральной студией.

Коллектив у нас был сильный, нам даже давали играть свои спектакли на профессиональной сцене Русского драмтеатра. Со мной на одной улице жили, учились в одной школе и занимались в нашем драмкружке Игорь Ясулович, Владимир Коренев, Виталий Коняев...

Поступать я поехала в ленинградский ГИТИС и провалилась на первом же туре. Чтобы не очень огорчать, сказали, что у меня... акцент. Вернулась в Таллинн. Решила больше не поступать. Надо было поддерживать маму – пошла работать. Трудилась и на фармацевтическом заводе, и на кондитерской фабрике «Калев» зефирщицей, и секретаршей министра здравоохранения Гольдберга (даже фамилию запомнила), и, наконец, манекенщицей в Таллиннском Доме моделей. Была даже напечатана в модном тогда журнале «Силуэт». Министр очень не хотел, чтобы я была манекенщицей – тогда эта профессия считалась легкомысленной. А мне она очень нравилась: нас учили ходить, носить платье. Я в одно мгновение из Золушки превращалась в Принцессу. Да и в будущем это пригодилось.

Всё, что было потом, – дело случая. Может быть, меня кто-то направлял. Напротив нашего дома были павильоны Таллиннской киностудии. И меня пригласили прямо с улицы на снимавшийся тогда фильм «Незванные гости». Сначала – в массовку, потом предложили эпизод, да ещё с пением. Я из-за этого пения и в институт-то не поступила – у меня нет музыкального слуха. Слава Богу, пришлось только открывать рот под фонограмму. Очевидно, меня заметили и предложили одну из

уже главных ролей в фильме «И в дождь, и в солнце». Всё это случилось с лёгкой руки Лейды Лайус, которая тогда была ассистентом режиссёра. Она-то меня и «нашла». Потом она работала кинорежиссёром в Эстонии.

Именно Лейда, которая училась тогда во ВГИКе, узнала, что Сергей Герасимов, отчислив после первого курса двух студенток, объявил добор в свою мастерскую. Лейда позвонила в Таллинн, чтобы я срочно приезжала в Москву: она поговорила с Герасимовым, показала мои фотографии, и тот захотел меня увидеть. С деньгами на дорогу было плохо, а тут как раз из Москвы от Алова и Наумова пришло приглашение на пробы к фильму «Мир входящему». Студия дорогу оплатила, и я поехала. (Правда, на эту картину я так и не попала...). Поселили меня в гостиницу «Украина» (а в этом же доме жил и сам Сергей Аполлинариевич Герасимов). Я разыскала Лейду, та связалась с Герасимовым. Он сказал: «Приезжайте ко мне домой, там мы её и слушаем».

На Сергея Аполлинариевича я сначала и внимания не обратила, а Тамару Фёдоровну Макарову узнала сразу – видела на экране. Я решила, что понравиться надо именно ей. А оказалось наоборот: нравиться надо было ему.

– Ну, почитай что-нибудь, – предложил Герасимов.

– Стихотворение «Ландыши продают», – начала я.

– Уж не те ли это «ландыши»? – насторожился Герасимов.

Оказалось, что он терпеть не мог популярную в то время песенку «Ландыши».

– Нет, это другие ландыши, – ответила я и начала читать.

Чувствую, что плохо читаю, ему не нравится, не прохожу.

– А можно, – робко спросила я, – почитать вам Ларису из «Бесприданницы»?

– Можно, – разрешил Герасимов, – только я сяду.

Села и я на стул около стеклянной двери. И так мне жалко стало себя, что я расплакалась. Расплакалась, но читать продолжала. И он сказал: «Ладно, я тебя беру».

Остальное – формальности.

Потом было несколько фильмов, и, наконец, «На семи ветрах». Сергей Аполлинариевич начал снимать «Люди и звери», где занял большую половину нашего курса, но мне там роли не нашлось. И когда режиссёр Ростоцкий стал искать героиню для фильма «На семи ветрах», Герасимов порекомендовал меня.

Самому Герасимову пробы понравились, а Ростоцкому нравилась другая актриса. Но Герасимов как руководитель кинообъединения настоял. Сначала сложности были большие: меня даже чуть не сняли с роли. Первый отснятый материал Ростоцкого огорчил. Он даже пожаловался Герасимову, на что тот

ответил: «Это не её вина, это вина твоя». Но затем всё наладилось.

А уже потом был и успех, и признание... Хотя и считаю, что в фильме я ничего особенного не делала, ничего не играла. Меня, мою героиню, сделало окружение: Тихонов, Быков, Ромашин... Сразу после этого фильма была «Тишина» у Басова, «Большая руда» Ордынского с Евгением Урбанским.

А потом большой кусок жизни – работа в ГДР. Немецкий режиссёр Иоахим Хюбнер искал героиню для своего многосерийного фильма «Доктор Шлюттер», искал в Польше, Чехословакии... Свои актрисы, которых было не так много, уже примелькались, ему нужно было новое лицо. Увидел он меня в «Семи ветрах» и пригласил. Там же, в Германии, был пятисерийный фильм «Встречи», «Вешние воды», другие картины. Там же я получила Национальную премию ГДР и премию «Золотой лавр телевидения».

Дальше была «Вертикаль». Как я попала на эту картину, не помню. Зато хорошо помню, что на съёмки я прилетала из Берлина, однажды даже с ящиком пива...

От редакции «Вагант-Москва»:

И тут нам вспомнилось старое интервью, которое Лариса Анатольевна Лужина давала Сергею Жильцову для нашего журнала. Чтобы не задавать те же самые вопросы, мы разыскали в старых подшивках это интервью. Вот оно:

– Лариса Анатольевна, вы снимались с Владимиром Семёновичем Высоцким в картине «Вертикаль»...

– Да, это было летом 1966-го... Хотя должна сказать, что Володю знала ещё с начала шестидесятых, когда училась во ВГИКе. Тогда к нам в общежитие, которое находилось в Ростокинском проезде, приходил Высоцкий. Это было, по-моему, связано с тем, что здесь же, в общежитии, жил Володин друг Эдик Володарский... Кажется, ещё и потому, что в то время там был и Василий Макарович Шукшин, с которым Володя тоже общался. Позже появились и другие знакомые – Лёша Чердынин, он учился на операторском... В общем, Володя приходил к нам провести время, поговорить с друзьями, спеть какие-то песни...

С того времени, как закончила ВГИК, я с Володиёй не виделась. И вот случилось так, что мы стали сниматься вместе в «Вертикали».

– Вам сценарий понравился?

– Я бы не сказала, что он был выдающимся. Думаю, что все это понимали. Меня, например, во всех этих съёмках больше всего

привлекала романтика. Я до этого никогда не занималась альпинизмом, и мне было очень интересно.

У Славы Говорухина второй разряд по альпинизму, и из всей группы он был один в этом деле профессионал. Все же остальные, в том числе и Володя, не имели никаких разрядов и не были в горах.

Скорее всего, других, так же, как и меня, привлекала романтика, потому что сценарий всё-таки был слабый. Да и картина... Я думаю, что Говорухин, сам увлекающийся альпинизмом, мог бы снять более интересную картину.

– Это была первая картина Говорухина?

– По-моему, да.

В общем, получилась довольно средняя картина, без особых художественных достоинств. И если бы не Володиные песни, фильма, наверное, так никогда и не было бы, то есть, он не имел бы своего зрителя, что ли...

– Лариса Анатольевна, вы были рядом с Высоцким в течение всех съёмок и...

– Нет, это не совсем так. Я тогда ещё в Германии снималась, в ГДР. Всё время ездила туда, а оттуда – в горы.

– Ну, в общем-то вы были в числе первых слушателей его песен для фильма?

– Скорее всего, да, потому что многие песни, как мне кажется, рождались прямо у нас на глазах. Я не говорю о том, что я видела, как он писал их, но события, о которых идёт речь в этих песнях, видела или о них нам рассказывали альпинисты. Да, ребята нам рассказывали всякие истории... Был такой альпинист Елисеев – руководитель спортивной группы, которая помогала в съёмках. Практически мы всё уже тогда делали сами, но какие-то сложные вещи нам помогали делать эти вот альпинисты, они дублировали нас. По-моему, некоторые ребята есть даже на экране. Большинство же из них вообще оказались на съёмках случайно: у них там, в Итколе, были сборы. А кого-то Слава Говорухин специально пригласил для фильма. Был Хергиани, который потом погиб. Был даже Абалаков, известный старый альпинист.

Мы снимали под пиком Щуровского, там перевал ещё есть Ушбинский, высота что-то около трёх-четырёх тысяч метров, там вечный лёд. Мы сами туда дошли, всё несли на себе: рюкзаки, палатки. Жили там около месяца. И было довольно опасно:

ледники, трещины огромные... В общем, мы всё умели делать, нас всему учили эти ребята-альпинисты, хотя бы даже ради нашей собственной безопасности. Помню, был случай, когда чуть не погиб один из наших актёров – Гена Воропаев. Дело в том, что наши палатки были наверху, а столовая – несколькими метрами ниже. Мы там протянули верёвку, нужно было идти очень осторожно. И вот Гена Воропаев однажды поскользнулся, стал падать, летел прямо на трещину. Но каким-то образом, он сделал «рыбку», что ли, и пролетел над этой трещиной. После этого случая мы стали ещё усерднее тренироваться. Абалаков, этот старый альпинист (ему уже, наверное, лет шестьдесят было), был со своим внуком. Он делал с нами небольшое восхождение. И когда мы шли в связке, попали под камнепад. А наш ассистент, здоровый такой парень, последним в связке шёл (нас было пять человек), он поскользнулся и стал катиться вниз, потащив нас за собой. Я вдруг слышу, Абалаков кричит: «Зарубайся!» А нас учили зарубаться так: ногу в трещину, а между ног – ледоруб. Я помню, что зарубилась прямо в ногу, естественно, от страха и неожиданности. Я не помню сейчас, был ли там Володя, но он наверняка об этом случае знал.

– Владимир Семёнович часто рассказывал на своих выступлениях об истории создания этих своих «горных» песен. Были ли ещё какие-нибудь песни, которые он тогда пел, а больше вы их никогда не слышали? Кроме «Песни о друге», «Вершины», «Прощания с горами», «Скалолазки» и военной «Мерцал закат, как сталь клинка...»

– Была ещё песня, которая в фильме-то есть. Там были такие слова:

*Свои обиды каждый человек –
Проходит время – и забывает.
А моя печаль, как вечный снег,
Не тает, не тает.*

*Не тает она и летом
В полуденный зной,
Но знаю я: печаль-тоску мне эту
Век носить с собой.*

Володя эту песню много раз начинал писать и никак не мог закончить. Сколько мы его ни просили... Я уже позже, через год, когда он пел у нас дома, спрашивала его, дописал ли он эту песню, но она, кажется, так и осталась незаконченной. Была ведь ещё и песня «Она была в Париже».

– Владимир Семёнович часто говорил, что она была написана во время съёмок фильма «Вертикаль», но к фильму не имеет отношения.

– Да, это он написал, по-моему, после очередного моего приезда из ГДР. Вся группа тут просто обалдела от счастья, когда я привезла с собой из Берлина в Иткол целый ящик немецкого пива. Можете себе представить, скольких трудов мне это стоило, ведь в Иткол и налегке трудно добираться...

А уже на следующий день Володя спел эту песню:

*Наверно, я погиб: глаза закрою – вижу.
Наверно, я погиб: робею, а потом –
Куда мне до неё – она была в Париже,
И я вчера узнал – не только в ём одном!*

Во всех городах, о которых он упомянул в этой песне, я уже к тому времени побывала: И в Осло, и в Париже, и в Варшаве с фильмом «На семи ветрах», который вышел в 62-м году. Потом проводились всевозможные кинофестивали, на которых я была, во многих странах, кроме Америки.

– Фильм «На семи ветрах» поставлен по сценарию Александра Галича. Вы с ним общались?

– С Александром Галичем? Общалась.

– А Владимир Семёнович с ним в каких отношениях был?

– Я даже и не знаю. Мы с Володей о нём не говорили.

В общем, с этим фильмом я ездила. И Володя, разумеется, об этом знал. Отсюда, видимо, и возник замысел песни «Она была в Париже». Кстати, там есть слова «Ей сам Марсель Марсо чего-то говорил.» Я недавно разбирала фотографии и нашла одну, которую Володя, видимо, видел: меня сфотографировали во Франции, мне какой-то французский актёр что-то говорил на ухо, но это был не Марсель Марсо точно.

Мне сейчас как-то смешно вспоминать об этом, а тогда это было на самом деле: когда Володя спел эту песню впервые, мне она очень не понравилась. Я на него обиделась. Что это: «Пусть пробуют они, я лучше пережду.»?! А сейчас приятно думать, что Володя мне тогда песню написал.

– А эта песня возникла до «Скалолазки» или после?

– По-моему, до «Скалолазки». Кстати, ведь «Скалолазка» тоже писалась для фильма. Просто на худсовете Одесской киностудии были замечания. Говорили, что слишком много песен

Высоцкого, и что надо их убрать. Поэтому и вырезали «Скалолазку». А это очень обидно, потому что по фильму Володя эту песню написал для моей героини. Целый эпизод вырезали, и он, к сожалению, не сохранился. А песня была записана полностью и очень красиво была снята. Я сидела на большом камне, а он рядом. Мы придумали, что он как бы такой Дон Жуан, а я – Дона Анна. Ещё облако опустилось и отделило нас друг от друга. А Володя как будто из облака выходил. Был потрясающий кадр и песня – лёгкая, весёлая, тёплая. Вырезали её только из-за того, что надо было чем-то пожертвовать. Она шла отдельным эпизодом, и Слава Говорухин мог её пожертвовать, но зато сохранить всё остальное. А другие песни просто нельзя было вырезать – они легли в канву фильма.

– Лариса Анатольевна, а Владимир Семёнович пел свои новые песни с листа?

– Нет, я никогда не видела, как он писал, и ни разу не видела, чтобы он пел по бумажке, он пел всё по памяти.

– Какая песня была написана самой последней?

– Ну, это песня «Прощание с горами». Она возникла уже в конце фильма. В горах профессии не имеют никакого значения: профессор может идти в одной связке со слесарем, с простым школьником. У альпинистов почти никогда не бывает встреч внизу, на земле. Все – в горах. И когда альпинисты прощаются, они расстаются до следующего лета, расстаются с трудностями. В сценарии финал был таким: на вокзале все наши герои расстаются. «Привет!» – «Привет!» Сняли всю эту сцену, посмотрели на экране – нет точки. Чего-то не хватало. Тогда и родилась у Володи эта песня, и когда он её спел, все поняли – это тот финал, та точка, которой нужно завершить фильм.

– Что, сцену переснимали заново?

– Нет, просто убрали звук, все наши разговоры и наложили песню. Получился хороший финал. Кстати, всегда, заканчивая свои творческие встречи, я показываю фрагмент фильма с песней «Лучше гор могут быть только горы». И однажды на вечере в посёлке Ерлычо на севере Иркутской области (это было в 1984-м) перед этим фрагментом я немного рассказала о фильме, о Володе и попрощалась со зрителями. Они посмотрели этот ролик и начали расходиться, а ко мне подошёл молодой человек, протянул десять рублей и попросил положить на Володину могилу белые гвоздики. Я возразила: «Что, я сама не могу купить цветов?» А он: «Лариса

Анатольевна! Вы знаете, я очень люблю Высоцкого, собрал все его песни, но я его не видел ни разу, и не увижу уже никогда. Да и в Москве, может быть, никогда не буду. Очень прошу, купите на эти деньги белых гвоздик». В общем, я обещала. Но, знаете, как это часто бывает у актёров, я по приезде в Москву ушла бы с головой в работу и, наверное, забыла бы. Но вот эта десятка – всё-таки какой-то долг, духовный долг, подкреплённый материальным, что ли... Я пришла на Ваганьково, купила огромный букет белых гвоздик...

Я много езжу по стране и могу сказать, что народная любовь к Володе не ослабевает. Не помню уже сейчас где, в каком городе, на какой стене пишут метровыми буквами: «Володя, ты с нами!» Эту надпись местные власти всё время приказывали замазывать, но она появлялась снова и снова. Только вечером замажут, а утром опять: «Володя, ты с нами!»

Кроме Германии, я снималась ещё в Польше, в Чехословакии...

Это сейчас появилась возможность запросто бывать за границей. В те времена это всегда было проблемой.

Вспоминается случай, когда я попала в Польшу на Неделю советских фильмов. Меня встречают на Варшавском вокзале. Из моих рук падает сумочка и разбивается флакон с французскими духами «Магриф», которыми я безумно дорожила. Я чуть не заплакала. И Богдан Поремба, польский кинорежиссёр, встречавший меня, утешая, пообещал: «Не отчаивайся, я тебе сделаю подарок». Вернулась я в Москву без обещанного подарка...

Прошло какое-то время. Попала я на съёмки в забытую Богом российскую глубинку. И вдруг в гостинице, где нас поселили, раздаётся телефонный звонок. Это звонила ассистент режиссёра Богдана Порембы, которая сказала, что тот приступил к съёмкам фильма «Ярослав Домбровский» и предлагает мне небольшую, правда, роль, почти без слов, и всего четыре дня, но... в Париже. Я заорала: «Хоть совсем без слов – я согласна!»

Поселили меня в гостинице «Принц», в которой по некоторым признакам раньше был публичный дом, но это не могло затмить впечатление: за окном – Париж, рядом – Триумфальная арка. Вот он – подарок Порембы!

Однажды вечером, в свободное время, с одним польским актёром мы решили посмотреть фильм «Эммануэль», о котором были немало наслышаны. В маленьком кинотеатре с мягкими креслами было человек пять старичков. То, что я увидела... Но делала вид: подумаешь, ничего интересного, мы, советские, это всё давным-давно знаем. Когда же после сеанса мы шли через какой-то мост, я расплакалась: очень жалко стало актрису, которая,

хоть и за большие деньги, в «таком» виде должна была сниматься. Мой спутник смотрел на меня, как на ненормальную.

И ещё один эпизод. Я согласилась на предложение одного, теперь уже французского, актёра прокатиться по ночному Парижу на мотоцикле. Это неопишимо! Только позже я обнаружила на ноге ожог от выхлопной трубы – так была увлечена ночным Парижем. Впечатление незабываемое! Больше, чем от Каннского кинофестиваля. Обидно, правда, было, что за участие в массовке люди получили по 160 франков за одну смену, а я – двести франков – за пять...

А потом опять Россия, съёмки, съёмки – работа.

Если как-то подытожить работу в кино, то самыми значительными для себя считаю фильмы «На семи ветрах», «Исполнение желаний», «Любовь Серафима Фролова» и, пожалуй, «Жизнь на грешной земле».

Если же говорить о творческих пристрастиях, что ли, то меня больше, чем кино, всегда тянуло к театру, к сцене. То, что я больше театральная, чем киношная актриса, когда-то подметил даже Сергей Аполлинариевич Герасимов.

Много лет я проработала в Театре-студии киноактёра. Вот и сейчас в антрепризном театре Союза кинематографистов «Артефакт» мы поставили спектакль «Театральный анекдот» по мотивам пьесы Николая Калиты «Курица», режиссёр Геннадий Шапошников. Существоем мы уже третий год, но ни своей крыши, ни устава, который вымучивается всё это время, у нас нет. Ближайшая наша задача – найти желающих приобрести наш спектакль. На апрель, вроде бы, намечаются гастроли в Орле, Архангельске, Нижнем Новгороде, Питере.

Одно из последних достижений – победа моего карликового пуделька Лорика в мартовском ток-шоу «Моя собака» на телевидении. Когда после передачи мы вышли во двор, увидев Лорика, соседская собака подала голос. Хозяин её тут же одёрнул: «Не лай на артиста!»

Понемногу продолжаю сниматься. Сейчас – у Светланы Дружининой в «Тайнах дворцовых переворотов».

И, наконец, я работаю в Московской детской академии народного художественного творчества «Россия», где в театральной студии преподаю мастерство.

Есть мечта – в «Артефакте» с тем же режиссёром поставить «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островского. Заработаем деньги – будем ставить.

ПУБЛИКАЦИЯ

Владимир Щербаков (Тула)

ОН АККОМПАНИРОВАЛ ВЫСОЦКОМУ

Юрий Андриянов в Туле личность хорошо известная. Музыкант, поэт, политик это далеко не полный перечень пристрастий Юрия Ивановича. Но больше всего он известен как профессиональный гитарист. Его слушали и им восхищались такие известные люди, как Д. Шостакович, М. Растропович, Н. Рахлин, Ю. Гагарин. А однажды он даже аккомпанировал Владимиру Высоцкому.

Зная этот примечательный факт, я обратился к Ю.И. Андриянову и попросил его ответить на несколько вопросов, касающихся знакомства с поэтом и артистом.



*Юрий Иванович Андриянов,
1970-е годы.*

- Юрий Иванович, знали ли вы о Высоцком как об артисте и певце до этой вашей с ним встречи?

- Тогда, а это был 1966 год, Высоцкого как артиста не знал. Кинофильмов с его участием не видел. А вот записи его песен под аккомпанемент расстроенной гитары меня просто раздражали. Его хрипучий голос действовал на меня отрицательно. Наверное, таким бы он для меня и остался, если бы не встреча в Ялте. А когда встретились, то оказалось, что мы с ним немного похожи не только внешне, но и характерами. Вот тогда-то впечатление о нём у меня и изменилось.

- Как получилось, что вы стали аккомпанировать Высоцкому?

- Однажды меня вызвал директор Ялтинской филармонии, в которой я тогда работал, и спросил, играю ли я Высоцкого. Я ему ответил, что Высоцкого должен играть каждый гитарист, тем более семиструнный. Директор сказал: «Сейчас я тебя с ним познакомлю», и пригласил в кабинет незнакомого мне и тоже молодого человека. Это был Владимир Высоцкий. Я ему ответил,

что играю вещи Михаила Тимофеевича Высоцкого, гениального русского гитариста XIX века, а с этим я не знаком. Директор ответил: «Вот и хорошо, теперь узнаешь, а для начала дай ему свою гитару, он свою разбил». Я начал сопротивляться, доказывать, что ни один музыкант не даёт свой инструмент в чужие руки. Но все эти убеждения были тщетны. А Высоцкий, изучив мою гитару, сказал, что играть на ней он не сможет, так как струны нейлоновые, гриф широкий. После того, как ему не удалось «обуздать» мою гитару, он сказал: «Ну что, брат, давай играй, а я буду петь».

- Были ли у вас с Высоцким перед концертом совместные репетиции?

- Репетировали мы с ним не более 40 минут. За это время мне удалось освоить всю его программу на пяти-шести аккордах (а на концерте я уже применял в порядке импровизации известные гитарные приёмы). Репетиция проходила в театре им. Чехова, так как филармония на южном берегу Крыма в то время не имела своего зала и репетиционных комнат. И когда Володя начал петь, прибежала дежурная и закричала, чтобы мы прекратили хулиганство, иначе она будет жаловаться директору филармонии, не зная, что именно директор и назначил эту репетицию.

- Кто организовал тот концерт Высоцкого, и для кого он пел?

- Кто организовал - для меня по сей день загадка. Всё было покрыто туманом, впрочем, как и на других концертах в закрытых санаториях. Но спустя некоторое время на доске приказов появилось сообщение: «Приказ № 59 от 17.06.1966 г. Госфилармония на южном берегу Крыма. За творческие встречи с избирателями - объявлена благодарность с занесением в трудовую книжку Андриянову Юрию Ивановичу». Самое интересное, что я в Ялте с избирателями не встречался! А благодарность мне была объявлена за ряд подобных правительственных концертов, на одном из которых однажды присутствовал даже А. Косыгин, тогдашний предсовмина СССР.

- Что у вас осталось в памяти от этого выступления с Высоцким?

- Концерт прошёл на «ура!». По окончании Володя подарил мне песню «Письмо с сельхозвыставки». К сожалению, частые переезды (жизнь моя тогда была смешная и горькая, как и песни Высоцкого) помешали сохранить текст подаренной песни и автограф Владимира Семеновича. Ещё помню, как он стоял около меня, пел и руку свою держал на моём плече. На своих концертах я часто исполняю песни Высоцкого и стараюсь интерпретировать их так, как исполнял сам Володя почти тридцать лет назад.

- Спасибо за беседу, Юрий Иванович. Успехов Вам!

У ч р е д и т е л и :

Пятигорский государственный лингвистический университет
Институт международных отношений ПГЛУ,
Кафедра конфликтологии,
связей с общественностью и журналистики,
Медиацентр ПГЛУ

Р е д а к ц и о н н а я к о л л е г и я :

Валерий Перевозчиков (Пятигорск) – гл. редактор
Юрий Гуров (Новосибирск)
Павел Евдокимов (Москва)
Марк Цыбульский (США)

Редактура, корректура, вёрстка – Юрий Гуров

В оформлении использованы фотографии из коллекции
Творческого объединения "Ракурс"

Контактный почтовый адрес: info@pglu.ru

Подписано в печать 05.12. 2011

Формат 60 x 84 ¹/₁₆

Бумага офсетная

Печать офсетная

Усл.печ.л. 7,5 Уч.-изд.л. 6,75

Тираж 200 экз. Заказ № 3

ШЕМЯКИН. ВЫСОЦКИЙ.

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина



ДВЕ СУДЬБЫ

ВЫСТАВКА

9 ноября - 11 декабря 2011

Волхонка, 12

Организатор

РОССИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ЦЕНТР
ВВП
КОЛЛЕКЦИОННО-ЭКСПОЗИЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

при поддержке



Ростехнологии



РОССИЙСКАЯ
ГАЗЕТА



РИА НОВОСТИ

РОССИЯ 24

ИТОГИ

936



