



# В ПОИСКАХ ВЫСОЦКОГО

№8

Издательство ПГЛУ  
Пятигорск, апрель 2013

Александр МОСИЕНКО

## МОНОЛОГ ВЫСОЦКОГО

К 75-летию со дня рождения

Наливай-ка дружок,  
Выпьем на посошок,  
И не дай на дороге упасть...  
Будь ты проклята, пьянка...  
Дорогая Таганка,  
Ты – моя распоследняя страсть.

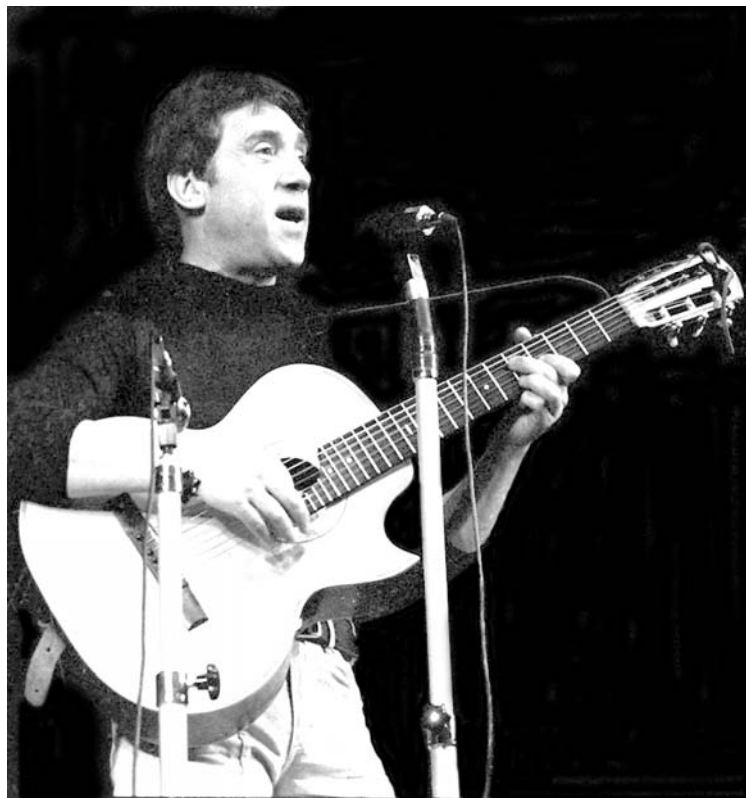
Ну, ещё хоть глоток  
Ты, мой друг-молоток.  
Не жалея, напоследок плесни,  
Чтоб забыть обо всём,  
Как мы скверно живём,  
Как горят на корню мои дни.

Ты со мною поплачь –  
Сцена крутится вскачь,  
Негу сил её остановить.  
Я коней напою  
И тебе пропою,  
Как мне всё-таки хочется жить.

Слышишь: сцена – и вот  
Зал взволнованный ждёт.  
Вы простите, друзья и жена,  
Что не всё я пропел  
И не всё я успел,  
Что хотела бы слышать страна.

Наливай-ка, дружок,  
Выпьем на посошок,  
И не дай на дорожке упасть.  
Будь ты проклята, пьянка...  
Дорогая Таганка,  
Ты – моя распоследняя страсть.

Пятигорск, Январь 2013



# В ПОИСКАХ ВЫСОЦКОГО

АПРЕЛЬ 2013, № 8

Издательство Пятигорского государственного  
лингвистического университета

Пятигорск, 2013

## С о д е р ж а н и е

### **Время Высоцкого**

- Нина Вусс (Москва)  
"Возила я Володю на концерты последние три года..." ..... 3  
Олег Халимонов (Москва)  
"Из воспоминаний..." ..... 5

### **Живой Высоцкий**

- Марк Цыбульский (США)  
"О том, как Владимир Высоцкий дал концерт для школьников" ..... 10  
"О том, как Владимир Высоцкий помог восстановить справедливость" .... 15

### **Академия**

- Виталий Гавриков (Брянск)  
«Невысоцкие» цитаты Высоцкого в «Триптихе...» Башлачёва ..... 17  
Наталья Крылова (США)  
«По самому по краю»: переводы Высоцкого как герменевтический опыт ..... 27

### **Хроника**

- Наталья Паршина (Новосибирск), *Лев Черняк (Брянск)*  
Дни Владимира Высоцкого в Новосибирске. «В своей стае» ..... 37

### **Конференция в Новосибирске**

- Юрий Шатин (Новосибирск)  
Проблемы поэтики В.С. Высоцкого ..... 44  
Галина Шпилева (Воронеж)  
О жанровых особенностях повести В.С. Высоцкого  
«Девочки любили иностранцев...» ..... 48  
Юлия Антипова (Новосибирск)  
Творческая рефлексия песенного наследия Владимира Высоцкого ..... 55  
Елена Колмогорова (Кемерово)  
Поэтика стихотворения В.С. Высоцкого «Мой Гамлет» ..... 65

### **Разберёмся?!..**

- Андрей Семин (Москва).  
Рукописи, которых... не было?! (*окончание*) ..... 73

### **Рецензии**

- Всеволод Ковтун (Киев)  
"Вопросы тролологии" ..... 85  
Андрей Семин (Москва)  
Ответ начинающему класснику "тролологии" ..... 96  
Андрей Скобелев (Воронеж)  
Письмо текстологу ..... 103

### **Исследования**

- Владимир Изотов (Орёл)  
Словарь окказионализмов В.С. Высоцкого. (К – Л) ..... 104

### **Белорусские страницы**

- Лев Черняк (Брянск)  
Карина Степановна Филиппова-Диодорова ..... 112

### **Дневник Высоцкого**

- Валерий Перевозчиков (Пятигорск)  
"Записи 2012 – 2013 гг." ..... 120

---

«В поисках Высоцкого» № 8 – научно-популярное периодическое издание (ежеквартальный журнал), Пятигорск, Изд-во ПГЛУ, 2013. – 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](mailto:info@pglu.ru)

ISBN 978-5-4220-0214-6

**ВРЕМЯ ВЫСОЦКОГО****Нина Вусс (Москва)****"Возила я Володю на концерты последние три года..."**

Познакомилась я с Володей через своих друзей Золотухина и Шацкую. Возила, где получше аудитория: в Железнодорожный, Ногинск, Химки. В Электростали есть хорошие фото, в Дубне часто бывал в гостях, на пельменях, в Зеленограде в клубе физиков, в Крюково в городке физиков (есть фото). Возила последние три года, хотя последний работала уже в ЦДЛ

Последние концерты были на Электрозаводской, наверное, в Управлении подготовки ПТУ (*В ДК Управлении профтехобразования 05 мая 1980 года?*). Из ПТУ везла Зина, такая красивая... Предложила поужинать. ВВ ответил: "Нет, меня **Марина ждёт**. Она такие щи варит!"

(Может Баранчикова Марина? Марины Влади в это время в Москве не было).

(Действительно, Марина Баранчикова славилась своими щами и борщами. ВВ иногда говорил: – Ну, едем к Баранчиковым щи хлебать – В.П.)

В Железнодорожном были, когда нужен был материал для дачи.

За концерт он получал 50 руб., половину забирал Янклович. Чтобы сделать 350 руб, столько нужно было врать... А через общество "Знание" – вообще гроши.

Когда 3 июля 1980 г. я подъехала на Грузинскую, чтобы ехать в Люберцы (было заказано такси), и увидела Володю, я пришла в ужас, так он плохо выглядел: лицо обречённого – оплывшее, кремоватого цвета, длинные волосы..., но сказала: "Как ты хорошо выглядишь, Володенька, и волосы эти удлинённые тебе так идут!"

– Что ты, Нина! Я только из гнойной хирургии на Хорошевке (рана была на плече) (ошибка – рана была на бедре – В.П.), лежал у отца Володи Баранчикова. Разбил две машины...

В машине были только вдвоем, много о чём говорили. И когда ВВ узнал, что я всегда возвращалась из области на такси за свои деньги, он был поражён:

– Как? Валерка не давал тебе даже десятки? Как же я мог?  
И задумался.

В Москве везде объезды: "Скорее бы кончилось..."

Когда объезжали в Олимпийской Москве всякие заграждения, говорит: "Как к похоронам Сталина готовятся..."

Рассказывал о смерти сестры Марины Влади: "Знаешь, Колокольников умер... и Одиль..."

Всегда жаловался, что за сценой дует: ой, почки продует... А тут рассказывает: впервые схватило сердце в Париже, так прихватило – испугался.

В Люберцах он даже меня просил выйти из комнаты на минутку, хотя всегда переодевался при мне.

Галя Репенкова (устраивала концерты от Люберецкого общества книголюбов) когда звонила, спросила, надо ли что-нибудь, я сказала: "Ты же знаешь, что он не пьёт", а потом ругала себя: мы бы выпили...

Между концертами в Люберцах и Лыткарино съездили на Грузинскую, якобы переодеться, на Волге и в Лыткарино ехали на ней. Только из Лыткарино на такси сначала на Грузинскую отвезли ВВ, потом я поехала домой.

В Лыткарине все бегали, ресторан был закрыт, кто-то даже поехал в Москву. У одних в сумке я увидела бутылку водки, просила продать за 25 руб. Они сказали: только если с ним выпьем. Ну, я их послала.

Ну, ни у кого не было шампанского. Потом Галина Репенкова вспомнила, что есть у неё дома. Машину остановили у ворот Люберецкого гарнизона, она сбегала, мы выпили прямо в машине.

Хотя обычно ни на концертах, ни после никогда не пил, но после концерта устраивали ужин. А в этот раз было вот так.

*– Почему создавалось впечатление, что его всегда сопровождала куча народа? Может он прихватывал кого-нибудь из жаждущих попасть?*

– Может и прихватывал. Но в последний раз нет.

Эпизода в дверях Люберецкого ДК с билетёрами (они не пускали: каждый здесь скажет, что он – Высоцкий!) не было

3 июля концерт был последний, потом должен был быть 20-го. Но отменили из-за Олимпиады. (Л.С. – Последний был в подмосковном Калининграде 16-го июля)

Янклович в Люберцы не ездил. Только в Электросталь.

Говорят, в Лыткарино читал **последние стихи к Марине** – нигде не нашли. Я в это время искала шампанское.

1-й концерт в Люберцах был зимой (?), 2-й раз с Филатовым (и Бортником) летом (10 апреля 1978 г.)

С Бортником мы были в Люберцах и в Электростали.

Один раз в Балашихе был один. Чтобы собрать деньги, на первые ряды рассадили якобы знакомых и собрали со зрителей по рублю. Кто-то донёс, составили акт.

В Химках он был, в Обнинске, Троицке. В Химках горком сжигал билеты, чтобы запретить концерт.

В Дубне одна влюблённая баба приволокла роскошный альбом изобразительного искусства, говорила, что – гений и что-то пророческое. Народ смеялся, а потом оказалось, что она права.

Он мог много рассказывать, например, о Голливуде, а мог молчать. Тогда и я молчу. Он это ценил.

Мог в театре подскочить, обнять, закружить. А мог пройти и не заметить. Один раз они проезжают с Мариной, а я иду. Потом спрашиваю: "А ты меня видел?" – "Еще бы тебя не увидеть!"

Бывало, что и поссоримся, кажется, ну, всё – не подойдёт. Нет, смотришь, подходит. Как ни в чём не бывало.

Маринина книга очень правдива: такой он и был. Она ещё скромно написала, могла и больше.

Записала Л. Симакова 24.01.1991 г.

## **Олег Халимонов (Москва)**

### **"Из воспоминаний..."**

Фильм "Один шанс из тысячи". Когда начали отсматривать материал, уже начались споры... Лёва и оператор против Андрея и Артура. Когда Лева умер, даже у меня было чувство вины. А у Володи – тем более...

В Одессе один раз мы попали в милицию. Ну, думаю, всё! – больше мне за границу не попасть... У Лёвы был нож, Володя его засунул в гитару... Была Жанна Прохоренко, её узнали... (Подробный рассказ у Макарова – на пленке.)

Лондон... Володя и Марина позвонили заранее из Парижа, – приедем дней на пять, просто посмотреть Лондон... И чтобы гостиница была рядом с твоим домом...

Они прилетели в Хитроу, я их встречал... Мы с Володей очень долго не виделись, ну и первый разговор – кто, где, что и как у друзей...

Володю очень интересовала Англия – быт и традиции, дух и характер англичан... Водил их в Сити, там же свои – особые законы.

Володя дико хохотал над такой забавной историей.

Один мой товарищ уезжал из Лондона на некоторое время, машину оставил на служебной стоянке...

Вернулся... Нашёл машину, ночью... Свет не зажёгся. У него в голове, – тут поработали их секретные службы... Садится, а руля на месте нет! Он в панике вспоминает все инструкции... А потом, наконец, дошло... У англичан – руль справа...

Володя любил слушать такие истории, он их коллекционировал.

В Матвеевском Володя подолгу жил один, практически ничего не готовил... Часто заезжал к нам просто поесть, Вероника очень вкусно готовит...

Тогда он работал над "Алисой в стране чудес"... Песни он быстро делал... Когда писал песню для попугая... – очень дотошно расспрашивал меня о морской терминологии...

Это была трёхкомнатная кооперативная квартира, хозяин уехал за границу... Володя оплачивал взносы, – это было довольно дорого. Прожил он там года три....

После смерти Лёвы распалась наша компания, а ещё раньше началось охлаждение внутри...

Перестали общаться Андрей Тарковский и Артур Макаров...

Андрей женился на Ларисе, у них родился ребёнок... Она постаралась отсечь друзей, и все наши пьянки-гулянки с разговорами прекратились...

Лариса – она была ассистентом по актёрам... Для Андрея она – и няня и любовница. Это же она по-хамски поступила с Мариной и Володей...

Марина глубоко уважала и ценила Андрея... А Лариса что-то от Марины хотела. Тогда Андрей запускался с "Зеркалом"... Лариса вызвала её на пробы, Марина приехала, были пробы... Идёт разговор, что Марина возможно будет сниматься... Хотя Андрей, наверное и не собирался... И оказалось, что Марина себя навязывала...

Андрей любил вести компании, быть главным действующим лицом... Но на Большом Каретном были такие силы! И Артур, и Володя любили и умели говорить... Это не были обыкновенные пьянки, – это было очень интересное человеческое общение...

Володарский – очень интересный рассказчик... Бывали у него на даче, недалеко жил Трифонов... приезжал Любимов... И если они заводились! Это были такие рассказы – про Сталина, про Берию, про Любимова – произведения искусства!

Театр... В первые годы он просто вдохновенно рассказывал о Таганке... В 72-73... уже был немного разочарован... И средой актёрской и актёрской завистью...

Чего только не было в театре... Володя рассказывал, что были анонимки – самые глупые: "...Что я подпольный производитель аборт... Что я продаю государственные секреты!"

В 75 году – Володя позвонил – надо в Лондоне встретить Любимова... Он прилетел с Целиковской... Я повёл их по пабам... зашли в кафе... Там выступали актёры, тоже с гитарами...

Сели за столик, зашёл разговор о Володе... Целиковская его просто ненавидела! – она кричала Любимову:

– Он столько раз тебя подводил! Как ты его держишь в театре?!

Я – человек – сдержанный, но тут не выдержал...

– Как можно! Вы же его не знаете!

И тут она набросилась на меня... А я жду, что Любимов постарается её оборвать... Но Любимов промолчал.

Когда вышел фильм "Опасные гастроли", мой сын говорит ему:

– Дядя Володя, как же люди допустили, что вас убили?!

Море не просто любил, – очень любил... Я хорошо помню, что в Одессе был такой разговор... Он хотел на некоторое время уйти на флот... Просто матросом...

– Вот если пойти в загранку, немного поплавать...

У него глаза разгорались, когда я рассказывал, как заходили в Танжер...

В последний год Володя мне говорил...

– Собираюсь серьёзно прозой заняться...

Несколько раз упоминал... Но не было случая для серьёзного разговора... Наконец, мы остались вдвоём... Вначале он говорил о сценариях, о психологическом детективе... А потом...

– Нет, сейчас буду делать более серьёзную вещь...

С 73 по 78 я жил и работал в Лондоне... Переписывался с Тарковским, – у меня хранятся его письма, – а с Володей больше общался по телефону... Получил только одно письмо... "Старик, твоё письмо получил. Высылаю диски". Но эти диски не дошли... Потом Марина выслала другие...

Когда приезжал в Москву, иногда останавливался у него – на Малой Грузинской, Володя оставлял ключи...

Вот Володина записка: "Ключи возьми у мамы. Жратва в холодильнике. Выпить есть. Ха! На столе – бумаги. Не трогай. Меня не будет. Володя".

Да, в квартире на Малой Грузинской ничего не изменилось... Но атмосфера не та, – пусть это субъективно.

Табачный дым, Володя одно время курил только "Винстон", и непрерывное чаепитие... Постоянно кипел громадный чайник... Его знаменитый чай, из разных коробок... Кто-то привозил, где-то он доставал, сам привозил из Франции...

На Грузинской, он ведь жил практически холостяком... Но впечатления холостяцкого жилья – не было.

Малая Грузинская – это же центр. Дом кино через три квартала... Чаше звонили, чаще заходили... – Володя уставал от общения. Друзьями становились вдруг и быстро, но если переходили грань... переходили на уровень панибратства, – этого Володя не терпел.

В истории с дачей Володарский повел себя отвратительно... Володе очень хотелось иметь свой дом... И вот он построился... Дача почти полностью была закончена. Мебель мы с Мариной покупали в Лондоне... Этим домом Володя, в каком-то смысле, себя выразил... Даже высказался...

Мы бы его отгородили, и был бы дом-музей... Мы бы собрали вещи... А Володарский становился в позу:

– Они хотят меня ограбить!

Тут еще Фарида подзуживала...

И Володарский развалил дом.

В последние годы стало меньше общения, у него часто бывали депрессии...

О наркотиках я знал... Но что делать – не знал... Что толку читать нравочения...

Марина вначале его держала, а потом... Я не думаю, что он смог бы вырваться из этой болезни...

Записал В. Перевозчиков, 23.04.1987 г.

**Декабрь 1987 г.**

**У Халимоновых дома.**

**Записываю очередное интервью... Затем переписываю на кассету знаменитый концерт... Олег Николаевич, сокрушается, что выключали магнитофон, когда шли разговоры... И неожиданно:**

**– А вы знаете, Валерий, что у меня хранится блокнот Высоцкого....**

**Блокнот в клетку, на пружинке (тут могу ошибаться...), два-три известных стихотворения... Помню, что полностью "Шёл я, брёл я..." И в углу одного листа – вот это неизвестное донныне четверостишие:**

*Взамен речей – невнятные субтитры,  
И вместо скачки – нудный стипль-чез,  
И грязь сошла с размоченной палитры,  
И кислород из воздуха исчез.*

**Позднее обнаружил текст-предшественник: "Мосты сгорели, углубились броды...", где в 3-й строфе у В.В.:**

*...Течёт под дождь попавшая палитра,  
Врываются галопы в полонез,  
Нет запахов, цветов, тонов и ритмов,  
И кислород из воздуха исчез.*

## ЖИВОЙ ВЫСОЦКИЙ

Марк Цыбульский (США)

### "О том, как Владимир Высоцкий дал концерт для школьников"

В 1973 году молодой и очень популярный артист Олег Табаков принимает неожиданное решение – при обычном Доме пионеров Бауманского района Москвы он открывает театральный кружок. Конечно, подобные кружки в советское время не были редкостью, но, кажется, не было ни одного, во главе которого стоял бы заслуженный артист республики и ведущий актёр одного из популярнейших московских театров.

Под стать руководителю были и остальные преподаватели кружка – Авангард Леонтьев, Константин Райкин, Валерий Фокин, Сергей Сазонтьев, Андрей Дрознин. Не всякий официальный театр мог похвастаться такими именами!

Спустя два года группа наиболее способных студийцев была приглашена Олегом Табаковым на курс, набранный им в ГИТИСе. Ещё через несколько лет на базе этого курса был создан и поныне действующий и очень популярный в Москве театр "Табакерка".

Впрочем, до этого ещё было далеко и наш рассказ будет не о театре и даже не о студии, а всего лишь об одном дне из её жизни – дне, когда перед 14-15-летними школьниками выступил Владимир Высоцкий. Известно было, что пригласил Высоцкого О. Табаков, старавшийся познакомить своих воспитанников и с лучшими образцами отечественной литературы, и с интересными людьми. Кроме самого факта выступления Высоцкого, другой информации у меня не было, и я приступил к поискам.

"Это было ещё в то время, когда табакерка была во Дворце пионеров на улице Стопани. Это была любительская студия, которой руководили профессионалы. Потом через два года мы оставили из той студии девять человек, а всего стало 17 студентов, и мы сделали первый курс, – рассказывал мне заслуженный деятель искусств профессор А. Дрознин.

Высоцкого пригласил Табаков. Витя Шендерович помнит об этой истории. Он сказал, что встреча с Высоцким была как раз после того, как они сдали мне зачёт по сценическому движению. По словам Вити, с этим было связано то, что Высоцкий для начала спел:

*Если вы в своей квартире,  
Лягте на пол – три-четыре,*

Это не был концерт в полном смысле этого слова. Сидели студийцы, там было человек тридцать или сорок. Кроме самого факта, я, к сожалению, ничего не помню<sup>1</sup>».

<sup>1</sup> Фонограмма беседы от 18 июня 2011 года.

Упомянутый А. Дрозниным известный писатель-сатирик Виктор Шендерович, в описываемые времена был членом театрального кружка О. Табакова. О концерте Высоцкого он писал в своей книге "Изюм из булки". Книги этой у меня не было, поэтому я позвонил автору и попросил поделиться воспоминаниями о том вечере.

"Это было осенью 1976 года после нашего экзамена на первом курсе ГИТИСа, – сказал Виктор Анатольевич. – Олег Павлович Табаков пригласил Высоцкого. Высоцкий пел, отвечал на вопросы. Он начал с песни „Утренняя гимнастика“, а потом пел свои самые главные песни. Мы его не хотели отпускать, и он извиняющимся голосом сказал, что у него вечером спектакль, а он уже совсем без голоса. Но он действительно по-честному, что называется, на разрыв аорты пел нам два часа. Я в книге своей писал, что страшновато за него было, потому что во время исполнения своих главных песен он делался красным, у него на щеке набухали жилы<sup>2</sup>".

Итак, год того выступления Высоцкого установлен по воспоминаниям А. Дрознина и В. Шендеровича, но есть важное различие в их воспоминаниях: неясно, то ли Высоцкий выступал перед школьниками, то ли перед студентами ГИТИСа.

Ясность внесла короткая беседа с Еленой Яркиной, которая была членом театрального кружка О. Табакова, но приглашения поступать в ГИТИС не получила и в итоге стала преподавательницей иностранных языков в театральном училище им. Щукина. По словам Елены Павловны, на концерте Высоцкого она была, но рассказать ничего не может. Во-первых, потому, что это было очень давно, а во-вторых, поклонницей Высоцкого она не является, и шум вокруг его имени ей абсолютно непонятен.

Ну что ж, всякий имеет право на мнение и на литературные вкусы, но эта беседа в очередной раз подтвердила мою убежденность в том, что ни одно воспоминание о Высоцком лишним быть не может. В данном случае удалось неопровержимо доказать, что В. Шендеровича подвела память, и концерт Высоцкого был именно перед школьниками, членами театральной студии, а не перед студентами и, следовательно, состоялся он не осенью 1976 года, когда начали учебный год театральные вузы, а весной того же года, когда ещё не окончился учебный год в школах.

Вообще, восприятие Высоцкого детьми и подростками – тема очень интересная и до сих пор не разработанная, поэтому хоть уже всё было ясно и с датировкой, и с аудиторией, и с местом выступления, я продолжал искать тех, кто в тот день присутствовал в зале.

Актриса Театра им. Моссовета заслуженная артистка России Лариса Кузнецова на мой вопрос о впечатлениях от концерта сказала так:

---

<sup>2</sup> Фонограмма беседы от 15 января 2006 года.

"Это было потрясение. Я была маленькой девочкой, – и он живьём стоял передо мной. Это одно из самых сильных моих впечатлений в жизни вообще. Казалось бы, этого не могло быть в моей жизни, но вот оно всё-таки случилось, благодаря Олегу Павловичу. В моей жизни таких подарков было немного, а в моём детстве нищем и вообще ничего не было. Встреча с Высоцким – это была сказка. Причём, я не помню ничего в отдельности, у меня осталось в памяти только сильнейшее потрясение<sup>3</sup>".

Актриса московского Театра юного зрителя Мария Овчинникова встрече с Высоцким тоже не забыла.

"Конечно, до концерта я о Высоцком уже слышала, слышала его записи, но впечатление от него поменялось после того, как я увидела Высоцкого вживую. Он оказался очень невысокого роста, очень тщательно, но неброско одетый. Концерт продолжался около сорока минут. Меня поразило, что он пел без микрофона. Конечно, это была достаточно небольшая аудитория, но это не то место, где звук летит сам.

Сейчас меня особенно поражает тот факт, что он согласился прийти и спеть каким-то детям совершенно нормальные взрослые песни. Я помню, что он пел „Охоту на волков“ и какие-то другие очень серьёзные песни. Теперь я знаю, что у него были свои серьёзные проблемы, он был занятым человеком, но в этой суете он нашёл время, чтобы прийти к детишкам в Дом пионеров. Для меня, сегодняшней, это говорит очень много – о его душевности, об отсутствии „звёздности“. Сейчас любой артист, снявшийся в любом самом пустом сериале – уже „звезда“. А тут человек действительно огромного дара пришёл запросто с гитарой, попел – и я через уже почти сорок лет вспоминаю это как счастье, что я была избранной. Нас там было человек тридцать, наверное, – и он на полном серьёзе пел для нас почти часовой концерт, не получив за это, естественно, ни копейки<sup>4</sup>".

До сих пор все воспоминания были достаточно короткими и касались, скорее, личных ощущений мемуаристов, но однажды мне улыбнулась удача. Оказалось, что народный артист России Виктор Никитин помнит многие детали того выступления Высоцкого.

"Это было весной 1976 года. Наша студия находилась по адресу улица Стопани, дом 6. Это бывший Дворец пионеров имени Крупской. Здание это существует и сейчас, неподалёку от станции метро „Чистые пруды“, – сказал Виктор Андреевич. – Мы там занимались и там же Табаков устраивал нам встречи с интересными людьми. К нам приходили Павел Александрович Марков (театровед, режиссёр и критик – М.Ц.), Вадим Васильевич Шверубович (сын актёра В. Качалова, во время войны попал в плен, бежал оттуда и участвовал в движении итальянского

<sup>3</sup> Фонограмма беседы от 7 июля 2011 года.

<sup>4</sup> Фонограмма беседы от 17 июля 2011 года.

Сопротивления – М.Ц.), Булат Шалвович Окуджава. И вот однажды пришёл Владимир Семёнович Высоцкий.

Выступал он в деревянном зале на втором этаже, где мы занимались мастерством и сценическим движением. В зале был небольшой сценический подиум. Насколько я помню, это был не то субботний, не то воскресный день.

Владимир Семёнович пришёл с гитарой и в кожаной куртке, которую я потом видел на некоторых его фотографиях. Пел он, наверное, минут сорок пять. Я точно помню, что тогда мы впервые услышали его „Баньку“. Это прозвучало уже в самом конце встречи, а до того он пел песни нам уже в ту пору известные, которые мы уже слышали с катушек.

Я не помню уже, была ли какая-то возможность общаться с ним, разговаривать, задавать вопросы, но то, что мы сидели, раскрыв рты, – действительно, он был тогда нашим кумиром, – это я помню отчётливо.

А потом, когда Высоцкий умер, мне позвонил Табаков и сказал: „Давай, собирай всех“. Я срочно всех обзвонил, и мы собрались очень поздно, практически, ночью у нас в подвале на улице Чаплыгина, дом 1А и слушали „Баньку по-белому“ и другие его песни. А потом были похороны, и я помню, как нас проталкивали через эту толпу, и мы имели возможность, – видимо благодаря тому, что мы были студийцами, – пройти в зал театра и проститься с Владимиром Семёновичем<sup>5</sup>.

Столь же глубоко запал в душу концерт Высоцкого и Алексею Якубову, ныне – заслуженному артисту России, актёру московского театра "Сатирикон":

"Представьте – мне 13 лет. Нас собирает Олег Павлович Табаков и говорит: „Завтра к вам придёт... – и тут последовали очень высокопарные слова, которые мы тогда не понимали. – К вам придёт, исполнитель своих песен, поэт, великий человек...“ – прамбула была очень долгой, а суть в том, что завтра к нам придёт Высоцкий.

В свои 13 лет я знал Высоцкого только по своим ощущениям, а ощущения были таковы: Высоцкий принадлежал к миру, который запрещают. А я верил в тот мир, в котором меня воспитывали, я был пионером и так далее... А это человек из какого-то запретного мира. Я помню себя, гуляющего во дворе и играющего в детские игры. Иногда из окон я слышал какие-то песни. В них было что-то магическое, и оно меня тянуло к себе. Я слышал какие-то слова, строчки, и они погружали меня в мир, который на самом деле был мне очень интересен и завлекателен, но я понимал, что этот мир запрещаем и непозволителен. Это нельзя слушать, этим нельзя восторгаться... И вдруг Табаков заявляет: „Завтра он к вам придёт“.

---

<sup>5</sup> Фонограмма беседы от 2 июля 2011 года.

В тот день, когда Высоцкий к нам пришёл, я знал только одну его песню – „Утренняя гимнастика“. Она была очень заводная, вполне официальная, поскольку была на пластинке и очень узнаваемая. Можно сказать, шлягер того времени. Вот и всё, что я знал.

На следующий день Высоцкий заходит в зал – и видит перед собой примерно пятьдесят школьников. Я понимаю сейчас, что его уговорил Табаков выступить перед своими детьми. Но поставьте себя на место Высоцкого. С его репертуаром – перед детьми?! Ну, я не знаю... Я бы, может быть, в такой ситуации отказался...

Высоцкий вошёл и сел на сцену. Спросил: „А что бы вы хотели, чтобы я спел?“ В зале тишина. И я помню, что я первым вытянул руку. На тот момент мне хотелось выглядеть всеведущим и разносторонне информированным, и я вытянул руку: „А могли бы Вы исполнить песню «Утренняя гимнастика»?“

По моему ощущению, Высоцкий несколько обиделся. Он опустил глаза, возникла некая пауза... Потом он сказал: „А у меня есть много других хороших песен“. И тут же сказал: „У меня есть, например, песня про коммуналку“. Теперь я понимаю, что, видимо, он её недавно написал, и ему хотелось её спеть. Мы, естественно, зааплодировали, и он её спел.

Естественно, с высоты – или, если так можно сказать, с низоты нашего возраста... Ну я вам честно скажу – я ничего не понял. И что я мог понять? Что-то такое про Сталина, кто-то сел, кто-то пропал без вести...

У Высоцкого была, видимо, наработанная программа, и он начал петь. Я не помню, что он именно пел. Пел он минут сорок, потом они о чём-то поговорили с Табаковым, и он ушёл.

И дальше начинается что-то невероятное. Во мне что-то происходит. Во мне как будто взрыхлили почву. Каким-то странным случайным образом ко мне в руки попадают кассеты с песнями Высоцкого. Качество жуткое, но я понимаю, что они мне почему-то необходимы. Я начинаю тексты переписывать в тетрадочку, останавливая кассету и разбирая слова. Мне нравится эта поэзия, мне нравятся эти слова, и я понимаю смысл этих слов. И каждая новая песня, которую я переписываю, прибавляет ещё какие-то ощущения – и я становлюсь фанатом этих песен, я знаю их все наизусть.

Однажды, когда мы были уже студентами, мы с друзьями подошли к Табакову и спросили: „Олег Павлович, а можно ещё раз пригласить Высоцкого?“ Это был бы уже другой уровень, я бы уже просил не те песни исполнить, я бы уже слушал их не так! Табаков сказал: „Хорошо. Мне приятно, что вы этого хотите, я поговорю с Высоцким“.

Это было в самом конце 1979 года, а потом наступил 1980 год, а затем наступил июль, а там – день похорон, и я уже помню, как Табаков везёт нас на Таганку прощаться с Высоцким...<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Фонограмма беседы от 31 июля 2011 года.

## **"О том, как Владимир Высоцкий помог восстановить справедливость"**

*"Если Высоцкому что-то не нравилось, и он чувствовал фальшь, то говорил об этом сразу и в лицо. Вообще он был предельно прямой человек. И заступник."*  
*Вот такую фразу прочитал я когда-то в воспоминаниях журналиста Эдуарда Попова, опубликованных в воронежском литературном журнале.*

Про прямоту Высоцкого писали многие, про нетерпимость к фальши тоже. Но вот слово "заступник" сразу бросилось в глаза. Так о Высоцком ещё, кажется, никто не говорил. За кого же он заступился?

Естественно, я не мог не спросить об этом самого Эдуарда Григорьевича, журналиста с почти сорокалетним стажем, вся жизнь проработавшего в газете московской милиции "На боевом посту" (с 1992 году газета носит название "Петровка, 38"). И, как оказалось, спросил не зря, ибо действительно заступником оказался Владимир Семёнович. А мы об этом факте его биографии даже и не знали.

"Я познакомился с Володиёй Высоцким через Эдика Володарского, с которым мы дружили с 1971 года, – начал свой рассказ Э. Попов. – Однажды – это было году в 1974-м, – Володя обратился ко мне с просьбой о помощи, просил не за себя, а за другого человека. Они пришли ко мне в кабинет вместе с Эдиком и Севой Абдуловым, и Володя рассказал вот такую историю.

Был такой врач-отоларинголог, Володя Фоломеев. Он тогда работал в знаменитой московской 13-й больнице и лечил детей Высоцкого Аркадия и Никиту. Как оказалось, он был задержан милицией – неправильно и незаконно.

Он был одинокий и жил в коммунальной квартире в Черёмушках. Однажды его сосед вызвал милицию, поскольку кто-то в комнате Фоломеева пел песни в шесть утра, и ему это не понравилось. Милиция была очень занята – в этот момент по городу шла операция: чистка от проститутток, наркоманов и прочих нежелательных элементов, – поэтому они приехали только в одиннадцать часов. Пришёл участковый и с ним солдат внутренней службы, которого прикомандировали к милиции на время городской операции.

Они спросили: „Где тут ваш сосед, который буянил?“ Сосед напугался и ничего не сказал, хотя он звонил не против Фоломеева, а против совсем другого человека, которого там уже не было. Участковый с солдатом Фоломеева вытащили из постели, разорвали пододеяльник, оборвали телефонные провода и доставили в опорный пункт милиции. Обыскали и нашли чеки серии "Д". Люди они были безграмотные и решили, что это валюта. На самом деле, это был заменитель валюты. Когда в СССР возвращались люди из-за рубежа, то им вместо валюты выдавали эти чеки.

У Фоломеева отец работал шофёром в нашем посольстве во Франции. Отец имел право давать сыну эти чеки, никакого нарушения закона там не было, но они решили, что поймали валютчика. Один из сотрудников надел на руку резиновую перчатку

<sup>7</sup> Попов Э. "Прямой и честный, как в песне" // ж. "Подъём", №3. Воронеж. 2006 г.

и проверил задний проход – нет ли и там валюты. В общем, издевались над ним целый день, потом разобрались, что никаких нарушений закона Фоломеев не допустил, его отпустили часа в три ночи.

Он, трясясь от ужаса, прибежал домой, а утром подал заявление в прокуратуру о незаконном задержании и издевательствах. Прокуратура поставила об этом в известность начальника 91-го отделения милиции, и тогда в отделении задним числом сформировали протокол, о том, что, якобы, Фоломеев сорвал погон с Корчагина, заместителя начальника отделения по розыску. Возникло уголовное дело – 191 статья по старому кодексу. По ней грозило Фоломееву от четырёх до семи лет. Вот тогда-то Высоцкий ко мне и обратился с просьбой помочь человеку.

Я был ответственным секретарём милицейской газеты. Сперва я попытался просто поговорить с начальником отделения милиции, чтоб он прекратил это дело. Ничего у меня не получилось. После этого я встретился с начальником УВД Черёмушкинского района – и опять ничего не получилось.

Тогда я поехал к тому соседу Фоломеева, с которого всё и началось. Сосед подтвердил, что Фоломеев вообще ни при чём был, когда он звонил в милицию. Я всё это записал и обратился к заместителю начальника ГУВД генералу Киселёву – дескать, расследование надо провести по этому делу, и генерал распорядился это сделать. Корчагин испугался, что будет проведён следственный эксперимент и от своих слов отказался. Мы его слова записали на магнитофон, и в результате я получил полную картину того, что произошло на самом деле, и написал статью.

Статья попала на стол к Гришину, первому секретарю Московского комитета партии. Он был членом Политбюро и считал себя вторым человеком в стране после Брежнева. Он собрал совещание, где присутствовали и председатель московского горсуда, и прокурор города, и начальник УВД, и все главные милицейские генералы. Гришин устроил разнос и приказал – хотя, вообще-то, он не имел права этого делать, – начальника 91-го отделения и его заместителя по розыску арестовать.

Правда, потом это дело стали потихоньку спускать на тормозах. Состоялось заседание горкома партии, на котором эта история была разобрана. Девятченкова, начальника 91-го отделения саданул обширнейший инфаркт, от которого он оправиться уже не смог и уволился по болезни. Судить его не стали, хотя надо было бы, а от Фоломеева, естественно, отстали и доброе имя его с помощью Володи Высоцкого и моей было восстановлено<sup>8</sup>.

Вот так вмешательство Владимира Высоцкого помогло невинному человеку остаться на свободе. В дальнейшем Владимир Николаевич Фоломеев стал доктором медицинских наук, был ведущим научным сотрудником НИИ отоларингологии, написал более сотни научных работ. В 2010 году он ушёл из жизни после тяжёлой болезни.

---

<sup>8</sup> Фонограмма беседы от 3 марта 2007 года.

**АКАДЕМИЯ****Виталий Гавриков (Брянск)***доктор филологических наук***«Невысоцкие» цитаты Высоцкого  
в «Триптихе...» Башлачёва  
(И некоторые размышления по ходу...)****1. Смерть скриптора (теоретическое вступление)**

Полвека назад в «художественном словеснике» умер автор. Об этом много говорили<sup>9</sup>. Как, собственно, и о рождении скриптора<sup>10</sup>. Однако примерно в то же время в «художественном словеснике», пусть и не в каждом, умер и сам скриптор. Так родилась новая «литература», получившая фиксированность не на бумаге, а на фонограмме. К чему я это всё. Дело в том, что новая художественная словесность обрела другую, даже более радикальную чем постмодернизм, привязанность к «чужому». Таковы имманентные<sup>11</sup> свойства нового искусства, без которых оно не было бы собой. Я говорю сейчас о способе тиражирования некоего произведения, о способах его доставки реципиенту<sup>12</sup>, о «вечном возвращении» песни через множественность её исполнений. «Бумажное» стихотворение существует как лингвистический текст, поэтому и тиражируется без смысловых сдвигов. Спетое – как семиотический текст, субтексты<sup>13</sup> которого – музыкальный, артикуляционный и т. д. – меняются. Трансформируется от исполнения к исполнению и смысл. Существенно или нет – не важно, перед нами всё равно новый семиотический объект. И вот эта особенность, помноженная на присущие песенности коммуникацию, суггестию и т. д., приводит к тому, что некое произведение становится востребованным не в своём единичном проявлении, а в их множественности. Иными словами, перечитывание некоего стихотворения по разным книгам есть перечитывание одного и того же стихотворения; прослушивание песни, исполненной на разных концертах, есть восприятие разных текстов, полностью совпасть в которых может

<sup>9</sup> Начал, кажется, Р. Барт.

<sup>10</sup> От лат. «переписчик», «писатель».

<sup>11</sup> Сущностные, внутренне присущие.

<sup>12</sup> Здесь – слушателю.

<sup>13</sup> Составляющие.

только имплицитная<sup>14</sup> вербальная<sup>15</sup> составляющая. Отсюда и более широкое использование «песенниками» чужого, в частности, перепевка песни, принадлежащей другому автору (создание кавер-версии). Думается, вставка чужого стихотворения в свой лирический цикл «печатным поэтом» – случай если не невозможный, то по крайней мере весьма раритетный. А вот в песенной поэзии такое случается сплошь и рядом: песни Михаила (в сценичестве – «Майка») Науменко перепевали – среди своих композиций – «Крематорий» («Двойной альбом», 1993: спета «Дрянь»), «Алиса» («Стать севера», 2007: спеты «Старые раны»), «Аквариум» («Пушкинская, 10», 2009: «Вперёд, бодхисаттва»)… Да и на концертах поющие поэты любят перепевать творения своих коллег. Получается, что коммуникативно<sup>16</sup>-суггестивная<sup>17</sup> функция иногда выводится на первый план, то есть интерпретация (сопереживание лидера и публики) известного старого может быть важнее, чем узнавание нового. В этих условиях, повторим, включение «чужого» в «своё» становится особой стратегией на уровне всего песенно-поэтического «движения».

Ещё один важный фактор, работающий на увеличение числа заимствований, – креативистская<sup>18</sup> гетерогенность<sup>19</sup> песенного произведения, то есть написание песни в соавторстве. Так, на альбоме «Птица» группы «АукцЫон» встречаются песни написанные в соавторстве Олегом Гаркушей (текст) и Леонидом Фёдоровым (музыка); Гаркушей (т) и Дмитрием Матковским (м); Дмитрием Озерским (т) и Фёдоровым (м); Николаем Рубановым (м). Соавторство может быть и чисто «вербальным», то есть – на уровне поэтического текста песни. Например, альбом «Человек без имени» группы «Наутилус помпилиус», как отмечает Е.В. Исаева, «состоит из десяти композиций, созданных разными авторами. Нас интересует, прежде всего, вербальная составляющая. Половина текстов целиком принадлежит Илье Кормильцеву: 4, 6, 7, 8, 9. Второй текст “Боксёр” и пятый “Красные листья” созданы в соавторстве И. Кормильцевым и Е. Аникиной; 1-й “Непорочное зачатие” – Д. Умецким и В. Бутусовым; 3-й “Тихие игры” – В. Бутусовым и Е. Аникиной; последний 10-й “Человек без имени” –

---

<sup>14</sup> Скрытая, невыраженная, спрятанная.

<sup>15</sup> Словесная (спец.).

<sup>16</sup> Устанавливающая контакт, коммуникация – передача и получение информации.

<sup>17</sup> Воздействующая.

<sup>18</sup> Творческая, созидательная.

<sup>19</sup> Сложность как сложенность, составность.

Д. Умецким и И. Кормильцевым»<sup>20</sup>. Замечу в скобках, что я привожу примеры из рок-поэзии только потому, что здесь традиции заимствования несколько сложнее, разветвлённое в связи со спецификой рока (в первую очередь имею в виду установку на объединение творческих единиц в коллективы). Однако и авторская песня не чужается всех описанных выше проявлений «чужого».

## 2. Вниз по лестнице, ведущей вниз

Итак, новое искусство, песенная поэзия, это новые подходы к заимствованию, новые его стратегии и приёмы. Среди последних есть один, который и подвиг меня на написание этой статьи. Не стану утверждать, что он встречается исключительно в песенной поэзии, однако, представляется, именно здесь (в силу её специфики) он приобрёл особое значение. Этот приём был назван нами «трёхчленное заимствование» и с таким именем уже «пошёл в народ»: Геннадий Шостаков воспользовался им, указывая на то, что «Лидер группы “Исток” ссылается не на того или иного рок-поэта, а на исполняемый им чужой текст»<sup>21</sup>. Как ясно из этой лаконичной формулы, такого рода заимствование есть не апелляция к некоему претексту<sup>22</sup>, а к претексту этого претекста или к «препретексту». Чтобы не плодить филологических «монстров» (препретекст) и избавиться от нежелательной квантитативности<sup>23</sup> («трёхчленное заимствование») попробуем назвать этот приём, в качестве рабочего термина, «ступенчатым заимствованием».

Замечу, эти «ступеньки» могут быть не просто единичным приёмом, но и структурой, организующей целый текст. Приведу такой пример. По мнению Г.Ш. Нугмановой, «в “Полярниках” Арбенина <на самом деле песня называется “Пожарники”. – В.Г.> ирония усиливается совмещением цитат из БГ и из Б. Окуджавы»<sup>24</sup>.

Однако, на мой взгляд, здесь не только и не столько совмещение цитат из двух источников, сколько их, цитат, наложение. Все мы знаем песню Окуджавы «Молитва»:

---

<sup>20</sup> Исаева Е.В. «Возьми меня, возьми на край земли»: Альбом группы «Nautilus Pompilius» «Человек без имени» // РРТК. Вып. 11. Екатеринбург; Тверь, 2010. С. 108-109.

<sup>21</sup> Шостаков Г.В. «Rock'n'roll мёртв, а мы – ещё нет»: Александр Микитенко и рок-традиции 1980-х годов (на материале альбомов группы «Исток») // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2011. Вып. 12. С. 275.

<sup>22</sup> Текст, предшествующий другому тексту.

<sup>23</sup> Количественности.

<sup>24</sup> Нугманова Г.Ш. Миф и антимиф о БГ // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 176.

Пока Земля ещё вертится, пока ещё ярок свет,  
 Господи, дай же Ты каждому, чего у него нет:  
 Мудрому дай голову, трусливому дай коня,  
 Дай счастливому денег... И не забудь про меня.

У Гребенщикова («Боже, храни полярников») от претекста остаётся метрическая организация, а также жанр – «моление»:

*Боже, помилуй полярников с их бесконечным днём,  
 С их портретами партии, которые греют их дом;  
 С их оранжевой краской и планом на год вперёд,  
 С их билетами в рай на корабль, идущий под лёд.  
 Боже, помилуй полярников – тех, кто остался цел,  
 Когда охрана вдоль берега, скучая, глядит в прицел.  
 Никто не знает, зачем они здесь, и никто не знает их лиц,  
 Но во имя их женщины варят сталь, и дети падают ниц.  
 Как им дремлется, Господи, когда ты им даришь сны?  
 С их предчувствием голода и страхом гражданской войны,  
 С их техническим спиртом и вопросами к небесам,  
 На которые ты отвечаешь им, не зная об этом сам.  
 Так помилуй их, словно страждущих, чьи закрома полны,  
 Помилуй их, как влюблённых, боящихся света луны;  
 И когда ты помилуешь их и воздашь за любовь и честь,  
 Удвой им выдачу спирта, и оставь их, как они есть.*

Из выделенных курсивом фрагментов Константин Арбенин конструирует центон<sup>25</sup> («Пожарники»), лишь в конце – для смеха – вставляя рефрен Окуджавы:

Господи, помилуй пожарников  
 С их бесконечным огнём,  
 С их портретами партии  
 И командиром-пнём,

С их техническим спиртом  
 И вопросами к небесам,  
 На которые ты отвечаешь им,  
 Не зная об этом сам.

Господи, помилуй пожарников,  
 Не дай им взойти на карниз,  
 Где дети живую варятся  
 И женщины падают вниз,

<sup>25</sup> Текст, сотканный из цитат.

И, когда ты их помилуешь, Господи,  
Воздав за тревоги дня, –  
Удвой им выдачу спирта  
И – не забудь про меня.

Графическая организация текста – с официального сайта группы «Зимовье зверей»<sup>26</sup>, на слух гребенщиковское цезурирование<sup>27</sup> и арбенинское строкоделение неразличимы, поэтому и здесь мы можем говорить о единой метрической<sup>28</sup> матрице.

В итоге мы получаем сложное перетекание текстов, тройное заимствование, пронизывающее всю русскую песенную парадигму XX столетия: от «бардов» (Окуджава) к «рокерам» (Гребенщиков), а затем к «песенникам новой волны» (Арбенин), которые относятся к «классическому» русскому року, и тем более – к авторской песне, как к ушедшим, «омертвелым» традициям.

Но чаще наше «ступенчатое заимствование» является единичным приёмом – особой ступенчатой цитатой, пронизающей нескольких авторов. Немало таких отсылок можно обнаружить у Александра Непомнящего, представителя новой песенной «волны» (90-е гг. XX – нулевые XXI вв.). Часть из них было рассмотрено мной в одной из статей<sup>29</sup>, здесь я повторяю некоторые тезисы оттуда.

Главным источником цитирования у Непомнящего оказывается творчество Егора Летова, который и сам был «активным интертекстуалистом<sup>30</sup>». Причём цитироваться могут не только песни (о них – ниже), но и интервью: «У Ницше в Заратустре фраза была о том, что наступит время, когда и понятие ДУХ означать будет грязь. Вот оно и наступило, всем на радость и утешение»<sup>31</sup>. Вот как об этом спел Непомнящий: «Чтобы псам не снилось Дух и грязь менять местами» («Сквозь каменное небо»).

В одно время Летов увлекался идеалами национал-большевиков (да и Непомнящий не миновал этого), тогда лидер

---

<sup>26</sup> <http://zzverey.spb.ru/list.php?id=23&text=163>

<sup>27</sup> Цезура – полупауза внутри поэтической строки.

<sup>28</sup> Метр в стиховедении – идеальный ритмический образец в противоположность ритму – конкретному ритмическому построению данного стиха.

<sup>29</sup> Гавриков В.А. А. Непомнящий как представитель русского построка // Проблемы современной литературы: теория и практика. Вып. 1: Рок-поэзия Александра Непомнящего. Иваново, 2009.

<sup>30</sup> Интертекст – неоднозначное филологическое понятие, здесь: «активно цитирующий других».

<sup>31</sup> 200 Лет одиночества. Интервью с Егором Летовым, взятое Серёгой Домой // <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981372.html>

«Гражданской обороны» периодически исполнял советские идеологизированные песни, например, «И вновь продолжается бой...». У Непомнящего:

Так надо. И вновь продолжается бой.

Так надо. Вселенский Октябрь впереди.

И Солнышко-Спас такой молодой. («Для всех и ни для кого»).

А вот отсылка к песне Летова, названной в честь фильма Тарковского «Иваново детство»:

За добровольное иваново детство. («Юрьев День» («Поле цветов»)).

Кроме того, на альбоме «Сто лет одиночества» Летов перепевает песню «Туман» А. Колкера и К. Рыжова из советского фильма «Хроника пикирующего бомбардировщика». К этой же композиции обращается и Непомнящий:

Туман, туман – и всех прижало к земле. («Вертолёт»).

Ср.:

Туман, туман,

Седая пелена.

Далеко, далеко

За туманами война.

Идут бои без нас, но за нами нет вины:

Мы к земле прикованы туманом. («Туман»).

Установить то, что все эти цитаты инкорпорированы<sup>32</sup> в поэтику Непомнящего не из первоисточника, а из творчества Летова, не так сложно, достаточно обратиться к более широким контекстам. Дело в том, что большинство этих «транзитных» цитат соседствуют с собственно летовскими, например, в песне «Юрьев день» помимо уже указанного «иванова детства» есть два заимствования из «советских», то есть написанных до 1991 года, песен «Гражданской обороны»:

Всё больше смирения под сапогами,

Всё меньше льда, – и Майор будет с нами. (Непомнящий).

Мы – лёд под ногами майора! (Летов).

За всех осуждённых, за всех прокажённых,

За обоганных, проклятых и запрещённых! (Непомнящий).

Во имя идущих и обречённых,

Во имя орущих и запрещённых!.. (Летов).

<sup>32</sup> Встроены.

Но самое интересное, что рассматриваемая цепочка заимствований может иметь не три, а четыре звена! Начнём издалека. В восьмидесятые годы минувшего столетия Роман Неумоев, лидер группы «Инструкция по выживанию», написал песню «Красный смех», которая, очевидно, была навеяна одноимённой повестью Леонида Андреева. Эта песня очень понравилась Егору Летову, настолько, что тот перепел её в числе своих на альбоме «Прыг-скок». Тот же «Красный смех» есть и у Непомнящего: «И займутся красным смехом стены, пол и потолок» («Ренессанс» («Кирпич»). В свете всего сказанного выше есть все основания утверждать, что к Непомнящему «смех» перекочевал именно из летовской поэтики. Таким образом выстраивается интересная цепочка заимствований: Андреев – Неумоев – Летов – Непомнящий.

Конечно, далеко не всегда «ступенчатое заимствование» оказывается столь прозрачным. Например, в песне «Новая Россия» Юрия Шевчука встречается фрагмент: «Новая Россия вылетающая из меня, / Мёртвые хоронят своих мертвецов – пустая возня!» Может показаться, что он напрямую отсылает к Евангелию, однако не всё так просто. Если мы посмотрим на грамматику двух высказываний, то окажется, что у Христа – императив<sup>33</sup> («пусти...»), а здесь – настоящее время. Настоящее же встречается у Бориса Гребенщикова в песне «500»: «В мутной воде не видно концов, / Мёртвые хоронят своих мертвецов». Если учесть, что Шевчук периодически цитирует БГ, то моя версия покажется не такой уж натянутой:

Не знали в 13 – что будет,  
Если случайно напиться  
Железнодорожной воды у ядовитой дороги. (Шевчук, 1999).

Дай мне напиться железнодорожной воды. (Гребенщиков, 1981).

### 3. Через цитаты – к Высоцкому

Начать основную часть, я думаю, уместно будет с развёрнутой цитаты из работы О.А. Горбачёва, высказавшего по интересующей нас теме<sup>34</sup>: «Завершается песня <<“Триптих памяти

---

<sup>33</sup> Побуждение.

<sup>34</sup> Укажем ещё статьи по «Триптиху»: Соколов Д. Диалог с Владимиром Высоцким в отечественной рок-поэзии: На материале триптиха А. Башлачёва «Слыша Высоцкого» // Владимир Высоцкий и русский рок. Тверь, 2001. С. 83-88, Клюева Н.Н. «Слыша В.С. Высоцкого». Ещё о триптихе Башлачёва // Мир Высоцкого. Вып. 6. М., 2002. С. 345-356.

В.С. Высоцкого” – В.Г.> трансформированной цитатой из монолога Гамлета (“И несётся сквозь тучи забористый смех: / Быть не быть? В чём вопрос, / если быть не могло по-другому!”), которая воспринимается, как аллюзия на роль Гамлета, исполненную В.С. Высоцким. В финале же первой части “Триптиха” была цитата заглавия фильма “Место встречи изменить нельзя”, в котором В.С. Высоцкий сыграл роль капитана милиции Глеба Жеглова. За счёт двух цитат из “нелитературных” источников текст трансформируется, расширяясь до диалога А. Башлачёва не только с Высоцким-поэтом, но и с Высоцким-актёром»<sup>35</sup>. Прочитируем «жегловскую» фразу у Башлачёва:

На Молочном пути вход с востока открыт  
И опять молоко по груди, по губам...  
И нельзя изменить место встречи.

Упоминает исследователь и третью «транзитную» цитату – заглавие цикла песен «Алиса в стране чудес». Причём «Алиса...» появляется в тексте Башлачёва дважды:

Колея по воде... Но в страну всех чудес  
Не проехать по ней, да ещё налегке, да с пустым разговором...  
Если ты ставишь крест на стране всех чудес,  
Значит, ты для креста выбрал самое верное место...

Здесь же, как указывает Н.Н. Клюева, есть «образ колеи» – «колея, по которой герой Высоцкого двигается по жизни, превращается у него <Башлачёва. – В.Г.> в сверхъестественную колею в небо»<sup>36</sup>. Однако одного слова, наверное, маловато (была бы у Башлачёва «чужая колея», или хотя бы «не своя», «иная», «другая»...), чтобы говорить о цитировании. Перед нами – лишь ассоциация исследователя, с которой мы (на уровне интуиции) согласны, но интуитивное ощущение не есть доказательство.

Кроме того, в песне Башлачёва есть и ещё одно интересное нам заимствование:

В общем, места в землянке хватает на всех.  
А что просим? Да мира и милости к нашему дому!

---

<sup>35</sup> Горбачев О. А. Механизм цитирования и автоцитирования в «Триптихе» А. Башлачёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999. Вып. 2. С. 76.

<sup>36</sup> Клюева Н.Н. Указ. соч. С.353.

Прикреплённость её непосредственно к творчеству Высоцкого доказывается соседством слова «землянка», которая, через очевидную соотнесенность с песней «Он не вернулся из боя», создает нужный контекст – военный, точнее даже – Великой отечественной войны. И в этом контексте «мир к нашему дому» прочно увязывается с песней «Як-истребитель»<sup>37</sup>:

...А, кажется, стабилизатор поёт:  
«Ми-и-и-ир вашему дому»!

Как указал А.Е. Крылов, «выражение МИР ВАШЕМУ ДОМУ! ... на наш взгляд, осталось гораздо ближе к библейскому контексту, чем к соответствующей песне барда»<sup>38</sup> (исследователь здесь как раз и рассуждает о том, что в словаре крылатых выражений это высказывание скорее следует возводить не к тексту Высоцкого, а к евангельскому претексту). Для «чистоты опыта» приведём и исходные слова (Матф. 10:12): «А входя в дом приветствуйте его, говоря: “Мир дому сему”».

Образ Высоцкого в «Триптихе...» оказывается многогранным, охватывающим несколько направлений его деятельности. Во-первых, это собственно песенное творчество (таких цитат в тексте Башлачёва большинство), во-вторых, кинороли (наиболее весомая из которых, вероятно, «Место встречи изменить нельзя»), в-третьих, работа в театре (и здесь выбрана самая сакраментальная роль Высоцкого – Гамлет), в-четвёртых, радио-театр («Алиса в стране чудес» – вышедшая на пластинках радио-пьеса). Наконец, цитата из Библии онтологизирует<sup>39</sup> все эти ипостаси Высоцкого, выводя их на некий всевременной уровень, что вообще свойственно тематике позднего Башлачёва. Таким образом, «Триптих...» – в сгущённой форме данный биографический миф, где «ступенчатая» цитация выполняет функцию «расширения перспективы», завершая контуры образа Высоцкого за счёт ряда ключевых «опорных точек», узнаваемых ассоциаций, связанных с творчеством знаменитого поэта, музыканта, актёра...

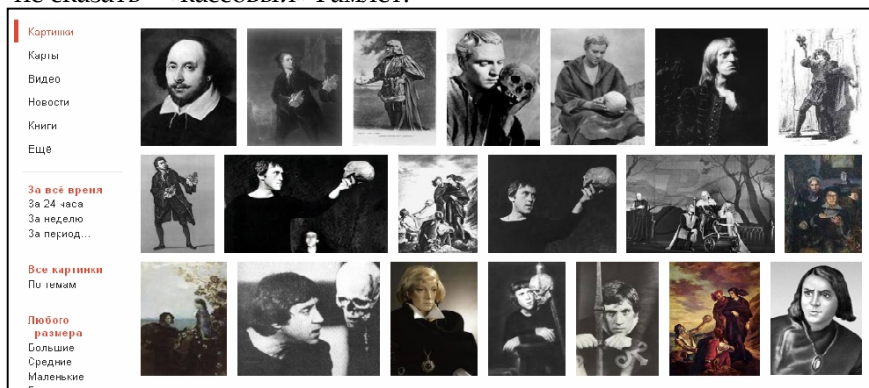
Подводя итоги, подчеркнем, что высказывания, находящиеся в основании рассмотренной «пирамиды заимствований», должны апеллировать к некому широко узнаваемому, сакраментальному

<sup>37</sup> Параллель с «Яком...» увидела и Н.Н. Клюева. Клюева Н.Н. Указ. соч. С. 355-356.

<sup>38</sup> Крылов А.Е. Что отличает цитату от крылатого выражения? (Рец. на кн. : Князев Ю.П. Словарь живых крылатых выражений русского языка. М, 2010) // НЛО, 2011. №108. С. 364-370.

<sup>39</sup> Онтологическое – связанное с бытием.

источнику. Интересно отметить, что в числе таких цитат «третьего порядка» оказываются тексты авторской песни (Окуджава) и даже рок-поэзии (Неумоев). Но и источник второго порядка, источник преломляющий, должен иметь сильную «харизму», определённую «классичность», чтобы оттянуть на себя заимствование, чтобы суметь маркировать своим присутствием изначально чужой текст. В этом смысле Высоцкий, бесспорно, «сильный источник», чья личность привела к существенным рецепционным<sup>40</sup> изменениям Гамлета на российской почве. Это можно подтвердить простым экспериментом: в поисковике Google в разделе «картинки» я написал «Гамлет». В первых трёх рядах обнаружилось 5 фото Высоцкого, и лишь по одному – других актёров, в частности, Смоктуновского. Так что понятно, кто у нас самый народный, если не сказать – «кассовый» Гамлет.



Похожие результаты даёт и фраза, в изменённом виде данная в «Триптихе...», «быть или не быть», с той только разницей, что Высоцкий здесь сильно «разбавлен» всяческими гамлетовскими «интерпретациями» – от задумчивой обезьяны с черепом до карикатур. Предлагаю читателю самостоятельно провести эксперимент даже не с Глебом Жегловым (тут результат и без того понятен), а с названием фильма «Место встречи изменить нельзя».

Что же касается «Алисы...», то в связи с форматом высокоцкого текста картинок, связанных с аудиопостановкой, практически нет. Зато в Википедии значение сочетания «Алиса в стране чудес» такое: 1. «сказка Льюиса Кэрролла», 2. «музыкальная сказка на музыку <почему только музыку? – В.Г.> Владимира Высоцкого».

<sup>40</sup> Здесь: рецепция – восприятие художественного текста.

**Наталья Крылова (США)**

*кандидат филологических наук,  
директор центра "Русский мир",  
Вашингтон*

**«По самому по краю»:  
переводы Высоцкого как герменевтический опыт  
Пролегомены исследования**

Предлагаемое вашему вниманию сообщение является наброском только начинающегося исследования и пока что не изобилует «каверзными ответами» (по выражению Высоцкого), зато содержит множество вопросов – хотелось бы надеяться, «нужных» и объективно значимых.

Проблема перевода произведений Высоцкого на иностранные языки в силу её внеположенности, экстерриториальности по отношению к основному массиву высокоцковедения, традиционно воспринимается как одна из его маргиналий. Однако тот эмпирический материал, с которым нам пришлось столкнуться в минувшем году и который стал поводом для этого сообщения, дополнительно убедил нас в высоком когнитивном потенциале как самих переводов, так и сравнительного изучения их в контексте оригинальных текстов, а также породившей их культуры.

Проблема перевода Высоцкого на иностранные языки (английский, польский, чешский, болгарский, шведский, немецкий и др.) неоднократно ставилась, и различные конкретные трудности переводческого процесса многократно излагались и обсуждались в трудах Тимоти Сергэя, Анны Беднарчик, Катарины Берндт, Л. Белошевой, Г. Овчиниковой и др.

Тем не менее, за последнее время количество переводов российского барда на иностранные языки несколько не уменьшилось; более того, все больше появляется интересных, хотя и не бесспорных опытов «двойного» перевода Высоцкого: перевода как стиховой, так и *музыкальной* составляющей его произведений в инокультурную традицию.

Объясняется и оправдывается это, на наш взгляд, тремя основными обстоятельствами:

1. Художественным качеством его поэзии, которое со временем всё больше уясняется русистами мира.

2. Консенсусным характером творческой личности Высоцкого для российской культуры XX века, его статусом как потенциального полпреда российской культуры за рубежом.

3. Как ни парадоксально, – высочайшей «сопротивляемостью материала» текстов Высоцкого, перенасыщенных непереводаемыми культурными коннотациями. Но переводчики – народ рискованный, и высокий когнитивный потенциал перевода как интерпретационной практики для них служит дополнительным стимулом.

Перевод, как знают все, кто профессионально с этим сталкивался, – это всегда интерпретация, истолкование, переложение исходного текста в иную систему культурных кодов. В поэтике же Высоцкого заложены определённые имманентные механизмы, которые мощно провоцируют реципиента к соучастию в смыслопорождении. В недавнем исследовании природы «высоцкого» полифонизма, предпринятом американским высокоцковедом Энтони Куэлином, было убедительно постулировано, что «полифонический потенциал произведений Высоцкого многократно увеличивается за счёт намеренного привлечения голоса слушателя к голосам лирического героя и повествователя». «Безусловно, аудитория является участником порождения смысла любого текста, – указывает Куэлин. – Тем не менее, взаимоотношения повествователя с лирическим героем у Высоцкого предполагают куда более активное посредничество слушателя между ними»<sup>41</sup>. Интенсивный читательско-слушательский интерактив оказывается востребован и для заполнения многочисленных смысловых лакун, какими изобилуют тексты поэта, что породило очень симптоматичное название одной из лучших высокоцковедческих книг-комментариев последних лет – «Много неясного в странной стране»<sup>42</sup>.

Таким образом, три с лишним десятилетия бытования наследия Высоцкого в отсутствие самого его создателя убедительно продемонстрировали правомочность теории рецептивной эстетики, разработанной Г. Гадамером, Х. Яуссом, Р. Ингарденом и др.

Если предельно упростить эту концепцию, то любое художественное произведение можно схематически представить как производное нескольких последовательных трансформаций.

---

<sup>41</sup> Куэлин Э. Голос Другого в песнях-монологах В. Высоцкого: Текст доклада на круглом столе «Параллели и меридианы Владимира Высоцкого» (г. Колумбус, Агайо, США, 2010).

<sup>42</sup> Скобелев А.В. Много неясного в странной стране. – Ярославль: Индиго. – 2007.

Если обозначить социально-историческую реальность, воспроизводимую автором, как «R-1», её специфическое преломление в сознании автора как «R-2», то художественный результат обработки «R-1» через фильтр мировоззрения «R-2» можно обозначить как «R-3». Однако процесс на этом не заканчивается, ибо без активного элемента участия «R-4» – читателя («советчика, врача» – по Мандельштаму!) – вольтова дуга не замкнётся, и текст не реализуется. «Понимать произведение, – значит, в первую очередь, понять в данной области самого себя, и лишь во вторую очередь – выявить мнение другого лица по этому вопросу», – говорилось в основополагающем труде Ганса Гадамера «История художественного воздействия»<sup>43</sup>.

Абстрагируясь от крайних выводов о «смерти автора» в трудах последователей рецептивной теории из числа постструктуралистов, следует всё же согласиться с открытой/сформулированной ими максимой: художественный текст – это всегда результат коммуникации между автором и реципиентом как обязательным агентом актуализации авторских интенций. Таким образом, любой перевод художественного текста оказывается подобен тому обильному тексту на широких полях средневековых рукописей, который совместно творили поколения его читателей-интерпретаторов. Медиевисты знают, что по своей семантической насыщенности и ценности эти маргины порой не уступают тексту центральному, а их зримое сосуществование передаёт живую полифонию времени.

В случае с поэзией Высоцкого (и авторской песней в целом) значение этого четвёртого элемента – реципиента – вообще невозможно переоценить. Она возникла как средство конструирования и выражения групповой идентичности, адресованная в первую очередь «своим», и от рецептивного аппарата читателя/слушателя, от его умения распознать и прочесть заложенные в тексте художественные коды поколенческой и этической общности в конечном счете всегда зависела актуализация текста. И если автор любого произведения, согласно рецептивной теории, по определению – коллективный

---

<sup>43</sup> Благодарим В.П. Изотова за ценное в данном контексте напоминание о теории рецепции-декодирования текста, разработанной Р. Якобсоном, которая представляет собой более раннюю, но также продуктивную интерпретацию художественно-коммуникативного акта.

автор, то применительно к авторской песне это вдвойне справедливо.

Апробировать правомочность этих суждений нам довелось в ходе нескольких соприкосновений с проблемой перевода Высоцкого на английский, имевших место в минувшем 2012 году.

Первым из таких опытов стала организованная нами творческая мастерская – конкурс на лучший перевод произведения В. Высоцкого на английский язык. В проекте, с ходом и содержанием которого можно ознакомиться в специально созданном для него блоге<sup>44</sup>, приняли участие более двух десятков человек из четырёх стран мира – США, России, Италии и Великобритании. В их числе были профессиональные переводчики, студенты, просто любители авторской песни и преподаватели-русисты западных вузов. При постоянной экспертной поддержке ведущих западных высокоцковедов и переводчиков Высоцкого – Энтони Куэлина, Георгия Токарева, Хайнриха Пфандля, Сибелан Форрестер и других – конкурсанты шлифовали свои переводы, спорили о значении отдельных красочных русских идиом, учились друг у друга. В итоге лучшие двенадцать переводов были опубликованы в блоге проекта, а лучшие из лучших были удостоены специальных грамот и подарков от вашингтонского центра «Русский мир». В число призёров, к сожалению, не вошла группа студентов-русистов из Оксфорда, одной из участниц которых была «наследница по прямой линии» самого Л.Н. Толстого: в состязании могли участвовать только индивидуальные работы. Однако для зазорных и, без сомнения, талантливых британцев коллективный перевод песни Высоцкого «Она была в Париже» стал прекрасным способом креативно отметить Международный женский день 8 Марта.

В творческой лаборатории конкурса-мастерской участники имели возможность на практике идентифицировать и попытаться преодолеть все известные ловушки поэтического перевода. Главными среди них стали:

- Точное опознание и интерпретация реалий, упоминаемых в произведениях поэта;
- адекватная передача фразеологии, которой тексты Высоцкого густо изобилуют (К примеру, выражение «я бросил свой завод, хоть, в общем, был не вправо» было первоначально

<sup>44</sup> Режим доступа: <http://vysotskyinenglish.blogspot.com>

ошибочно переведено как «я бросил свою фабрику». Бурная дискуссия разгорелась также вокруг буквальных и фигуральных значений идиомы «козья морда» в тексте «Песенки про козла отпущения»);

- выбор точной стилистической окраски слова или выражения (возвышенное/просторечное; диалектное/сленговое, общенное/газетное и пр.). Как мы знаем, стилевая конфликтность является важнейшей приметой художественного мышления автора «песен беспокойства» (в одной его фразе могут столкнуться просторечное «берёзовым веничком» и газетно-плакатное «наследие мрачных времён»);

- эквивалентность текста (совпадение мелодики текста с музыкальной мелодией);

- максимально аутентичная передача авторской звукописи;

- воспроизведение сложных рифм Высоцкого (или же сознательный отказ от них, что в новейшей англоязычной поэзии, кстати, является скорее нормой, чем исключением);

- сохранение значимых субъектно-объектных отношений оригинала, – и так далее.

Одним из активным участников описанного проекта стал молодой нью-йоркский переводчик В. Высоцкого и исполнитель своих переводов, Вадим Астрахан, выступивший в качестве советника-консультанта<sup>45</sup>. Привезённый в США родителями в подростковом возрасте и выросший в русскоговорящей среде, он представляет собой почти идеальный вариант переводчика-билингва. Английский для него – не иностранный, но второй родной. В итоге он владеет живой фразеологией языка, свободно играет культурными коннотациями и стилями, его переводы не производят деревянистого впечатления машинного перевода, коим грешат работы даже некоторых хороших профессионалов, изучавших английский в вузе. Едва ощутимая «русская патина», которую почувствовал Тимоти Сергэй в работах Астрахана<sup>46</sup>, только добавляет им смыслового объема и эмоциональной притягательности. Для популяризации и продвижения творчества Высоцкого в англофонном мире Астраханом был создан специальный веб-сайт<sup>47</sup>, а в течение последних пяти лет он

---

<sup>45</sup> См. напутственное слово В. Астрахана участникам конкурса по ссылке: <http://vvsotskyinenglish.blogspot.com/p/atrakhans-advice.html>

<sup>46</sup> Slavic and East European Journal. Volume 24, Issue 4, 2010. Pp. 728 – 730.

<sup>47</sup> Режим доступа: <http://vvinenglish.com/>

выпустил – в содружестве с известным российским музыкантом Юрием Наумовым – два профессионально записанных альбома своих переводов текстов Высоцкого – «Певец, мореплаватель, воин и дух» (2008) и «Две судьбы» (2012). Не отрываясь от своей основной профессии химика-криминалиста, Вадим много концертирует в США, Европе и России; его концерт 25 января 2012 г. в Вашингтоне дал официальный старт вышеописанному переводческому конкурсу. Дополнительный риск той культуртрегерской миссии, которую взял на себя Астрахан, придаёт высокий процент гуманитарной и научно-технической интеллигенции в русскоговорящей диаспоре Америки, что, в свою очередь, обуславливает высокую активность КСП. Несмотря на скепсис старейшин вашингтонского клуба («Ну, сходите-сходите, послушайте жалкую пародию на великого русского поэта!»), несколько его членов всё-таки пришли на концерт 25 января и остались весьма удовлетворены и текстами переводов, и манерой их подачи, а также живым общением с автором после концерта <sup>48</sup>.

Чётко поставленной перед собой цели – добиться того же эмоционального воздействия на реципиента, что и русскоязычный оригинал, – Вадим Астрахан вполне достигает: отзывы его читателей и слушателей, опубликованные на его сайте, свидетельствуют об этом весьма красноречиво <sup>49</sup>.

Тем более значимы и интересны для исследователя те случаи разительного отхождения от слова и духа оригинального текста Высоцкого, которые случаются в переводческой практике Астрахана. Оставим в стороне те частные эпизоды, когда в языке, на который переводится оригинальный текст, элементарно отсутствуют определённые языковые концепты <sup>50</sup>. Приведём два

---

<sup>48</sup> Фотоленту этой творческой встречи и концерта можно посмотреть по ссылке: <https://plus.google.com/u/0/photos/114796537565546987460/albums/5704959237331069489>. Видео-фрагмент выступления В. Астрахана доступен он-лайн по данной ссылке: <https://vimeo.com/36745703>.

<sup>49</sup> Так, в одном из них говорится: «Привет, Вадим, я был на твоём выступлении в Стэнфорде в пятницу. Для меня оно стало настоящим откровением, хотя я не знаю русского языка». Другой благодарный слушатель признаётся, что тексты переводов задели его за живое настолько, что он обложился энциклопедиями, чтобы побольше узнать о русской истории, которая дала темы и сюжеты песен Высоцкого.

<sup>50</sup> Такие случаи, впрочем, также представляют большой интерес, т.к. позволяют в сравнении оценить уникальность концептосферы каждого из языков. Так, к примеру, в переводе "Моей цыганской" Астрахану пришлось заменить "васильки" (те, что – "в чистом поле") названием другого цветка, т.к. "репутация" василька в американской культуре не выходит за рамки обыкновенного сорняка.

более принципиальных примера, чтобы продемонстрировать, как работа переводчика порой заводит его в герменевтические ловушки, порой оборачивающиеся настоящими открытиями.

Первый пример: «Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука» – текст, традиционно относимый к безобидно-шуточным произведениям Высоцкого. Его основная часть переводится Астраханом вполне аутентично, практически эталонно как с точки зрения содержания, так и формы. Единственный заметный смысловой сбой подстерегает слушателя в невинной авторской преамбуле:

*«Не хватйтесь за чужие талии, / Вырвавшись из рук своих подруг. /  
Вспомните, как к берегам Австралии / Подплывал покойный ныне Кук».*

Буквальный прозаический «перевод перевода» зачина этой песни у Астрахана звучит приблизительно так:

*«Эй, парни, не сидите там притихнув! / Отправляйте-ка своих подружек подальше, пока вас не начало тошнить. / Вспомните, как к Гавайским островам подплыл корабль / Под командованием капитана Кука».*

Можно великодушно простить переводчику подмену Австралии Гавайскими островами (ибо любознательный капитан Кук, как известно, везде поспел), но волонтаристская подмена бесшабашного флирта («чужие талии») воображаемых адресатов этой дурашливой лекции банальной алкогольной абстиненцией смущает своей немотивированностью, тем более, что этим решительно меняется смысл всего поэтического меседжа. У Высоцкого это вступление содержит явственную пародию на гиперморалистический, патерналистский советский дискурс, в котором абсолютным злом является свобода (политическая или сексуальная), неизбежно караемая смертью (как в случае с «покойным ныне Куком»). Всё последующее «повествование» последовательно развивает это пародийное начало, помещая историю с «непослушным» и поэтому «ныне покойным» Куком в контекст мультикультурализма, где нет никаких абсолютов, нет места морализаторству и рационализму («молчит наука!»), а добро и зло тонут в тотальном культурном релятивизме. Другими словами, перед нами в очередной раз разыгрывается бахтинский карнавал, который уместно предваряется появлением тени карнавального короля – авторитарного советского дискурса – в оригинальном вступлении. Перевод этой изящной и высокоинформативной виньетки у Астрахана, напротив,

предельно серьёзен и одномерен. Однако при этом речевой портрет повествователя и его воображаемых адресатов имплицитно воспроизводит традиционный для англофонной культуры жанр «казарменной песни» (*«barrackssong»*), весьма продуктивно использовавшийся, например, в творчестве Р. Кипплинга. Возникший в эпоху колониальных завоеваний и синтезировавший в себе несколько более архаичных форм, этот жанр строится, как правило, на комическом (часто – абсурдистском) сюжете, предполагает мужское братство в качестве адресата и зачастую обыгрывает дихотомии Востока/Запада, цивилизации/варварства, свободы/несвободы и т.д. В этом жанровом контексте история, рассказанная Высоцким, смотрится на удивление органично, поэтому выбор, сделанный переводчиком – осознанно или интуитивно, – можно считать семантически оправданным.

Пример второй: «Две судьбы» – программный для одноимённого диска музыкальный трек и перевод оригинальной баллады Высоцкого. Позволим себе из соображений краткости опустить комментарий собственно *текстовой* составляющей этой работы Вадима Астрахана и обратиться к музыкальной интерпретации оригинала. Творческая стратегия этого переводчика-исполнителя в целом предполагает усиление/усовершенствование мелодической составляющей исходного произведения Высоцкого и создание новых аранжировок, максимально приближенных к ожиданиям современного американского слушателя. В итоге он бесстрашно импровизирует с музыкальными стилями и жанрами (от стилизованной советской эстрады, до техно-танго, классической баллады, блюза, хард-рока и даже тяжёлого металла). «Две судьбы» также оказались решены им в стилистике мрачной готической рок-баллады, где присутствуют все узнаваемые элементы хард-рока: ускоренный темп исполнения, плотная ритм-секция, агрессивный голосовой напор, эмоциональная ажиотация, минимальность нюансировки в вокальных модуляциях и т.д. При этом в интродукции явственно звучит музыкальная цитата – отсылка к хрестоматийной аранжировке этой композиции Константином Казанским, дополнительно оттеняющая эпатажную новизну последующей интерпретации Астрахана.

Наша субъективная оценка этой работы может быть отражена в трёх определениях: неожиданно, удачно, познавательно. О последнем – отдельно, в заключение.

Выбор переводчиком адекватной музыкальной *жанровой традиции* чрезвычайно важен в нахождении «правильной» целевой аудитории, определении «потенциально своих» и в опознании ими Высоцкого как «своего чужого». В этом смысле хард-рок как западный аналог российской «песни беспокойства», пожалуй, представляет собой приемлемый музыкальный дискурс для культурной трансплантации песен Высоцкого. Однако именно рбковая эстетика аранжировки баллады «Две судьбы» парадоксально оттеняет те «непереводимые» пласты содержания баллады Высоцкого, которые придают ей экзистенциальную и трагическую глубину. Вместо готического хоррора, вместо злого, победного напора, доминантного в рок-аранжировке В. Астрахана, мелодика и голосоведение оригинала передают мучительный и глубинный опыт проживания Инферно. Мы слышим его в почти стонущих интонациях Высоцкого, в замедленно-медитативном ритме, в диахронических скрипичных партиях, воссоздающих и скрип весла, и кружение водоворотов, и весь морок «гиблого места». Наконец, решительно разнятся и финалы двух исполнений-аранжировок: чудо нечаянного спасения, в котором нет никакой окончательности – у Высоцкого, и победный, резкий музыкальный «пуант» у Астрахана.

Органичен ли этот бунтарский, прорывной тон для Высоцкого?

– Да.

Сводится ли он к нему?

– Нет.

Имеет ли право переводчик и/или исполнитель «вписывать» свой опыт, своё знание (или НЕзнание) в исходный классический текст в процессе перевода?

– Да.

Переводим ли Высоцкий во всей своей полноте своего знания?

– Нет, особенно учитывая все истончающийся слой носителей коллективной памяти об эпохе «высокого застоя».

И здесь наша логика приводит нас к фатальному выводу о принципиальной невозможности перевода. Согласно известному

постулату Ю.М. Лотмана, «между текстом и аудиторией складывается отношение, которое <...> имеет природу диалога. Диалогическая речь отличается не только общностью кода двух соположенных высказываний, но и наличием определенной общей памяти у адресанта и адресата. Отсутствие этого условия делает текст недешифруемым»<sup>51</sup>. Однако наличие *общей памяти* о советском периоде истории у американской и российской аудитории исключено, следовательно, любые попытки перевода Высоцкого априори обречены. Обречены? – Но почему тогда – в отсутствии всякой разделённой памяти о датском средневековьи – одно поколение за другим непреодолимо влечёт к себе история принца Гамлета, переложённая иноязычным писателем Шекспиром восемь веков спустя и много позже воплощённая на сцене советским актёром Высоцким? Может быть, информационные и смысловые лакуны могут (и должны!) быть восполнены встречным душевным и творческим усилием реципиента и переводчика?

Позволим себе на этом приостановить свое размышление, т.к., во-первых, наше исследование находится только в своей начальной фазе, а во-вторых, потому, что герменевтический подход к художественным феноменам и не предполагает никакого формального завершения процесса. Как признался в частной беседе о переводах Астрахана один мой американский коллег-литературовед: «Быть может, это ужасно несправедливо по отношению к Вадиму, но я не могу перестать сравнивать его замечательные переводы с оригиналом». Но не в этом ли поступательно-возвратном движении от и, обратно, – назад к оригиналу и состоит смысл и польза любых его интерпретаций?

---

<sup>51</sup> Лотман Ю.М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х тт. Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры.– Таллин, 1992. – С. 161.

**ХРОНИКА**

**Наталья Паршина (Новосибирск)  
Лев Черняк (Брянск)**

**Дни Владимира Высоцкого в Новосибирске.  
«В своей стае»**

**Н.П.** Есть немало легенд и сказок о том, как люди ищут «свою стаю». Мне посчастливилось узнать, как это бывает. Это непередаваемое чувство, когда можно открыто выражать свои мысли, что-то обсуждать и спорить, выслушать разные мнения и быть совершенно уверенной только в одном: предмет разговора важен для собеседника так же, как и для меня. 25-27 января прошли Дни Владимира Высоцкого в Новосибирске.

**Л.Ч.** Я был приглашён в Новосибирск на празднование 75-летия Высоцкого Анатолием Олейниковым. Я уже бывал в Новосибирске в мае 2007-го года по его же приглашению в связи с тем, что Сибирский фонд Высоцкого планировал подготовить к выпуску книгу по моим работам. Но тогда ничего не получилось по многим причинам, в том числе в этом виноват и я сам. В этот раз меня во многом подкупило то, что на юбилей был приглашён Константин Казанский! С ним я уже был знаком по Москве, когда в 2009-ом году он гастролировал вместе с Мариной Влади со спектаклями, на один из которых я был приглашён Ильёй Порошиным. Правда, тогда мне с Костей пообщаться не удалось ввиду отсутствия у него свободного времени. И именно поэтому я вылетел в Новосибирск на день раньше всех, 23-го января, чтобы уж наверняка успеть к приезду Константина, и начать с ним работать как можно раньше, пока его не закрутили юбилейные вихри. Так оно и получилось: 24-го к обеду, дождавшись, пока Костя отдохнёт с дороги, вместе с Анатолием я направился прямо к нему в номер. Разумеется, Казанский меня не вспомнил по Москве, что ничуть не помешало доверительному разговору. Анатолий возил нас по Новосибирску в поисках гитары, потому что Костя не взял её с собой из Парижа. Даже получилось так, что мы с ним вдвоём совершили романтическую поездку на новосибирском метро, когда Олейников неожиданно в срочном порядке сорвался из ресторана, где мы спокойно заседали, в аэропорт встречать вновь прибывающих. Жаль, что я не снимал на фото-видео эту поездку в подземке, так как следил за записью на диктофон и задавал запланированные вопросы.

Разговор продолжился в номере Кости. Мой диктофон ни на мгновение не выключался, и даже я снял кусок беседы на свой цифровик, насколько мне позволила батарея и карта видеопамати.

Тем временем Олейников привёз из аэропорта Павла Евдокимова, который подвёз необходимые фонограммы для атрибуции их Казанским. Например, одну московскую фонограмму В.В. нам теперь следует позиционировать как парижскую, благодаря тому, что Костя узнал на ней себя, а у нас уже давно имелись подозрения, что она парижская.

*Причём, у Кости оказалась очень хорошая память на даты, благодаря чему он датировал очень точно написание некоторых стихов и песен В.В., а также других событий! Кроме того, у него имеется в Париже масса уникальных материалов (помимо рукописей В.В.), о которых я пока распространяться не стану по причине моей крайней суеверности и «в интересах следствия». Разошлись мы во 2-ом часу ночи, совершенно измочалив нашего собеседника. На следующий день пытки продолжались, и в дальнейшем Костя при каждой встрече со мной чуть ли не падал в обморок, предвкусывая новые испытания*

**Н.П.** Мне не доводилось раньше участвовать в событиях такого масштаба. В первый день были запланированы мероприятия с возложением цветов к памятнику В. Высоцкого и закладкой камня на месте предстоящего строительства культурного центра им. В. Высоцкого в Новосибирске. Туда я не пошла, так как не люблю разного рода «официальности». Но теперь, глядя на фотографии и слушая впечатления участников, жалею, что не пошла. Похоже, что официальные мероприятия прошли вполне неофициально: душевно, с песнями, с живыми эмоциями. Также 25 января состоялся вечер «Место встречи...», посвящённый 10-летию Сибирского фонда Высоцкого и открытию Дней Высоцкого в Новосибирске. Но для меня это событие стало вечером открытий имён и лиц. Количество людей, о которых слышала, которых видела в связи с именем Высоцкого, в течение вечера становилось всё больше. Только и слышалось: «А это... А это... А ещё здесь присутствует...» И звучали известные и новые для меня имена, и незнакомые люди становились знакомыми.



Я стала свидетелем приезда А.М. Городницкого, который прибыл прямо из аэропорта («с корабля на бал») и сразу активно включился в происходящее, очень эмоционально говорил о прочитанной им пасквильной статье о Высоцком в «Известиях». Должна признаться, что не являюсь поклонником творчества Александра Моисеевича, но глубокое уважение он вызвал у меня сразу. Быстро стало понятно, что человек этот – сильный духом, с чёткой жизненной позицией. Он активно участвовал в работе конференции, представлял внеконкурсную работу об авторской песне на кинофестивале документальных фильмов. И когда на финальном концерте он произнёс: «Володя младше меня на 5 лет», – мне оставалось только восхититься, в какой он замечательной физической и духовной форме.

*Л.Ч. 25-го вечером в одном из ресторанов гостиницы был концерт для небольшого круга. Перед исполнением своего номера Константин сказал, что накануне его мучили до часу ночи, и потому он не сможет петь в полную силу, и указал пальцем на нас с Павлом, как на виновников.*

*На это застолье прибыл из аэропорта Городницкий, которому мне посчастливилось саккомпанировать две песни. Выступала Лариса Лужина. С Городницким мне ещё в начале 90-ых довелось обсудить всё, что он помнил о В.В.. Ночью в моём номере опять присутствовал Костя, который пришёл сам. Я с ним советовался по гитаре, и даже спел с ним пару цыганских песен, чем буду всегда гордиться. Но собравшийся народ в номере был сильно навеселе, поэтому было очень сложно сконцентрироваться, и попытки попеть с Костей что-то ещё были совершенно бессмысленными. О разговоре с ним про В.В. вообще не приходилось мечтать в такой ситуации. Мне, как человеку совершенно непьющему, было невероятно трудно. Позднее присутствовавшие при этом коллеги вспоминали, как Константин очень много и доходчиво рассказывал всем о музыке, исполнении песен и т.п. Но я этого почти не слышал, хоть и был всё время на расстоянии 1-2 метров от него – настолько было шумно!*

**Н.П.** В последующие два дня неоднократно пересекалась на мероприятиях с председателем Сибирского фонда Высоцкого Анатолием Олейниковым. Как ни крути, но было очевидно, что именно он – хозяин праздника. Хозяин гостеприимный и внимательный не только к известным персонам, но и к рядовым гостям. Вибрировал не только его телефон, вибрировал воздух вокруг него. Если у меня, как у гостя, было ощущение «хоть разорвись», – столько всего интересного, – то могу только догадываться, каково было ему. И ведь как-то успел и открыть конференцию, и выступить на ней и в первый день, и во второй. И на кинофестивале представить авторов фильмов. И руководить параллельно процессом «прибытия и отправки» гостей. И контролировать процесс подготовки к гала-концерту. И уделить внимание хоккейному турниру. И на ходу устранять накладку, решать разные текущие вопросы... Вспомнилась его фраза: «Давно такого праздника ждал! Дождлся!..» И праздник действительно состоялся.

Перед началом мероприятий предполагала, что центральным событием для меня будет конференция «Владимир Высоцкий. Точка отсчёта – Сибирь» в областной научной библиотеке, но обстоятельства сложились иначе. Поэтому впечатления от конференции отрывочные.



В первый день удалось поприсутствовать на открытии и послушать 3 доклада. Хочется отметить работу сотрудников библиотеки, которые представили книжную выставку, посвящённую В. Высоцкому, и создали своеобразный «музейный» уголок с предметами «той эпохи». Было видно, что люди старались от души. Из докладов в первый день больше других запомнилось выступление Александра Чеха (местный докладчик, вовсе даже не высококовед, а доцент технического университета), который говорил о феномене поэта Высоцкого, опираясь в своих аргументах на труды Гегеля об эстетике и поэзии. «Гегелевская характеристика эпической поэзии в высшей степени адекватна общему корпусу песен Высоцкого», – отметил А. Чех в одном из выводов. Кроме этого, он проводил параллели между творчеством В. Высоцкого и К. Бальмонта. Выступления высококоведов Андрея Сёмина и Андрея Скобелева были запланированы на второй день. Очень хотела их послушать, но увы... Я успела только на финал доклада А. Сёмина, где он освещал тему о «рукописях, которых... не было». Похоже, что своим докладом он озадачил многих присутствовавших в зале. И уже только по рассказам очевидцев могу судить о тёплой творческой встрече с Ларисой Лужиной по окончании конференции.

*Л.Ч. 27-го числа мне вместе с Павлом Евдокимовым выпала удача покататься вместе с Ларисой Лужиной в поисках унтов для неё по Новосибирску и параллельно опросить её на тему В.В. С ней я давно уже был знаком, и один раз беседовал под запись в ГКЦМ, которая теперь недоступна на многие годы по непонятным причинам. Но ведь со временем появляются новые свидетельства, требующие проверки. Так получилось, что после этого нас привезли в Новосибирскую библиотеку, что на улице Советской, 6, где состоялась встреча Лужиной со зрителями, причем, ведущими которой организаторы попросили быть именно Евдокимова и меня!!! Надо заметить, что мы совершенно не были к этому готовы, но всё же с честью вышли из положения. Павел, как человек более грамотный и сообразительный, в отличие от меня, взял всё на себя. Я лишь изредка вставлял свои комментарии. В конце вечера я подошёл к операторам, которые снимали данную встречу, и выпросил копию на DVD, которую мы с Павлом забрали у них на следующий день.*

**Н.П.** На кинофестиваль документальных фильмов о Высоцком «Спасите наши души!» я поначалу идти не собиралась, но в итоге провела там два дня, о чём не жалею! Здорово, что фильмы представляли сами создатели. Говорили о своих работах с нескрываемым волнением. И было что-то особенное в том, что авторы смотрели свои фильмы вместе со зрителями, и с таким животрепещущим интересом наблюдали за атмосферой зала. В программе были представлены фильмы «Неизвестный, которого знали все», «Интервью», «Французский сон», «Уйду я в это лето», «Гамлет» без Гамлета», «Концерт Высоцкого в Новокузнецке» и другие. Я обратила внимание на более сильные впечатления от фильмов на большом экране, в сравнении с домашним просмотром. Ощутимая разница! В том же фильме «Уйду я в это лето», где воздействие эмоциональной составляющей и так велико, – здесь оно было просто сокрушительным. Ещё хочется отметить работу «Французский сон» И. Рубинштейна, которой смотрела впервые. Трогательная картина. Обе упомянутые работы по итогам фестиваля разделили 1-е место. А приз зрительских симпатий получил фильм О. Васина «Интервью», посвящённый Ие Саввиной.



**Л.Ч.** 26-го января на показ документальных фильмов приехали из Томска москвичи: Александр Ковановский, Игорь Рахманов и Олег Васин. У них единственной оказалась видеокамера, на которую Игорь снимал очередные ночные посиделки у меня в номере с участием Кости Казанского, и я Игорю очень благодарен за это.

**Н.П.** Три январских дня подарили мне немало встреч. Эти имена были известны мне и раньше. Игорь Рахманов, Александр Ковановский, Олег Васин, Марат Кисаметов, Лев Черняк, Павел Евдокимов, Алексей Журавлёв – такие разные и самобытные люди, неиссякаемый источник энергии и юмора, что напрочь исключало атмосферу официоза. Но при этом я обращала внимание, насколько быстро они становились серьёзными, когда речь заходила об их деятельности в «сфере Высоцкого», насколько остро они воспринимали малейший намёк на легковесность в моих вопросах. Были люди, о которых хочется сказать, хотя близко пообщаться не удалось. Илья Рубинштейн поразил меня своей скромностью, Константин Казански – фонтанирующим жизнелюбием, добротой и общительностью (о нём можно вспоминать только с улыбкой), Лариса Лузина – сочетанием достоинства и искренности.

Гала-концерт – финальный аккорд «Дней Высоцкого в Новосибирске». Для меня любой концерт с песнями Высоцкого скорее испытание, чем торжество (и уж тем более, не развлечение). Я очень настороженно отношусь к исполнителям песен В.В., далеко не всё мне по нраву. И вот – такое грандиозное событие в моем городе... В Новосибирске такие события бывают нечасто. Как о нём написать? С какой стороны подступиться? Концерт большой и разноплановый, где в течение трёх часов сменяли друг друга актёры, певцы различных направлений, барды. Пели песни Высоцкого и свои собственные. Что-то во время концерта воодушевляло, что-то вызывало отторжение. В итоге я поняла, что написать можно по-разному, в зависимости от того, как расставить акценты. Можно написать о том, как молодой оперный певец изящно вздёрнул рукав пиджака, продемонстрировав залу тату с изображением Высоцкого на правом предплечье. А после исполнения песни (в которой перепутал последовательность куплетов, надеюсь, от волнения), поцеловал татуировку перед уходом со сцены. Можно написать про молодую певицу, которая вышла себя продемонстрировать, а не донести до зрителя песню «Беда».



Да, мне увиделось именно так, и можно делать акцент на этом. А можно на том, насколько иступлённо и талантливо исполнял сложнейшую вещь В. Высоцкого «Кони привередливые» Виталий Гасаев (певец и КВНщик из команды «Дети лейтенанта Шмидта»). С ним что-то такое происходило во время исполнения... что-то похожее на то, о чём идет речь в песне. Позже он отметил, что недавно ему исполнилось 42 года... Или на том, как придавил зал мощью своего голоса новосибирский исполнитель Тимур Гордеев с песней «Чёрные бушлаты». Или на том, насколько выложился Анатолий Олейников, открывая вечер песней «Райские яблоки», и завершая концерт произведением «Я дышал синевой...».

Запомнилось выступление Ларисы Лужиной, которая много и нескучно говорила о Высоцком, читала стихи, и спела песню из «Вертикали». Душевно спела. И ещё так трогательно сказала: «Для меня... говорить о Володе Высоцком – это как очищение», и в этих словах я услышала больше любви, чем пафоса.

**Л.Ч.** С 27-го на 28-ое у меня в номере было всё то же самое, правда, Костя присутствовал недолго. Да и круг был уже гораздо уже: я, Павел, Илья Рубинштейн со своей женой и мой сосед по номеру – Алексей Журавлёв, директор Краснодарского музея Высоцкого. В 3 часа ночи мы отправились в номер к Рубинштейну, откуда разошлись уже около 6-и утра. Через час мне уже надо было быть внизу, чтобы вместе с Лужиной уехать в аэропорт и улететь в Москву. Но я по глупости решил этот час поспать, из-за чего и проспал рейс.

Надо особо отметить, что Алексей Журавлёв рассказал мне совершенно потрясающие новости о том, что, оказывается, Леонид Васильевич Мончинский с семьёй теперь проживает в Краснодаре, совершенно забытый и никем не опрошенный до сих пор! Его дочь также надо опрашивать. Не говоря уж о том, что у него целы его авторские негативы!!! Но сканировать негативы пока что нет возможности ни у кого, и этот вопрос я с коллегами уже много лет пытаюсь решить, и пока безуспешно. Но я принял решение в ближайшем будущем всё же добраться до Краснодара и хотя бы опросить его. А с негативами... возможно, мы их так и упустим, как и многое другое. Не достает нам должного профессионализма, о чём и говорить!.. До сих пор бегаем с каменными топорами.

А в целом – мне удалось достичь определённой договорённости с Новосибирским фондом о наших совместных действиях и о моих дальнейших поездках с целью привлечь к работе оставшихся в живых свидетелей творческого пути В.В..

Во время данной поездки мне посчастливилось познакомиться с очень приятными людьми, такими, как Наталия Паришина (Новосибирск), Алексей Журавлёв (Краснодар) и некоторыми другими.

Особая благодарность за всё это, конечно же, Анатолию Олейникову!!!

**Н.П.** Да, увидеть и написать об этих днях можно по-разному. Но с полной уверенностью могу сказать: до слёз было жалко, что время пролетело так быстро, и очень не хотелось расставаться с людьми, с которыми успела сдружиться. Ощущение сказки уходит. Остаются эмоции, впечатления, воспоминания. Остаётся свет этих дней, который греет меня и сейчас.

(Фото Н. Паршиной)

## **КОНФЕРЕНЦИЯ В НОВОСИБИРСКЕ**

**Юрий Шатин (Новосибирск)**  
*доктор филологических наук, профессор*

### **Проблемы поэтики В. С. Высоцкого**

В пространстве культуры 1960-70-х годов стихи Высоцкого занимали в высшей степени парадоксальную позицию. Он был одновременно самым популярным и самым непечатаемым поэтом. В годы эмиграции М. И. Цветаева с грустью говорила: «Здесь меня печатают, но не читают, там бы меня не печатали, но читали». Высоцкого не печатали и не читали даже с учётом широкого распространения самиздата. Его слушала и пела вся страна.

Подобный парадокс легко объяснить синтетическим характером творчества Высоцкого, поэта, барда, киноактёра, наконец, одного из главных лиц легендарной в то время Таганки. Однако такое объяснение содержит только часть истины. Другая половина объяснения заложена, на мой взгляд, в природе художественного языка поэзии Высоцкого, чрезвычайно сложного при восприятии отдельно взятого печатного текста. Художественный язык поэзии Высоцкого неотделим от его эпохи и в то же время противопоставлен ей.

Об эпохе Высоцкого, начавшейся оттепелью и закончившейся застоём, написано много глубокого и справедливого, точно так же как и о его личных и творческих связях с поэтами шестидесятниками. Вместе с тем в поэтике Высоцкого есть одна важнейшая черта, аналогов которой нельзя обнаружить у его современников. Я имею в виду прежде всего тот факт, что его язык принципиально противостоял любому социальному мифу вообще и социальному мифу поэтов – шестидесятников в частности.

Как показал выдающийся французский исследователь Р. Барт, миф не является ни истиной, ни ложью, но выступает как сущностное искажение действительности. Любой социально – политический миф соблазняет его носителей обещанием счастливой и свободной жизни. И хотя будущая свобода и грядущее счастье всё время отдаляются, как линия горизонта, метание между страхом потерять всё и надеждой всё приобрести исключительно важно для всякого носителя.

Миф шестидесятников имел свои особенности, поскольку формировался на фоне резкой критики сталинизма и вызывал у молодого поколения ностальгию по временам «истинного», «правильного» социализма Октябрьского переворота и 20-х годов, а также искреннюю убеждённость, что этот социализм вскоре станет ещё лучше. Ведущие поэты той поры, четвёрка первачей, о которых писал Высоцкий, стали одновременно и апологетами и

жертвами такого мифа. Сегодня было бы безусловно безнравственным и жестоким бросать камни в поэзию Евтушенко, Вознесенского или Рождественского, но одно следствие этого мифа всё же нельзя не отметить, поскольку оно имело не политические, но прежде всего художественные последствия.

Встроенность в основной миф шестидесятничества стала для названных поэтов глубокой верой в единственную правильность собственных поэтических инноваций. С точки зрения таких инноваций художественный язык Высоцкого представлялся каждому из них не слишком эстетическим и слишком шероховатым. И далеко не случайно, что каждый из названных поэтов, по-человечески симпатизируя Владимиру Семёновичу Высоцкому, отказал ему в гениальности.

С полной уверенностью можно утверждать, что под трагическим пафосом четверостишия:

*И нас хотя расстрелы не косили,  
Но жили мы, поднять не смея глаз.  
Мы тоже дети страшных лет России –  
Безвременье вливало водку в нас.*

никто из официальных поэтов той поры не подписался бы. Вместе со своим героем Юрием Живаго Борис Пастернак простился с годами безвременщины, простился с бездной унижения. Высоцкий был первым, кто показал, что и годы безвременщины, и бездна унижения трагически совпали с его биографией и хронологией его современников. Высоцкий проживал эпоху не как отрезок истории, но как часть фабулы преступлений против закона, морали, здравого смысла, наконец. Трагическое ощущение бытия и трагическая ирония, направленная на современный контекст, обусловили основное качество художественного языка, его связь с демистификацией социальных отношений и выходом в новое пространство – пространство экзистенциальной личностной свободы поэта.

В любой эпохе и любой культурной среде не существует единого, общего для всех языка. Язык как бы раскалывается на две противоположные формации. Специалисты даже придумали этим языкам названия, обозначив один как энкратический – язык, на котором власть говорит с народом, и акратический, на котором оппозиция говорит с властью. В такой ситуации любой честный писатель оказывается в зоне притяжения одного из двух полюсов перед неизбежностью драматического выбора языкового кода. Но только гениальный писатель находит выбор из этого заколдованного, вымороченного царства, изобретая собственный художественный язык. Пушкинское «зависеть от царей, зависеть от народа, не всё ли нам равно» вдохновляет такого писателя на поиски неизведанного. Высоцкий однозначно находился в таком поиске в течение всего периода своей поэтической деятельности.

В 1980-е годы мы с известным философом Владимиром Петровичем Тыщенко пытались нащупать и описать некоторые координаты изобретённого поэтом языка. Каждым из нас двигало предощущение грядущих перемен, которые закончились в 90-е вполне реальным ощущением того, что язык поэзии Высоцкого стал языком целого поколения, вошёл в плоть и кровь нашей речи, встроился в цитаты и таким образом стал частью нас самих. Когда-то Г. Флобер сказал знаменитую фразу: «Madam Bovary – c'est moi», сегодня многие могут перефразировать её, заявив «язык Высоцкого – это я».

В виду невозможности хотя бы кратко описать поэтическую систему Высоцкого остановлюсь лишь на главных, с моей точки зрения, чертах, без которых сама система оказалась бы не востребованной. Во-первых, лирика Высоцкого – это лирика перманентного, интерактивного диалога. И здесь в качестве контрпримера можно указать на лирику другого гениального современника Высоцкого – Иосифа Бродского. Лирика Бродского – это монолог, в пределе разрастающийся до границ эпоса. Дело даже не в том, часто ли встречается диалог у Бродского, поскольку каждый адресат, как только произносит фразу, оказывается зачарованным мощнейшей энергетикой его идиостиля. Высоцкий, напротив, мастерски распределяет энергию, одаривая ею каждого из своих персонажей, благодаря чему тот получает неповторимый и не смыкающийся с другим, а потому легко узнаваемый голос. Иногда этот диалог активно образует жанровую структуру, напоминая сократические диалоги Платона, но с глубоко спрятанной пародией на майевтику, которую сам Сократ определил как родовспоможение мысли. Но и при отсутствии такой выраженности Высоцкий умело создаёт напряжение между видимой простотой речи своих персонажей и чрезвычайной сложностью стихового построения, которое включает достаточно редкие размеры, нетрадиционное чередование клаузул, изысканные рифмы и вновь создаваемые строфические построения.

Другой чертой, связанной с интерактивным диалогом, становится у Высоцкого ролевой характер его лирики. Голос героя оказывается не просто индивидуальным, он всякий раз сопровождается внутренним многоголосием. Представленный в виде языковой маски голос никогда с этой маской не сливается, благодаря чему высокая мера человечности характеризует любое действующее лицо. Поэт не только обнаруживает черты человечности в недалёком или падшем, пьяном человеке, но открывает за такой маргинальностью конструктивный остаток гуманистической природы. Лирика Высоцкого глубоко нравственна, но не потому что он проповедует прописные истины

поведения, она нравственна самим способом существования без всякой отсылки к внехудожественным параметрам, которые в данном случае выглядели бы лицемерием и предательством высокого статуса поэзии.

Наконец, третий признак, без которого система была бы неполной, является театральность лирики Высоцкого. Говоря о театральности его поэтики, я имею в виду не столько прямые заимствования из ролей, сыгранных в театре на Таганке. Несмотря на обилие цитат, вспомним хотя бы фразы драгунского капитана, которого актёр играл в спектакле «Герой нашего времени» или «Гамлета», качественный аспект театральности представляется более важным и значительным. Известно, что только театр в полной мере обнажил единство двух противоположностей, существующих в любом виде искусства. Либо иллюзионизм с предельно полным погружением в бытовую и/или психологическую атмосферу, либо антииллюзионизм, отказавшийся от внешнего правдоподобия, но открывший безграничные возможности языка как средства критики действительности. Знаменитое брехтовское отчуждение – один из коренных принципов поэтики Высоцкого.

У Высоцкого практически нет фраз, попадающих под прямой цензурный запрет. Запретным оказался весь язык целиком, поскольку каждое выражение стремится принять на себя энергетику уничтожающей иронии. Даже безобидная утренняя гимнастика становится характеристикой эпохи, которая уже после смерти поэта будет определена как эра застоя.

*Не страшны дурные вести –  
Мы в ответ бежим на месте.  
В выигрыше даже начинающий.  
Красота – среди бегущих  
Первых нет и отстающих!  
Бег на месте обще-  
примиряющий.*

Вероятно, будущие исследователи подробно опишут различие между содержательно запретными темами Александра Галича и тем, как Высоцкий превращает повседневную тематику разговоров в формообразующую силу стиха, которая захватывает каждого слушающего.

Поэтика Высоцкого – практически безграничное поле для исследования его творчества филологами. Богатство творчества Высоцкого в очень незначительной степени опиралась на современную ему филологию. Но современная нам филология несомненно была бы беднее без учёта достижений выдающегося поэта.

**Галина Шпилева (Воронеж)**  
*доктор филологических наук, профессор*

## **О жанровых особенностях повести В.С. Высоцкого «Девочки любили иностранцев...»**

Когда поэт пишет прозаическое произведение, читатель (критик, литературовед) задаётся вопросом: что в конечном итоге получилось: «чистый» эпос, или «проза поэта»<sup>52</sup> (т.е. синтезированный жанр с признаками эпоса и лирики)? Если автор – поэт, то чаще всего романы и повести оказываются лирическими. Так было с романами А. Белого, с «Жизнью Арсеньева» И. Бунина, с знаменитым «Доктором Живаго» Б. Пастернака, с «Путешествиями дилетантов» Б. Окуджавы и пр.

Можно вспомнить «эпический» опыт Н. Некрасова, создавшего в эпоху «гонений на стихи» большое количество повестей и работавшего над четырьмя романами. Его беллетристические (развлекательные, «коммерческие») «Три страны света» и «Мёртвое озеро» (созданные в сотрудничестве с А.Я. Панаевой) были завершены, а устремлённые к уровню классики «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» и «Тонкий человек, его приключения и наблюдения» так и остались незавершёнными – таким образом сказала природа лирического тяготения писателя. Исключение составляют повести Пушкина и роман Лермонтова, являющиеся образцами «чистого» эпоса.

У каждого поэта свои причины обращения к эпосу, и художники по-своему преодолевают или не преодолевают «дихотомию стиха и прозы»<sup>53</sup>, поэтому всегда интересно установить импульсы «авторского (жанрово-родового) поведения».

В рассматриваемом произведении много автоцитат из лирики автора – Высоцкого. Кроме этого, два персонажа (Коллега и Кулешов) являются поэтами – пишут песни. Такое «авторское поведение» заставляет задуматься о рецепции поэтических образов в прозе писателя.

Размышляя над сходной ситуацией в творчестве А.С. Пушкина, а именно о том, что писатель трижды (в 1835 г.) «вводит лирику в границы прозаических произведений» (в «Повесть о римской жизни», драму «Сцены из рыцарских времён» и повесть «Египетские ночи»), Л.В. Гайворонская отмечает: «Совершенно очевидно, что во всех трёх текстах лирическое

<sup>52</sup> См. об этом в работе: Крымова Н. О прозе поэта // Нева. – Л., 1988. – № 1. – С. 68.

<sup>53</sup> Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. – Воронеж, 1991. – С. 16.

включение – речь *поэта* – является кульминацией и расширяет смысловые горизонты произведения». Учитывая то, что героями поздней прозы Пушкина становятся поэты (Петроний, Анакреон, Гораций), исследователь указывает на интерес Пушкина к «роли и судьбе *поэта* в разных культурно-исторических эпохах»<sup>54</sup>.

Сказанное можно отнести ко многим произведениям из разряда «прозы поэта», к тому же часто в них можно видеть и автобиографический элемент – к этому располагает *субъективное* начало данного вида эпоса. Что касается лирики Высоцкого, то неоднократно был предпринят её анализ в контексте биографии автора<sup>55</sup>.

В рассматриваемом прозаическом тексте один из героев – уголовник Николай Святенко (он же Коллега) – «поёт» песню Высоцкого «Мой первый срок я выдержать не смог...». Исследователь, предложивший периодизацию творчества Высоцкого, полагает, что произведение «Девочки любили иностранцев...», созданное в конце 1970-х гг., «подводит итог всему <...> поэтическому пути»<sup>56</sup> художника. Это замечание справедливо: первый период творчества (1961–1964 гг.) определён как «блатной» («дворовый»), а Николай Святенко – типичный представитель «малюшенских»<sup>57</sup> жителей – соседей молодого Высоцкого.

С Николаем Святенко и его «подельниками» связан «голубиный текст» произведения – описание распространенного в свое время явления: разведения голубей и воровство голубей («поднятие»). Об этом Высоцкий скажет в одной из более поздних своих песен:

*С Малюшенки – богатые  
Там – шпанцыри «поднятые»*

[В., т.1, с. 458].

Не цитируя явно свою знаменитую песню-стихотворение «Баллада о детстве», Высоцкий в прозе использует те же детали уголовных реалий: самодельные ножи («Ни дерзнуть, ни рискнуть, но рискнули / Из напильников делать ножи»), рукоятки к этому оружию («Они воткнутся в лёгкие, / От никотина чёрные, / По рукоятки лёгкие / Трёхцветные наборные...» [В., т 1, с. 388]).

<sup>54</sup> Гайворонская Л.В. Заметки о «поэтической» характерологии в контексте пушкинской прозы 1835 г. // Универсалии русской литературы. 4. – Воронеж, 2012. – С. 314.

<sup>55</sup> См., например, работу: Толоконникова С.Ю. Традиции автобиографизма у В. Высоцкого и поэтов постмодернистов // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. – М., 2003. – С. 100.

<sup>56</sup> Кулагин А.В. «Роман о девочках» в контексте поэтического творчества Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. – М., 1999. – С. 131.

<sup>57</sup> Район Малюшенки, расположенный в Москве между Цветным бульваром и Каретным рядом, пользовался дурной репутацией.

Интересные замечания о лирических и автобиографических включениях в рассматриваемой прозе Высоцкого сделал в своих комментариях А.В. Скобелев (по поводу цитаты из песни «Течёт речечка да по песочечку»). Это «фольклорная песня, известная в исполнении Высоцкого. Запись у М. Шемякина, лето 1978 г. <...> Сюжет этой песни в части «превращения» героини из «молодой комсомолочки» в «молодую проституточку» вполне соответствует истории Тамары Полуэктовой и является фольклорно-лирическим вариантом сюжета всей повести, иллюстрацией к ней»<sup>58</sup>, – пишет исследователь.

Кроме автоцитаты «Но я не жалею!» (из раннего стихотворения Высоцкого «У меня было сорок фамилий»), А.В. Скобелев отмечает ещё одну – «Снег скрипел подо мной». Читаем в комментариях: «Коллега, свалившийся как «снег на голову», поёт песню на стихи Высоцкого (авторское исполнение неизвестно, текст стихотворения опубликован А.Е. Крыловым по черновому варианту), при этом поёт с изменением слов и порядка стрóf»<sup>59</sup>.

Вернувшийся из тюрьмы Коллега заявляет «не ждавшей» его Тамаре: «И ни с кем тебя делить не буду». На мой взгляд, эта фраза перекликается с началом одной из первых песен Высоцкого – «Татуировка» («Не делили мы тебя и не ласкали...»).

Как видно, в прозаическом произведении достаточно много автоцитат из песен и стихотворений Высоцкого, цитат из фольклорной лирики, что вполне закономерно для «прозы поэта», отражающей глубоко личные моменты авторских переживаний.

В жанрологическом плане очень интересные результаты даёт исследование субъектных сфер рассматриваемой повести. В первой части рассказ ведётся в 3-ем лице ироничным «нейтральным» повествователем: «Девочки любили иностранцев. Не то чтобы они не любили своих соотечественников. Напротив – очень даже любили, но давно, очень давно...». Повествователь иногда выступает как «свой парень», «местный житель», знающий все тонкости дворовой жизни: «поднятые голуби», финки, нравы района Малюшенки, женские бани, времяпрепровождение «ханьг» и пр. Повествователь положительно оценивает действия и вообще «стиль жизни» надёжного и артистичного Николая Святенко (Коллеги) – героя, перешедшего в прозу Высоцкого из его ранней лирики. Однако следует предупредить, что «разговор-то не о нём» [В., т. 2, с. 452], т.е. Святенко не главный персонаж. Таким образом

---

<sup>58</sup> Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране...». II. Попытка избранного комментирования. – Воронеж, 2009. – С. 226 – 227.

<sup>59</sup> Там же. – С. 239.

концептированный автор отрефлексировал раннее творчество поэта Высоцкого и обозначил «переход» в более зрелый период.

«Всезнающий» повествователь хорошо осведомлён о школьном и лагерно-пионерском быте 1960-х гг. (равно как и о лагерно-уголовном). Одновременно он то скрыто, то явно цитирует художественные произведения, что выдаёт человека образованного. Например: «Справедливо всё-таки замечено древними – во всём виноват квартирный вопрос» [В., т. 2, с. 453]. А.В. Скобелев заметил, что это «аллюзия на слова Воланда ("Мастер и Маргарита" М.А. Булгакова, сцена в варьете) о советских людях: "Обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их"<sup>60</sup>. О мире проституток и их клиентов-иностранцев повествователь также хорошо осведомлён, он упоминает «Пентхауз», «Плейбой», мисс и мистеров Америки, сигареты «Мальборо» и пр. При этом, подводя итог одной из ключевых ситуаций (Тамара украла у немца, влюблённого в неё и собиравшегося на ней жениться, деньги), повествователь иронично цитирует «Евгения Онегина»: «Да, счастье было так возможно!» [В., т. 2, с. 458].

Повествователь курсирует из сфер быта (становясь на какое-то время нравоописателем) в сферы иные. Переходы, как было отмечено выше, часто осуществляются с помощью иронии, этой «интеллектуальной оговорки», которая способна соединить самые различные явления и дать им оценку. Вот как, например, изображены отношения Коллеги и Тамары: «И можно ли её было не соблазнить? Никак, конечно, нельзя было. Он и соблазнил, но не бросил, как положено, а просто пошёл под суд за неудавшуюся какую-то кражу» [В., т. 2, с. 454].

Такая двойственная позиция повествователя (от дворового «своего парня» до образованного человека, психолога и философа) даёт известную свободу (лирическую) сюжетному развитию: от рассказа об аресте Кольки – через сообщения о верных жёнах уголовников – снова к Тамаре, которая Коллегу не ждала: «А когда он вернулся – девочки любили иностранцев», т.е. были валютными проститутками.

Вторая часть повести – «Рассказ Тамары Полуэктовой нам» ведётся, разумеется, от лица Тамары. Её рассказ – исповедь женщины с нелёгкой судьбой – приближен к разговорной речи с её ошибками, эмоциями, нелогичностью, сокращениями: «Отец старше матери лет на двадцать три. Он раньше в милиции работал, а теперь – на пенсии. У него орден есть и язва. Он уже года два, как должен

<sup>60</sup> Скобелев А.В. Указ. соч. – С. 211.

умереть, а всё живёт, но знает, что умрёт, и поэтому злой и запойный, а нас никого не любит» [В., т. 2, с. 461]; «А выбираю я – с машиной, и лучше, если из торговли или из искусства» [там же, с. 462–483].

Рассказ Тамары содержит «вставные новеллы» (об убитом щенке, о выставке «наших штанов» во Франции, о пионерском лагере, о песнях Николая Святенко), и некоторые из них развивают сюжетные линии, берущие начало в первой части произведения.

В 3-ей части снова «возвращается» нейтральный и всезнающий (куда прячут карты заключённые? когда умрёт Максим Григорьевич Полуэктов? и пр.) повествователь, который расскажет о «похмельных муках» Максима Григорьевича. Здесь же впервые появляется «маленький и хрипатый» Александр Кулешов – артист театра и исполнитель своих песен, которые знают все персонажи произведения, а значит, и вся страна. Кулешов напоминает Максиму Григорьевичу его бывших подопечных – заключённых. Николай Святенко – действительно, его бывший подопечный. Это одна из «скреп», соединяющих персонажей: Святенко – героя ранней лирики Высоцкого – и Кулешова – автора этой лирики, «большого артиста», играющего главные роли. Сообщается, что Колька «всего Шекспира» прочитал в лагерной библиотеке, и слова уголовного в какой-то момент показались Тамаре «книжными», обнаруживая (неожиданно!) Колькино «намерение <...> литературное» [В., т. 2, с. 485]. При этом, слушая песни Кулешова, Святенко, находившийся в заключении, полагал, что они могут стать «самыми близкими друзьями» [В., т. 2, с. 487].

Упоминание о Шекспире, безусловно, заставляет вспомнить о Гамлете Высоцкого – о роли в театре и о «программном стихотворении третьего периода «Мой Гамлет» (1972), наиболее отчетливо представляющим духовный опыт художника тех лет»<sup>61</sup>. Александр Кулешов, действительно, «знаменует» третий, «гамлетовский период поэтической эволюции Высоцкого»<sup>62</sup>.

Читающий Шекспира Колька (герой «блатной» лирики поэта – «"наследного принца" московских хулиганских дворов»<sup>63</sup>), «судьба послевоенного поколения, к которому принадлежал и Высоцкий» (вписанная в «сюжет трагедии Шекспира»<sup>64</sup>), «мотив духовного восхождения» (в стихотворении «Мой Гамлет»), который

<sup>61</sup> Кулагин А.В. «Роман о девочках» в контексте поэтического творчества Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. – М., 1999. – С. 142.

<sup>62</sup> Там же. – С. 140.

<sup>63</sup> Вдовин С.В. Три Гамлета русской поэзии // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей междунар. науч. конф. – М., 2003. – С. 51 – 52.

<sup>64</sup> Крылова Н.В. «Комплекс Гамлета». Гендерный аспект феномена Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. – М., 2001. – С. 300.

«опредмечивается понятием книги»<sup>65</sup>, сплетаются и представляют «роль и судьбу поэта» (о чём речь шла в начале статьи относительно Пушкина), соединяя трудный быт («сор» жизни), искусство, выросшее из этого «сора», различные эпохи и различных художников. *Поэт* Высоцкого – Александр Кулешов – живет рядом с дворовыми «ханьгами», уголовниками, валютными проститутками, играет в театре главные роли. Он пишет «блатные» и «военные» песни, а также песни о любви, дружбе, верности, добре и зле. Поэт *нужен* персонажам произведения: главная героиня его любит, уголовники мечтают о встрече с ним, даже звероподобный Максим Григорьевич интересуется им.

Перемены в субъектных сферах произведения (неоднородное повествование) позволяют расширить его хронотоп, свободно перемещать персонажей во времени и пространстве, что свойственно лирике или произведениям, тяготеющим к этому роду, например, лирической повести. В знаменитых эпических произведениях смена «планов» как-то объясняется: в гофмановских «Житейских воззрениях кота Мурра...» кот прокладывает свои меандры листами из биографии Крейслера, в булгаковском романе также указывается причина смены исторических планов – рукописи не горят. В рассматриваемой повести сюжет развивается без выстраивания четких каузальных связей, посредством эмоциональных «мостков» – например, сходных ситуаций.

При всей сложности композиции этой «своеобразно выстроенной» повести<sup>66</sup>, все персонажи произведения «выводятся на одну пространственную плоскость»<sup>67</sup>, озабочены каким-то одним «заданием»<sup>68</sup>, что свойственно именно этому жанру (в отличие от объемного романа). Если герои гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» имели задание поссориться, проявив свою фантастическую глупость, а в «Капитанской дочке» целью было сохранить честь, то в повести Высоцкого все сводится к доминирующей роли поэта, к соединению героев двух периодов творчества. Как только произошло «знакомство» Николая Святенко (уголовника, фантазера, «артиста»), влюбленного в Тамару, и Александра Кулешова, любимого Тамарой и имеющего общие черты с биографическим автором, повесть, следуя своим жанровым законам, завершается.

---

<sup>65</sup> Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и слово. – Уфа, 2001. – С. 52. Упоминание о «книге» в данном случае – цитата из «Моего Гамлета»: «Не нравился мне век, и люди в нем / Не нравились, – и я зарылся в книги».

<sup>66</sup> Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране...». П... – С. 196.

<sup>67</sup> Скобелев В.П. Поэтика рассказа. – Воронеж, 1982. – С. 47.

<sup>68</sup> Там же.

Поскольку анализируемая повесть тяготеет к лирике, то «след» этого рода словесности виден и в сюжетно-композиционных «узлах», акцентированных повествователем и рассказчицей.

Прежде всего, обращают на себя внимание *повторы*, играющие в композиции стихотворений столь важную роль. Например, повествование в своих ключевых моментах несколько раз развивается за счет возвращения к фразе, ставшей рефреном: «Девочки любили иностранцев...». Так было при переходе от рассказа о верных подругах уголовников к вернувшемуся из тюрьмы Коллеге: «Но Тамара была не такой. И не дожидалась Коллегу, да и недолго вспоминала. А когда он вернулся – девочки любили иностранцев» [В., т. 2, с. 455]. Таким же образом обрисовывается еще один значительный мотив – любовь немца Питера к Тамаре (украдкой у него деньги): «А вы, если не хамит, не бьет по голове бутылкой и не выражается, уже и думаете – жениться хочет. Словом, девочки любили иностранцев <...> И так им было уже привычно, девочкам, с иностранцами, так они их любили, что Тамара взяла как-то утром, без спросу даже, у фээргешного немца Питера восемьсот марок...» [В., т. 2, с. 457].

Подтверждением того, что повторы играют важную роль в данном произведении, является троекратное «зависание»<sup>69</sup> – подпрыгнувшей Тамары, повисшей гитары, молчания («и повысло молчание...»). Повторяются многозначительные «входы» когда-то всемогущего Максима Григорьевича в камеры заключенных: «Вот входит он в камеру...» [В., т.2, с. 468]; «Входит он, как всегда, медленно...» [В., т. 2, с. 475].

Как известно, повтор в лирике «работает <...> на усиление единого и единственного ее прасмысла», а также и «на выражение бездонности поэтических смыслов»<sup>70</sup>. В нашем случае повторы имеют значимые функции и несут важную информацию: создают определенное настроение, усиливают его, расширяют подтекст. Например, упомянутая фраза «девочки любили иностранцев...» вовсе не исчерпывается подробностями занятий валютных проституток. Здесь выстраиваются пересечение «советского» и «западного» быта, истории непростых человеческих судеб, их драматизм, трагикомизм.

Как видно, эпическое произведение включает в себя лирические данности, существенно корректирующие хронотоп и всю сюжетно-композиционную систему. Такая ситуация «совершенно естественна для автора с доминирующим лирическим (или «байроническим», как заметил В.П. Аксенов) началом»<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> См. об этом подробнее работу: Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране...». II... – С. 244.

<sup>70</sup> Ляпина Л.Е. «Горький мед» в лирике «Серебряного века» (И. Бунин, Ф. Сологуб, Саша Черный) // Универсалии русской литературы. 4. – Воронеж, 2012. – С. 515.

<sup>71</sup> Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране...». II... – С. 199 – 200.

**Юлия Антипова (Новосибирск)***кандидат искусствоведения***Творческая рефлексия песенного наследия  
Владимира Высоцкого**

Песни Высоцкого – важнейшая часть его жизни, о чём он не раз свидетельствовал сам. В одном из интервью он говорил: «Если на одну чашу весов бросить, предположим, всё, что я делаю кроме авторской песни, кроме стихов (и деятельность мою и в театре, и в кино, и на радио, и на телевидении, и концерты), а на другую – только работу над песней, то мне кажется, что эта [последняя – А.Ю.] чаша перевесит. Потому что – повторяю – песня всё время не даёт тебе покоя, скребёт тебя за душу и требует, чтобы ты вылил её на белый лист бумаги, конечно, в музыку». Сказанное так «запросто» представляет серьёзную, осмысленную художественно-эстетическую его позицию. И Высоцкий оказался прав: не дают покоя, скребут за душу, остаются необычайно актуальными в большей степени его песни. Если многое из наследия бардов того поколения сейчас слушается «ностальгично», «исторично», то Высоцкий звучит так, будто он живёт нашей современной жизнью и поёт о нашем времени.

Песенное творчество Владимира Высоцкого велико своим длительным и разновекторным «послесловием» в культурном пространстве страны: оно, помимо того, что существует как ставшее уже классическим и канонизированным явление истории, вызывает к жизни множественные рефлексии, то есть раскрывается как источник активных жанрово-стилевых поисков постпоколений.

Осмысление наследия Высоцкого осуществляется по двум основным направлениям. Первое, наиболее нас привлекающее и требующее отдельной проработки, осмысления, изучения, представляет собой продолжение устойчивой традиции, развивающейся в рамках так называемого «третьего пласта»<sup>72</sup>. Речь идёт о следующей жанровой последовательности: блатная и дворовая песня, жестокий романс – искусство российских бардов – русский рок. Между этими «ступенями» прослеживается и хронологическое последование, их стилистическое прорастание, и, иногда, наложение, сосуществование. Второе представлено большим количеством кавер-версий песен Высоцкого, в разной степени приближенные к оригиналу: от почти точного копирования исполнительской манеры (Г. Лепс, С. Безруков) до более творческого «перепевания» с привнесением оттенков нового

<sup>72</sup> Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.

(А. Градский, Д. Арбенина). Интересна ситуация с проявлениями «почерка» Высоцкого в таких явлениях, как сатирические песни «бардов» из различных российских комедийных шоу.

Песни Высоцкого и «традиция Высоцкого» (творческий «шлейф», «поросль» после него) продолжают сохранять своё фундаментальное качество – альтернативность, которая, конечно, претерпела изменения. Если в своё время это было смелое, иногда небезопасное противостояние советской массовой песне (с её фальшивым официозом и коллективистской направленностью) – жанру официального толка, то теперь это выражение неприятия развлекательности поп-музыки и эстрады (с их идеологией индивидуально-личного счастья и комфорта), неприятие законов индустрии шоу-бизнеса.

Обозначим наиболее «востребованные», наиболее часто перепеваемые жанровые разновидности. На первом месте здесь находится так называемый *блатной жанр* – особый, смыслово глубокий в нашей культуре. Много сказано о его антисоветизме, антиофициозе, контркультурности, инакомыслии; о том, что в период массовой реабилитации 50-х –60-х годов блатной фольклор вместе с его носителями вырвался на свободу и обрёл популярность не только в уголовном мире, но и в кругах интеллигенции; он стал причастным к отражению общенациональной трагедии. Блатная песня отразила российскую ментальность, специфику нашего миропонимания: это вековая грусть-тоска в сочетании с необузданным весельем, русским разгулом, это, как выразился А. Терц – «наш природный максимализм в запросах и попытках достичь недостижимого. Бродяжничество. Страсть к переменам. Риск и жажда риска... Вечная судьба-доля, которую не объедешь. Жертва, искушение...»<sup>73</sup>

В связи с Высоцким важно отметить следующие два момента. Во-первых, Высоцкий разрабатывает жанр блатной песни в исконном его виде, то есть до включения блатного шансона в шоу-бизнес, что началось с 1970-х годов (сначала кустарно, затем – чем ближе к 90-м – всё более профессионально и «индустриально»). Высоцкий работает с этим жанром вне смешения блатного со звучанием ВИА-ансамблей, вне развлекательной (кабацкой или плясовой) разновидности, которая стала преобладающей и которая эмансипировалась до «большой» сцены, телевидения, радио и т.д.

---

<sup>73</sup> Цукер А. Интеллигенция поёт блатные песни (блатная песня в советской и постсоветской культуре) // Искусство XX века: элита и массы. Сборник статей. Н. Новгород, 2004 [Электронный ресурс]. <http://arkasha-severnij.narod.ru>

Во-вторых, в старом, исконном варианте блатная песня появилась задолго до сталинских лагерей. Обитатели социальных низов, опустившиеся, бандитствующие, протестующие против существующего жизненного устройства обсуждались и выводились в качестве героев в русской литературе, театре (Ф. Достоевский, Л. Толстой, А. Чехов, А. Kupрин, В. Гилярковский, М. Горький; в пьесе «На дне» последнего на сцене МХТ публично прозвучала тюремная песня «Солнце всходит и заходит»). Так называемый босяцкий, или «рваный» жанр в конце XIX века активно разрабатывался и на эстраде; разнообразие видов было огромным («одесские», «жалостливые», «песни улицы», «песни каторги и ссылки», «песни неволи», «жестокий» романс, «танцы апашей» и др.). Широкое распространение на эстраде блатная песня получила в годы гражданской войны и НЭПа – времена разгула бандитизма и преступности, беспризорщины, ресторанов, богемно-артистических подвалов, воровских притонов. С конца 20-х гг. самым, пожалуй, популярным исполнителем блатной песни становится Л. Утёсов с его набором песен, раскритикованных и обозванных «утёсовщиной» в начале 30-х.

Именно этот вариант блатной песни – стилизованной, театрализованной, артистично поданной, с нотками ретро – воспринял Высоцкий, подхватив с конца 60-х гг. этот жанр после его запрета в 30-е и «подпольного» существования в криминальной, дворовой, студенческой, солдатской среде.

Популярность блатных песен Высоцкого совершенно органично вписывается в общую культурную ситуацию в стране: жанр блатной песни любим, узаконен в своих правах. Это прибыльное направление, в котором работают сильные продюсеры, голосистые певцы. Блатной жанр обслуживает представителей бизнеса, власть имущих, нередко связанных с уголовным миром, а потому он долгое время будет финансироваться и навязываться «сверху». Важно, вместе с тем, отметить, что созданное Высоцким, безусловно, представляет художественно наиболее совершенный формат жанра, в который вкладываются по-настоящему гуманистические смыслы, идеи, для него этот жанр служит выражением ментальных и духовных проблем личности, которую он видит в каждом человеке, побитого жизнью, необласканного судьбой. Он нашёл в этом жанре множество оттенков, смыслов: усмешку над старорежимными замашками, социальные, философские и лирические мотивы...

Это направление в перепевании Высоцкого успешно освоено, например, Дианой Арбениной. Оно включено в ретро-тенденцию, достаточно сильную в культуре постмодерна с его эстетствующим,

романтически-ностальгическим переживанием событий, историями уголовного мира и слегка иронизированием над рыцарски-воровским кодексом чести. Появляется более звонкая, варьетешная, декадансная манера звучания («Тот, кто раньше с нею был»).

Весьма актуальна и современна внутри блатного жанра *ироническая* линия. Оставим для дальнейшей проработки это направление, связанное с фундаментальными свойствами постмодернистского искусства. Отметим лишь следующее. Сама сущность насмешки в наше время изменилась. Если в прошлом (и у Высоцкого) смыслом насмехания, иронизирования было «прощание со страхом» (по принципу – то, что смешно, перестаёт быть страшным), и страна, которая выходила из десятилетий страха как неперемного компонента тоталитарных режимов, спасалась, в том числе, иронией, то теперь иронизирование связано с развенчанием идеалов, пародированием и перевёртыванием текстов прошлого, которое утомило, разочаровало, не оправдало надежд. Глядя на героев передачи «Наша Раша», (Сергей Иванович Беляков, в исполнении Сергея Светлакова, разговаривающий с телевизором) вспоминается «Диалог у телевизора» (1973). Слушая Семёна Слепакова («Comedy club»), с его ироничными песнями, типа, «Письмо акционерам ГАЗпрома» вспоминаются «Письма» Высоцкого («Здравствуй, Коля, милый мой», 1967). Наиболее непосредственно эта жанровая разновидность развивается в песнях А. Макаревича («К нам в Холуёво приезжает Путин»), Т. Шаова («Боржом и дружба народов», «Патриотическая песня») и других отечественных авторов.

Другая популярная жанровая разновидность у В. Высоцкого – *героические песни*. Вообще, героическая канонизация в отечественной культуре стала стереотипом отношения к прошлому. Россия переживала моменты возвеличивания героев гражданской войны, индустриализации, кампании по освоению целины... Конечно, на первом месте в этом ряду стоят герои Великой Отечественной, а сама тема войны по сей день наиболее мощно и полноценно ликвидирует тот самый дефицит героического.

Образовавшийся в эпоху 1960-70-х «дефицит героического прошлого», как отмечает Т. Чередниченко, вызвал к жизни так называемую «громкую» ипостась бардовского «Я» (её представителями стали А. Галич, В. Высоцкий), с характерной идеализацией людей риска, долга, маргинальных позиций, с одной стороны, и симпатией к пролетарию, соседу по бараку, коммуналке, с другой (к слову, к середине 80-х ажиотажный спрос на авторскую песню и на «громкую» ипостась упал).

В наше время мы переживаем ностальгическое стремление создать героический миф об уходящем жанре. Т. Чередниченко: «Кажется, что наконец-то победили те, кем мы восхищались, за кого "болели", в чьей правоте не сомневались. Победа же подразумевает вручение орденов, сооружение памятников, создание легенд о погибших борцах<sup>74</sup>».

Фигура Высоцкого стала героическим символом бардовского движения, воспевающего человека, страдающего за правду. Его военные песни любимы, актуальны, видимо, и потому, что тема «горячих точек», ужасов российской армии, человеческих потерь, бесчеловечности военной машины не закрыта в нашей стране (тогда как тема репрессированных, тема культа личности Сталина и лагерей того периода «отодвигается», словно уходя в зону «вне понимания»).

Однако, справедливо будет отметить, что никто после Высоцкого не занимался обсуждением крайне болезненных тем этико-философского плана, их разработкой в отношении категорий очень высокого уровня (Жизнь и Смерть в их самом страшном и обнажённом звучании, война, профессии, требующие риска и подвигов, борьба и смерть за правду, за истину, которых, быть может, нет). У тех, кто идёт после, тоже есть и пафос, и отстаивание маргинальных позиций, но всё это чуть ниже, проще, вне чувства экзистенциальной ответственности, душевного надрыва, боли совестливой души – души Проводника Совести, Человека мессийного типа.

Наиболее серьёзный, морально сложный жанр у Высоцкого – это ролевой монолог человека у края, у черты, у обрыва, с характерным состоянием нехватки воздуха, сдавленного от боли голоса. Это эмоционально очень яркие песни, о которых говорят: «рвут душу и сердце». Они требуют большого актёрского мастерства, которое без сомнения помогало Высоцкому. (Примечателен в этом смысле момент недавно показанного фильма «Владимир Высоцкий. Письмо Уоррену Битти», когда автор исполняет одну из драматичных своих песен «Спасите наши души». Высоцкий поёт, что называется, «на разрыв аорты», переходит на характерную криковую манеру, на шее видны вздутые вены, страсти накаляются... И вдруг он меняется в лице, возвращается абсолютно спокойный и невозмутимый (обычный) его вид, и он начинает подстраивать свою гитару, сетуя на её плохое звучание... Это лицедейское, актёрское начало поразительно в Высоцком).

---

<sup>74</sup> Чередниченко Т. "Громкое" и "тихое" в массовом сознании. Размышляя о классиках-бардах [Электронный ресурс]. <http://www.opentextnn.ru>

Говоря о типах перепевания Высоцкого обозначим два полюса, между которыми существует богатый спектр разновидностей:

1. *Творческое переосмысление.* В качестве примера назовём исполнении Александром Градским «Песню о друге». В отличие от авторского исполнения (аскетичного, безыскусного, стилистически единообразного), Градский усиливает в песне романсовое и, одновременно, балладное начало, привносит ориентальный оттенок; мелодия в его интерпретации более распета, вокализирована; темп замедлен. Характерным для Градского становится постоянное «модулирование» из манеры в манеру: слышны то академические приёмы, то роковые, то бардовские. По-иному звучит гитарное сопровождение (его роль значительно возрастает у Градского), напоминающее то фон металлических баллад, то арт-роковых композиций.

2. *Максимальное приближение к первоисточнику.* Оно выражается, прежде всего, через форсированное звучание голоса, нажим, хрипотцу (сам Высоцкий говорил о своём голосе: «Я со своим голосом ничего не делаю, потому что у меня голос всегда был такой. Я даже был когда-то вот таким маленьким пацаном и читал стихи каким-то взрослым людям, они говорили: «Надо же – какой маленький, а как пьёт!» То есть у меня всегда был такой голос – как раньше говорили, «пропитой», а теперь из уважения говорят – «с трещинкой»). Наиболее очевидной, внешней причиной популярности самой такой подачи песенного материала – назовём дефицит мужественности на современной поп-сцене, чёткой гендерной ориентации (не случайно, такие исполнители как Стас Михайлов и Григорий Лепс славятся многомиллионной армией, в основном, поклонниц). Среди причин «внутреннего» порядка назовём тягу к истинно мужскому, к позиции «Человека со стержнем», Человека с позицией бесстрашия, независимости; одним из последних лидеров эпохи, конечно, был Высоцкий, которому хочется соответствовать, максимально приблизиться, вплоть до копирования манеры. Очень хорошо это удаётся актерам, которые профессионально научены изменению тембра, имитациям чужих голосов.

Становятся популярными концерты, на которых представители, как сейчас принято говорить, из разных «тусовок», разных поколений исполняют песни Владимира Высоцкого. В таких концертах выступают Гарик Сукачёв, Олег Газманов, Пелагея, Максим Леонидов, Александр Маршал, Александр Ф. Скляр, Серьга, Николай Фоменко, Диана Арбенина, Сергей Мазаев, Владимир Акимов, группы «Чайф», «Сурганова и Оркестр»,

«Мельница», «Пилот», «Уматурман»; актёры Михаил Ефремов, Валерий Золотухин, Михаил Боярский, Дмитрий Харатьян, Сергей Безруков, Дмитрий Дюжев, Артур Смольянинов, Дмитрий Певцов, Тигран Кеосаян и другие.

Пожалуй, лидирующие позиции с точки зрения творческого рефлексирования песен Высоцкого занимают Гарик Сукачёв и Сергей Шнуров, которые, с одной стороны, позиционируют себя как глубоко чтящие творчество Высоцкого, с другой, действительно близки творческому почерку и поведению своего кумира. Речь идёт и о кавер-версиях («Верёвочка» («Разбойничья») у Сукачёва), и о стилизации «под Высоцкого» («Дороги» у Шнурова), и о собственных песнях этих авторов, стилистика которых, манера исполнения, тембровые особенности, звукоподача во многом перекликаются с манерой Высоцкого. Общность наблюдается и в своеобразном имидже исполнителей: в отношении Гарика Сукачёва пишут и говорят о «гремучей смеси хулиганствующего пролетария и старого солдата, не знающего слов любви<sup>75</sup>»; о Сергее Шнурове, как о вышедшем из гоголевской шинели, проповедующем «сострадание к маленькому человеку, который в бессмысленности существования пускается во все тяжкие» (Д. Дибров)<sup>76</sup>.

Примечательны их высказывания о Высоцком:

«Для моих близких товарищей, то есть для ребят моего поколения, Владимир Семёнович Высоцкий значит очень много и для меня, как для москвича... И в общем, живу я в тех же самых краях, где вырос Владимир Семёнович Высоцкий. Дом на Старой Мещанской в конце, я там же живу. И для нас москвичей, когда мы были молодыми ребятами, я много раз об этом говорил, было ощущение, что это просто какой-то мой старший товарищ, и мы просто не встретились. По крайней мере, у меня и у каких-то моих близких друзей всегда было очень личное отношение к Владимиру Семёновичу, и даже, когда мы были молоды, мы никогда не говорили «Владимир Семёнович», мы всегда говорили «Володя», «Володя Высоцкий» и так далее. И не знаю, я всю жизнь пою песни Высоцкого, для меня нет этого вопроса» (Г. Сукачёв)<sup>77</sup>;

«Высоцкий — фигура такого масштаба, что, наверное, не побоюсь этого слова, нет такой творческой единицы в России, на

---

<sup>75</sup> За честных фраеров замолвите слово. Выпуск газета Сегодня №6 (507) за 14.01.2000 [Электронный ресурс]. <http://www.segodnya.ua/oldarchive>

<sup>76</sup> Временно доступен. Сергей Шнуров. 14.06.09 [Электронный ресурс]. <http://www.youtube.com/watch>

<sup>77</sup> Голос Высоцкого [Электронный ресурс]. <http://newfact.ru/istoriya/64-golos-vysockogo.html>

которую Высоцкий не оказал бы влияние. Просто нет. Даже, прости меня Бог, на Тимати Высоцкий оказал влияние, как ни странно это звучит» (С. Шнуров)<sup>78</sup>.

Оба певца известны своими протестными, иногда скандальными и неполиткорректными выпадами и сепаратистскими выступлениями. Так, в 1989 году Сукачёв организовал концерт «Рок против террора», на котором состоялось одно из первых в СССР публичное выступление в защиту сексуальных меньшинств. Шнуров своим индивидуально-авторским стилем в живописи (стиль своих работ автор определяет как «брендреализм») формулирует концепцию доминирования бренда (имиджа, марки, внешней оболочки) над людьми, когда бренд определяет характер и стиль человека. Налицо излагание протестной, уличительно-иронизирующей позиции, развенчивающей симулякрность (видимость, имитацию, псевдосущность) современных людей и вещей. Оба схожи с Владимиром Высоцким, среди прочего, актёрской стезёй (Г. Сукачёвым сыграно более 20 ролей, С. Шнуровым – примерно столько же; он также известен как ведущий телевизионных передач, ценных историко-культурологической направленностью, например, «История российского шоу-бизнеса»).

Рассмотрим некоторые жанрово-стилистические составляющие творчества этих музыкантов.

С точки зрения текста очевидна близость к лозунговым выражениям советской массовой песни: они сходны в простоте слов, яркости реплик, но при этом антириторичны. Здесь широко применение разговорной лексики, терпкого слэнга. Всё это в своё время воспринималось как противостояние официозу, а теперь – гламуру, заумности, культурности и, опять-таки, официальным речам политиков, ораторам СМИ. Важное замечание делает Т. Чередниченко: «В нашей культуре произошло обесценение высоких слов, да и просто слов печатных, девальвированных до состояния какого-то бессмысленно-верноподданнического треньканья. Слова выродились, потеряли значение...». Произошла легализация сквернословия, блатной, бытовой речи, которые преодолевают отчуждение между людьми, эмансипируют «беспородность» «третьего», так называемого, быдло-класса.

С точки зрения музыкального оформления характерна намеренная безыскусность, которая идет не сколько от неумения, дилетантства, сколько от традиций «низового», то есть

---

<sup>78</sup> Почему любят Высоцкого? / По материалам программы «Сегодня» [Электронный ресурс]. <http://www.ntv.ru/novosti/125128/>

неакадемического, непрофессионального репертуара. Это самые ходовые гармонические и мелодические обороты, куплетная структура жестоких, цыганских романсов начала XX века, блатных и дворовых песен, которые доступны, знакомы каждому и являются основой основ музыкального языка.

Пристрастность к «блатным» трем аккордам, путь к которым проложен, во-первых, от незатейливой, доходчивой простоты «низовых» жанров и, во-вторых, от «очистки», «вылущенности» изысков профессиональной академизированной песни (три аккорда – как стихия обывательского сознания и пафосного аскетизма одновременно). «Их музыкальная нищета по-своему блаженна. Неотягощенность слуха интонационными трудностями открывает широкий простор для эмоции. <...> Бедность музыки парадоксально становится знаком силы и искренности переживаний». Впрочем, эту «блаженную простоту» расценивают и по-другому. «В музыкальном плане Высоцкий как бы работал «под примитив». Ему очень ловко удавалось обмануть слушателей, заставив их поверить в «грубую, честную и мужественную песню». На самом деле его мелодии нетривиальны, сложны и при этом целостны... В его мелодиях присутствуют длинные, сложные фразы, мелодические ходы на огромные интервалы (по крайней мере, огромные для певческого голоса в этом жанре), скачки на октаву и более. В них почти всегда содержится кульминационное развитие, достигаемое не только интонационными изменениями (тоже часто виртуозными), но именно мелодическими изменениями: переходом мелодии в другой голосовой регистр, расширением интервалов, обострением ритмических соотношений...Он довольно изобретательно и продуманно варьирует мелодии при повторении, причем часто по-разному на разных записях, но всегда логично с точки зрения драматургии»<sup>79</sup>.

Исполнителей сближает и тембровое решение песен, их специфическое надрывно-криковое звучание. Действительно, эмансипация подобной манеры была начата Высоцким. (Откуда появился этот надрыв в отечественной песенной традиции, каковы его истоки – отдельная тема. Возможно, сверх-драматичный аффект был легализован войной, снявшей многие рамки, возвратившей и лирику, как долго истребляемое качество, и веру в Бога. Крик панического бесстрашия, быть может, крик солдата штрафбата, ор-выплеск, который мог побороть стресс и страх – это

<sup>79</sup> Тельников А. Не оправдание, но... [Электронный ресурс]. <http://gondola.zamok.net>

состояние души «поймал» Высоцкий и впустил в бардовскую песню, а через него она пришла в то явление, которое мы определяем как русский рок...). Это пристрастие к крику и хрипу во время пения становятся проявлением силы и истерзанности одновременно. «Обречённая стойкость» слышна в характерном для Высоцкого и его преемников затягивании согласных, в особенности знаменитой «р-р-р», самой жёсткой, и при этом практически превращённой в гласную.

Наконец, тематика, сюжетика творчества «наследников» Высоцкого. В настоящее время эта линия сфокусировалась, в основном, на теме бунтарствующих хулиганов и антиистеблишмент настроениях. В шкале новых лирических героев – асоциальные персонажи от рокеров, парней с окраин до алкоголиков как скоморохов, юродивых российского бытия. Им свойственна эмоциональная непосредственность, антиимиджевость, особая беспашабажность. Это позиция, когда тюрьма, нищета и безродность, воспринимаются большим благом, чем коллективизм, подчинение «зомбоящику», бытовой комфорт, показной коллективистский оптимизм. Максимализм, глумление, причём с особым цинизмом, над существующей властью, поп-музыкой – это то, что свойственно группам «Ноль», «ДДТ», Тимуру Шаову и многим российским исполнителям. Причина тому – духовная пустота жизни, заслонить которую «может лишь её бытовая неустроенность, постоянные трудности, ежедневно преодолеваемые и не оставляющие времени переживать что-то ещё»<sup>80</sup>. Наше общество обречено на чрезвычайщину, на героизацию и эстетизацию стресса. Высоцкий жил в период, когда вера в «светлое завтра» прервалась осознанием «тёмного настоящего», поколение-пехт всё больше осознаёт «беспросветного будущего»...

И – в завершение – афоризм Б. Брехта: «Несчастлива та страна, которая нуждается в героях». Огромная популярность творчества Владимира Высоцкого (достаточно назвать, помимо документальных лент, регулярных Концертов памяти, премии «Своя колея», появление художественного фильма «Высоцкий. Спасибо, что живой», 2012), его песен говорит о насущности и неразрешённости многих проблем, поднятых великим автором, человеком Совести, Долга, Достоинства.

---

<sup>80</sup> Левин Л. И. Блатная песня // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. – М., 2004. С.79-81

Елена Колмогорова (Кемерово)  
магистрант

### Поэтика стихотворения В.С. Высоцкого «Мой Гамлет»

Заглавие стихотворения – «Мой Гамлет» – сразу открывает обширную тему гамлетовских мотивов, укоренившихся в литературе с самого появления «самой загадочной» пьесы мировой драматургии – «Гамлета» Уильяма Шекспира. Хотя о вопросах, поднятых в трагедии, задумывался и сам А.С. Пушкин, и И.С. Тургенев, и А.И. Герцен, и многие другие, но именно XX век стал настоящим расцветом гамлетизма в России. Многие поэты предлагали свои поэтические рефлексии шекспировской трагедии и в связи с этим своего изломанного века – Б. Пастернак, И. Анненский, А. Блок, О. Мандельштам, М. Цветаева, А. Ахматова. В этот ряд можно отнести и Владимира Семёновича Высоцкого, который написал стихотворение «Мой Гамлет» и который исполнял эту роль в Театре на Таганке последние 10 лет своей жизни (1971-1980).

Как пишет И. Анненский, «Гамлет – ядовитая из поэтических проблем – пережил не один уже век разработки, побывал и на этапах отчаяния»<sup>81</sup>. Трагедия Шекспира всегда будет будоражить воображение поэтов, режиссёров, актёров, драматургов, потому что «не думать о Гамлете <...> иногда значило бы отказаться и от мыслей об искусстве, т.е. от жизни»<sup>82</sup>. Кризисность эпохи, ответственность человека за своё время – темы, которые всегда делали трагедию Шекспира актуальной. И она как-то сразу стала «своей» для России. Серебряный век, переживавший слом эпох и культуры, был наполнен гамлетизмом. О. Мандельштам писал: «Но разбит твой позвоночник, // Мой прекрасный жалкий век»<sup>83</sup> [стих. «Век мой, зверь мой...» (1922)]. Да и весь XX век эхом отозвался на терзания принца датского. Б.Л. Пастернак оставил нам, может быть, лучший перевод трагедии Шекспира. Перевод поэта. В. Высоцкий отмечал: «Мы играем перевод Пастернака. Так сказать, играем двух гениев. И стараемся дотягиваться до их уровня»<sup>84</sup>.

В. Высоцкий с самого заглавия отделил «своего» Гамлета от других – «Мой Гамлет». Как в своё время М. Цветаева написала «Мой Пушкин», т.е. личный, лишённый какой бы то ни было фактической, объективной подтверждённости: ни исторической, ни биографической, ни культурной. Так и В. Высоцкий имел право

<sup>81</sup> Анненский А.Ф. Проблема Гамлета // Вторая книга отражений. – М., 1979. URL: [http://az.lib.ru/a/annenskij\\_i\\_f/text\\_0340.shtml](http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0340.shtml)

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. – Т. 2. – М., 1993. – С. 42.

<sup>84</sup> Владимир Высоцкий: монологи со сцены. – Харьков, М., 2000. – С. 94.

на это личное местоимение. И здесь уже герой оказывается без отнесённости к своему создателю. Это Гамлет не Шекспира, это Гамлет Высоцкого. Хотя, несомненно, оглядка на великого драматурга присутствовала. Как и в Шекспире, в Высоцком слились три ипостаси Гамлета – поэта, актёра, сына своего века.

Ю.П. Любимов, режиссёр спектакля «Гамлет» в Театре на Таганке, вспоминал о тяге поэта к этой роли: «Как Высоцкий у меня просил Гамлета! Всё ходил за мной и умолял: «Дайте мне сыграть Гамлета! Дайте Гамлета! Гамлета!» А когда начали репетировать, я понял, что он ничего не понимает, что он толком его не читал. А просто из глубины чего-то там, внутренней <...>»<sup>85</sup>. Сработала интуиция не только актёра, но и поэта, и человека, непреодолимо чувствующего разрыв времён. Позже Высоцкий нередко упоминал: «Постановка «Гамлета» была мучительным процессом. Действительно мучительным»<sup>86</sup>.

С премьеры спектакля 29 ноября 1971 года до написания стихотворения (1972) прошёл год, за который Высоцкий пытался осмыслить трагедию и дать свою интерпретацию образа Гамлета. Конечно, на него непосредственно влияла любимовская постановка, в которой он всё это время выходил на сцену. Однако Высоцкому-поэту важно было выразить этот «вечный образ» в слове.

Итак, заглавие «Мой Гамлет» отсылает нас, с одной стороны, к богатым ассоциациям, связанным с шекспировским героем, а с другой – подчёркивает присутствие ярко выраженного личностного начала, своей трактовки Гамлета.

Кроме того, уже в названии заявлена сложная субъектная организация стихотворения. Повествование ведётся от 1 лица, мы слышим слова Гамлета, но это не только герой. Во-первых, потому что он знает историю своей жизни: от зачатия до смерти, во-вторых, местоимение «мой» указывает на присутствие «другого» сознания, через призму которого прошло понимание героя. То есть мы можем предположить, что от имени Гамлета говорит либо актёр его исполняющий, либо поэт, примеривший на себя его маску. Исследователи литературы замечают, что в XX веке «границы ролевой лирики становятся зыбкими, поскольку стирается грань между теми стихотворениями, в которых ролевой повествователь – аллегорическая маска, скрывающая «истинное лицо», и теми, где лирический герой открывает в себе «другого» («Песня самолёт-истребителя» В.С. Высоцкого), выявляет многоголосость собственного сознания («Я – Гамлет. Холодеет кровь» А.А. Блока). В итоге ролевая

<sup>85</sup> Демидова А.С. Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю. – М., 1989. – С. 76.

<sup>86</sup> Владимир Высоцкий: монологи со сцены. – Харьков, М., 2000. – С. 84.

и автопсихологическая лирика смыкаются, порождая множество пограничных вариантов (напр., «Гамлет» Б.Л. Пастернака)<sup>87</sup>.

Первый стих доказывает, что лирический герой – поэт: «Я только малость объясню в стихе, // На всё я не имею полномочий...»<sup>88</sup>. Многозначие отделяет слово поэта от повествования о судьбе Гамлета. Изначально подчёркивается, что рождение принца произошло «как нужно», что и вся его жизнь должна была протекать в предначертанном, «правильном» русле.

В первой части стихотворения Гамлет обладает знанием о своей судьбе и подчиняется ей – он сын своего жестокого времени и своего отца-короля.

*Я знал, что отрываясь от земли, –  
Чем выше мы, тем жёстче и суровей.  
Я шёл спокойно прямо в королу  
И вёл себя наследным принцем крови.*

Тема предназначения («клеймо на лбу мне рок с рожденья выжжет») тесно связана с темой времени. Практически всё стихотворение написано в прошедшем времени, как будто всё изображённое уже было. При этом сохраняется ощущение современности, сопричастности происходящему. За счёт введения метафизического уровня повествования, бытийных проблем, где и появляется настоящее постоянное время: «Но вечно, вечно плещет море бед»; «А мы всё ставим каверзный ответ // И не находим нужного вопроса».

Уже в первой части заявлена тема «больного» времени: «Как оспую, болело время нами». Однако для героя болезнь ещё не воспринимается как пагубная, пока это естественный ход событий. Гамлет здесь сам ещё ребёнок, для него жизнь – игра, где правила заданы: быть жестоким, потому что этого требует время, не думать и бросать слова на ветер, потому что ты почти король и т.д. Сам Высоцкий считал, что Гамлет был воспитан в точности для трона: «... Гамлет <...> человек, абсолютно готовый на трон, человек, который умеет ездить верхом, сражаться <...> – век был жестокий, ели мясо с ножей, которое жарили на кострах <...>. Гамлет принц, наследный принц крови. Он может руководить государством»<sup>89</sup>.

Тональность стихотворения резко меняется после упоминания о смерти Йорика в 7 строфе. Граница мнимого бессмертия преодолена, Гамлет увидел переход от жизни к смерти: «Шут мёртв

<sup>87</sup> Артёмов С.Ю. Ролевая лирика // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 215.

<sup>88</sup> Стихотворение «Мой Гамлет» цитируется по изданию: Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М., 1999. – С. 47-49.

<sup>89</sup> Владимир Высоцкий: монологи со сцены. – Харьков, М., 2000. – С. 85.

теперь: «Аминь!» Бедняга Йорик!..» Ведь именно Йорик научил его с юных лет лицедействовать, играть. Принц с малолетства актёр:

*Я улыбаться мог одним лишь ртом,  
А тайный взгляд, когда он зол и горек,  
Умел скрывать, воспитанный шутом.*

Парадокс в том, что принца воспитывает не доблестный король-отец, «лучший из людей», а шут («примечательно, что в шекспировской трагедии Гамлет потрясён смертью отца, тогда как у Высоцкого эта тема связана с образом Йорика») <sup>90</sup>. Устройство этого мира оказывается безумным, здесь король и шут меняются местами, как в народном карнавале.

И если в этом мире всё не по-настоящему, все играют, то как Йорик мог умереть? Не притворяется ли он снова? Но когда герой понимает необратимость случившегося, для него появляется время – «теперь». Вместе с шутом умерла и его маска короля. Гамлет, как и у Шекспира, понимает, что череп шута ничем не отличается от черепа Александра Македонского. В таком случае, зачем все эти маски? Тема шутовства приобретает трагическую окраску у Шекспира: «Где теперь твои каламбуры, твои смешные выходки, твои куплеты? Где заразительное веселье, охватывавшее всех за столом? Ничего в запасе, чтоб позубоскалить над собственной беззубостью?» <sup>91</sup> В творческом мире Высоцкого шутовство также часто окрашено в трагические тона, и игра на сцене становится игрой со смертью. Вспомним хотя бы стихотворение, написанное в один год с «Моим Гамлетом» – «Енгибарову – от зрителей» (1972):

*...В сотнях тысяч ламп погасли свечи.  
Барабана дробь – и тишина...  
Слишком много он взвалил на плечи  
Нашего – и сломана спина.  
<...>  
Это трюк – уже не пантомима:  
Смерть была – царица пантомим!* <sup>92</sup>

Гамлет Высоцкого начинает «прозревать, глупея с каждым днём». Ему – принцу – становится жаль мёртвого пажа; он понимает, что их игры, лицедейство – это не просто детские игры по правилам, а бесчинства, которые ведут к смертям. С этого момента Гамлет стремительно взрослеет. Теперь век перестаёт устраивать принца:

<sup>90</sup> Казмирчук О.Ю. Стихотворение В.Высоцкого «Мой Гамлет» в контексте русской поэтической традиции // Новый филологический вестник. – М., 2007. – Т.4. – №1. – С. 148.

<sup>91</sup> Шекспир У. Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 8. – М., 1994. – С. 140.

<sup>92</sup> Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М., 1999. – С. 46.

*Не нравился мне век и люди в нём  
Не нравились. И я зарылся в книги.*

В те книги, к насилью которых раньше он был терпелив.

В 1975 году Высоцкий пишет «Балладу о борьбе», где использует практически прямую цитату из «Моего Гамлета»:

*Если мясо с ножа  
Ты не ел ни куска,  
Если руки сложа  
Наблюдал свысока,  
И в борьбу не вступил  
С подлецом, с палачом, –  
Значит, в жизни ты был  
Ни при чём, ни при чём!<sup>93</sup>*

Становится понятно, что образы борьбы и мяса с ножа относятся не только к жестокому времени мифического Эльсинора, но и к каждому, кто участвует в борьбе, т.е. в жизни. Здесь же актуализируется и тема книги – читателя. В «Балладе о борьбе» мы видим героя, погружённого в мир книг, который благодаря этому оказывается настоящим человеком в реальности:

*Если, путь прорубая отцовским мечом,  
Ты солёные слёзы на ус намотал,  
Если в жарком бою испытал что почём, –  
Значит, нужные книги ты в детстве читал!<sup>94</sup>*

В «Моём Гамлете» герой также через книги становится причастным культуре, начинает задаваться этическими вопросами. Гамлет теперь не просто следует слепому року, но и пытается осмыслить своё существование и своё место в мире. Для других же, живущих в этом «диком» мире, спящих на кожах, прозрение Гамлета кажется сумасшествием. Они по-прежнему объясняют его поступки привычными схемами – борьбой за трон: «Но в их глазах – за трон я глотку рвал // И убивал соперника по трону».

Прозрение становится сродни безумию. Начинают использоваться оксюморонные конструкции «глупого прозрения», «крыльев плоти», «каверзный ответ», становятся созвучными слова «прозревал» и «прозевал». Раньше не думающий над словами Гамлет стал постигать «недвижность и движенье». Он всё больше становится поэтом, в его речи всё больше метафор и размышлений. Он начал понимать, что мир вокруг тоже безумен, что здесь не работают обычные законы: «Но толка нет от мыслей и наук, // Когда повсюду им опровержень».

<sup>93</sup> Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. – Т. 1. – М., 1999. – С. 399.

<sup>94</sup> Там же.

Друзья, которые раньше служили Гамлету, «как их отцы – короне», отвернулись от принца в его новой безумно-рефлексирующей ипостаси: «С друзьями детства перетёрлась нить, – // Нить Ариадны оказалась схемой». Согласно древнегреческой мифологии, Ариадна – дочь критского царя Миноса – дала афинскому герою Тесею острый меч и клубок ниток, чтобы тот победил чудовищного Минотавра в его лабиринте и по нити вернулся бы обратно, выведя с собой всех обречённых на гибель<sup>95</sup>. Порванная нить означает и отделение от мира детства, и тотальное одиночество героя. Как указывает О.Ю. Казмирчук: «Упоминание мифа о Тесее симптоматично, поскольку образ Гамлета изначально встраивался в ряд так называемых архетипических образов. Уже в трагедии Шекспира принц находит сходство между своей судьбой и судьбой Пирра, мстившего троянцам за смерть отца. В русской поэтической традиции «гамлетовский» сюжет также объединялся со сказочными и мифологическими сюжетами. Так, например, молодой Блок интерпретировал любовную коллизию Гамлет – Офелия как инвариант сказочного сюжета о воине, покинувшем свою возлюбленную и отправившимся в страну смерти (см. стихотворение «Разлучаясь с девою милой...»), Марина Цветаева сравнивала сюжетную линию королевы Гертруды с сюжетом о Федре (см. стихотворение «Офелия – в защиту королевы»), а Борис Пастернак отождествлял образ Гамлета с фигурой Христа»<sup>96</sup>.

А если обратить внимание на стихотворение Высоцкого «Нить Ариадны» (1973), то всплывает ещё один контекст – мотив несвободы, безвыходности, когда нить к спасению превращается в схему того же лабиринта.

*Сколько их бьётся,  
Людей одиноких,  
Словно в колодцах  
Улиц глубоких!  
Я тороплюсь,  
В горло вцеплюсь –  
Вырву ответ!  
Слышится смех: зря вы спешите,  
Поздно! У всех порваны нити!  
Хаос, возня...  
И у меня –  
Выхода нет!<sup>97</sup>*

<sup>95</sup> Нить Ариадны // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. URL: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/13/234.htm>

<sup>96</sup> Казмирчук О.Ю. Стихотворение В.Высоцкого «Мой Гамлет» в контексте русской поэтической традиции // Новый филологический вестник. – М., 2007. – Т.4. – №1. – С. 148-149.

<sup>97</sup> Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М., 1999. – С. 79.

Высоцкий говорил: «трагедия Гамлета не в том, что он думает убить или не убить, а в том, что он не может жить в этом мире. Это трагедия одиночек»<sup>98</sup>. Одиночество героя подчёркивается и протянутой через всё стихотворение антитезой «я – они». Я – Гамлет. Они – бывшие друзья, предки, все люди, зрители. Одиночество актёра на сцене и предопределённость пути напрямую отсылает к стихотворению Б. Пастернака «Гамлет» (1946), которое оказало большое влияние на становление Гамлета-Высоцкого. В начале спектакля он выходил на авансцену и под гитару исполнял пастернаковского «Гамлета»:

*Гул затих. Я вышел на подмостки.  
Прислонясь к дверному косяку,  
Я ловлю в далёком отголоске,  
Что случится на моём веку*<sup>99</sup>.

Гамлет у Пастернака соотносится не только с актёром, но и с Христом, который в молитве, в обращении к Богу-отцу пытается избежать своей участи. Но «неотвратим конец пути». «Самое основное в спектакле – это «продуман распорядок действий», – говорит Высоцкий. – Гамлет знает всё, даже конец»<sup>100</sup>. Интересно, что в спектакле, когда Высоцкий читал «Гамлета» Пастернака, он не произносил третью строфу, в которой намечен бунт лирического героя: «Но сейчас идёт другая драма, // И на этот раз меня уволь». Тем самым ещё больше подчёркивалась предопределённость грядущего в трагедии.

Конец неотвратим, он предзадан – «В рожденьи смерть проглядывает косо» (ср. «Чую, с гибельным восторгом – пропадаю, пропадаю!»<sup>101</sup>). И Гамлет у Высоцкого не ставит вопроса «быть или не быть?», потому что жизнь нам дана не нами. На «каверзный ответ» – «Быть» он не может найти «нужного вопроса» – «Как быть?» Как прожить, чтобы этот мир не был таким безумным, искалеченным? Как восстановить связь времён? В пастернаковском переводе Шекспира: «Порвалась дней связующая нить. // Как мне обрывки их соединить!»<sup>102</sup>

Связь времён и оказывается той нитью Ариадны, которая должна вывести человечество из хаоса беззаконья и безумья. Гамлет – сын своего века, он тоже теряет почву под ногами: «В непрочный

<sup>98</sup> Владимир Высоцкий: монологи со сцены. – Харьков, М., 2000. – С. 86.

<sup>99</sup> Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. – Т. 3. – М., 1990. – С. 511.

<sup>100</sup> Владимир Высоцкий: монологи со сцены. – Харьков, М., 2000. – С. 87.

<sup>101</sup> Высоцкий В.С. Сочинения: В 2 т. – Т. 1. – М., 1999. – С. 294.

<sup>102</sup> Шекспир У. Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 8. – М., 1994. – С. 41.

сплав меня спаяли дни – // Едва застыв, он начал расползаться». Герой хочет изменить ход событий, хочет своею кровью склеить «двух столетий позвонки»<sup>103</sup>, но он ещё принадлежит своему времени и не может отказаться от зова крови предков:

*Я пролил кровь, как все, и – как они,  
Я не сумел от мести отказаться.*

В оппозиции «я – они» в финале стихотворения оказывается главенствующим «Я»: «Я Гамлет, я насилье презирал, // Я наплевал на Датскую корону». Герой, осознавший разрыв времён, почувствовавший свою ответственность за происходящее, оказывается не нужным обществу. Здесь и Гамлет-герой, и Гамлет-актёр, и Гамлет-поэт оказываются одинокими на сцене жизни, где «всё тонет в фарисействе»<sup>104</sup>.

Жизнь, которая и оказывается «каверзным ответом», ставит перед человечеством вопрос жизненного пути. От того, как ты его пройдёшь, зависит судьба твоей эпохи и сегодняшнего дня. Поэтому пастернаковское «Жизнь прожить – не поле перейти»<sup>105</sup> становится для Высоцкого ключом к размышлению не только о роли Гамлета, но и о собственной жизни, о жизни страны, за которую он тоже остро чувствовал ответственность.

Гамлет-Высоцкий оказался ярким выразителем своего времени. Известный шекспировед А.А. Аникст в 70-е гг. XX века отметил: «И Высоцкий, и гитара – в «Гамлете» для мыслящих «академически» были кошунством. Но для тех, кто жил современностью, спектакль и образ героя сразу обретали определённость. Это наш Гамлет, человек нашего времени. Было известно: все Гамлеты страдали от того, что «пала связь времён». Этот Гамлет будет страдать от боли и мук нашего времени... <...> На его стороне правда. И опять образ датского принца сливается с образом поэта, а не только актёра»<sup>106</sup>. Поэтому стихотворение «Мой Гамлет» оказывается не менее значимым эстетическим феноменом, чем сыгранная на сцене роль.

Таким образом, потребность сохранить образ Гамлета в слове – это и попытка осознания себя как Гамлета XX века, и в то же время причастность ко всей предшествующей поэтической и культурной традиции. Своеобразное воплощение связи времён.

---

<sup>103</sup> Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. – Т. 2. – М., 1993. – С. 41.

<sup>104</sup> Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. – Т. 3. – М., 1990. – С. 511.

<sup>105</sup> Там же.

<sup>106</sup> Цит. по: Высоцкий Владимир Семёнович // Мир Шекспира. Электронная энциклопедия. URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4284.html>

**РАЗБЕРЁМСЯ?!..****Андрей Сёмин (Москва)**

кандидат технических наук

**Рукописи, которых... не было?!**

(окончание)

5. Копия 2 (см. рис. 8) со стихом «Новые левые, мальчики brave...»

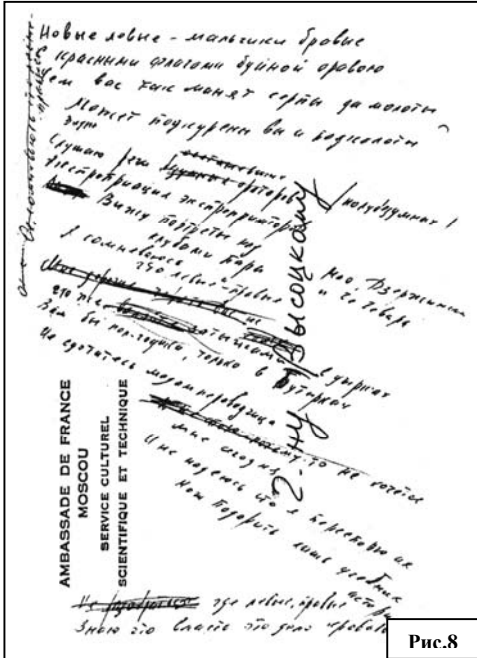


Рис.8

Метрическая (скорее, полиметрическая) формула стихотворения такова:

$$(d^4A_{д}/d^4A_{д}/d^2X+d^2B_{д}/d^4B_{д}) //$$

$$(d^4A_{д}/d^4A_{д}/d^4B/d^2X+d^2B) //$$

$$(d^4A_{д}/d^4A_{д}/d^4B/d^4B) //$$

$$(d^4A_{д}/d^4A_{д}/d^4B_{д}/am^4B_{д})$$

Сложно, но в целом – ничего особенного: четырёх-стопный дактиль, первая и четвёртая строфы с рифмовкой  $A_{д}A_{д}B_{д}B_{д}$  («Тучки небесные, вечные странники...»), вторая и третья – дактилевские рифмы обрезаны до женских,  $A_{д}A_{д}BB$ , причём, в последней строке («Могу подарить лишь учебник истории») не вполне удобоваримо «вылезает» четырёхстопный амфибрахий.

Первое, что бросается в глаза – очень сильно различающийся наклон строк в автографе. Трудно и гипотетически представить, чтоб такой наклон возникал в силу естественных причин – даже при письме «на колёнке» (в машине, в поезде, в самолёте) пишущий человек чисто инстинктивно и механически всё время поправляет лист, выравнивая строки. А здесь – как будто бы некий вредный кто-то, специально, чтоб мешать пишущему, всё время тянул у него из-под рук лист, держа за угол и медленно поворачивая против часовой стрелки. Может быть, ничего подобного не было, а просто лист лежал очень сильно «по диагонали»? Тогда почему последние две строки – ровно? И как при таком расположении листа написать зачёркнутый вариант строки «Ох, сомневаюсь, что левые – правые» вдоль левого края? – это же по отношению к строкам про «...учебник истории» просто

«вверх ногами!» Получается, «Высоцкий» сам всё время вертел лист при написании? Но зачем? А если писал (черкал и дописывал варианты) в разное время и разными ручками, то – почему опять-таки «сикось-накось» по отношению к основному тексту и не в тех местах текста, где это, по логике, полагалось? Из копии (опять же, и в силу того, что она чёрно-белая) последовательность, что было написано сначала, а что – потом, совершенно неочевидна.

Во-вторых, есть серьёзные неясности по «подложке». По всей видимости, это «фирменный» конверт Отдела культуры, науки и технологий Посольства Франции в Москве. Тогда – вопрос: откуда он? Кто и что мог передавать именно «Г-ну Высоцкому» в нём из французского посольства? «Визовые» документы выдавались просто на скрепке, да и отдел этот явно не того профиля. Конверт содержал приглашение в посольство на какое-нибудь неофициальное действие (приём по случаю, презентация, фуршет, банкет и т. д.)? Но тогда – опять вопрос: а что это было такое, когда, и не осталось ли об этом каких-то сторонних свидетельств? Конечно, супруга Высоцкого среди советско-французского официоза была отнюдь не последним лицом, и, возможно, её муж, артист, певец и поэт, имел гораздо большие шансы попасть на некий приём во французское посольство, нежели иные сугубо «записные» представители советской науки, культуры и искусства. Однако, дело в том, что во второй половине 1970-х неофициальные мероприятия в иностранных посольствах сами по себе практиковались крайне редко, несмотря на «détente», «разрядку международной напряжённости» и пр. Появление неофициальных лиц в дипломатических представительствах иностранных государств по неофициальным, непротокольным поводам тогда очень не поощрялось, причём службами безопасности обеих сторон. Чтоб персонально пригласили, событие должно было быть отнюдь не рядовым – однако почему-то до сих пор о нём никто, включая Марину Влади, не вспомнил.

Следующий вопрос – когда и где писался этот стих? Вадим Туманов рассказывал об «истории создания» этого стихотворения (а заодно и стихотворения «Мой чёрный человек...» с «подозрительной» копии 5 – нюанс занятный, если не симптоматичный) так<sup>107</sup>:

---

<sup>107</sup> В. Туманов «Жизнь без вранья». – «Огонёк», № 4, 1987 (далее – «Огонёк»), с. 32-33, а также в кн. «Я, конечно, вернусь...» Стихи и песни В. Высоцкого. Воспоминания. / Сост. Н. Крымова при участии В. Абдулова и Г. Антимония – М., «Книга», 1989 (подписано в печать 10.1987; далее – «ЯКВ»), с. 175-189, и в кн.: Старатель. Ещё о Высоцком. Сборник воспоминаний. / Сост. А. Крылов и Ю. Тырин. – М., Московский городской центр авторской песни, изд. «Аргус», 1994 (подп. в печать 08.1991; далее – «Старатель»), с. 327-340.

«Как-то я рассказывал ему об Алексее Ивановиче [в «ЯКВ»: «...об одном типе» – А.С.], некогда меня поразившем. Представьте человека со всеми внешними признаками интеллигентности [в «Старателе»: «Представьте главного инженера управления, человека со всеми...» и т.д. – А.С.], в расхожем, конечно, представлении: с тонкими чертами лица, вежливого, культурного, спокойного, со вкусом одетого. На Колыме он выигрышно смотрелся на весьма контрастном фоне. Сидя рядом с ним в президиуме совещания передовиков проходческих бригад, я нечаянно увидел, как он прекрасно рисует. О нём говорили, что любит и знает музыку, сам музицирует... (Мои описания внешности людей иногда веселили Высоцкого: «У тебя почему-то получается хороший человек всегда с голубыми глазами, а какая-нибудь гадость – непременно рябой».) Так вот, Алексей Иванович рябым не был. Элегантно носил свои костюмы сдержанных тонов. Предпочитал серые. Короче, хорошо смотрелся. Но однажды, за много лет до встречи в почетном президиуме, я видел, как он ударил нагнувшегося человека ногой в лицо. Должность у Алексея Ивановича, нелишние заметить, была грозная, так что ответного удара он не опасался.

Высоцкий неоднократно возвращал меня к этому случаю, уточнял подробности, детали внешности колымского начальника. Рассуждал: «Как это получается? Значит, человек меняется в зависимости от обстоятельств? От должности? Озабочены ли эти люди репутацией в глазах собственных детей? Вдруг тем будет стыдно за своих отцов?» Так родилось стихотворение «Мой чёрный человек в костюме сером» [в «ЯКВ» фраза отсутствует – А.С.].

Чёрные люди его жизни представляли в разных обличьях. Но он их безошибочно опознавал. Во Франции его поразили анархисты и крикливые «леваки» [так в «Огоньке», в др. изд. Высоцкого «...поразили так называемые "гошисты"» – А.С.].

– Пригласили меня спеть на их митинге. Увидел их лица, вызывающий облик, услышал их сумасбродные речи, прочитал лозунги – ужаснулся. Наркотизированная толпа, жаждущая насилия и разрушения. Социальную бравату они подчёркивали даже одеждой. И напрасно уговаривала меня растерянная переводчица, удивлённая моим отказом спеть перед готовыми бить «под дых, внезапно, без причины» [в «Старателе» предложение без слов «меня» и «моим» выделено в отдельный абзац – А.С.]

Через некоторое время он прочитал мне только что написанное стихотворение «Новые левые, мальчики бравые»...» [в «ЯКВ» слова «только что написанное» заменены на «своё» – А.С.].

Высоцкий с Вадимом Тумановым, по воспоминаниям последнего<sup>108</sup>, познакомился в апреле 1973 года, а в апреле-мае того же года впервые побывал во Франции<sup>109</sup>. Но даже тогда (не говоря уже о последующем периоде середины-конца 1970-х) Высоцкому попасть на некую публичную акцию «новых левых» или «гошистов» было весьма проблематично – названные леворадикальные движения к этому времени практически прекратили своё существование, оставшись символом политической активности второй половины 1960-х. Опять возникает естественный вопрос: «А был ли мальчик?» По крайней мере, если и был, то вряд ли позже 1974-го года, когда ультра-левые демонстрации, пусть уже и совсем «жидкие», но всё-таки ещё случались.

Если текст писался по горячим следам и по свежим впечатлениям от подобного публичного мероприятия, во Франции, то – как попал туда этот конверт? Просто завалился у В.В. в кармане, в чемодане или, как предположил А.Е. Крылов<sup>110</sup>, в гитарном чехле? А для написания этого стиха был оттуда бережно вынут, его содержимое было вытряхнуто и куда-то переложено и т. д.? Это выглядит маловероятно – неужели во Франции (или по пути оттуда) у Высоцкого было время и случай разбирать «чемоданную заваль», другой бумажки поближе у него не нашлось?

Если же предположить, что «Новые левые» писались в Москве, по прошествии некоторого времени, то конверт предстаёт более правдоподобным, однако возникает вопрос, почему же стихотворение выглядит столь торопливым и неряшливым по виду и столь незаконченным по содержанию наброском? Ведь впечатления наверняка должны были уже несколько устояться, отложиться в некоей более чёткой форме и т. д. А мы видим, что для придания третьей и четвёртой строфам более-менее целостного вида публикаторы были вынуждены кропотливо собирать их буквально по зачёркнутым и незачёркнутым крохам и кусочкам из разных «углов» листа! Отметим, что В. Туманов в воспоминаниях цитировал лишь первую строку и последнюю строфу стихотворения<sup>111</sup> – только по памяти со слов В. В.? Или он

---

<sup>108</sup> В.Туманов. Всё потерять – и вновь начать с мечты... – М., ОАО "Типография «Новости», 2004 (далее – «Туманов-2004»).

<sup>109</sup> [http://vvsimakova.narod.ru/Biografija\\_68-77.html](http://vvsimakova.narod.ru/Biografija_68-77.html)

<sup>110</sup> <http://ae-krylov.livejournal.com/14242.html?thread=199842#t199842>

<sup>111</sup> В «Старателе» текст «Новых левых...», как цитата из воспоминаний В. Туманова, приводится целиком, однако данная книга была подготовлена к печати тремя годами позже, нежели как стихотворение впервые было полностью напечатано в кн. НВБ (см. ниже комм. ...). В кн. «Туманов –2004» стихотворение «Новые левые...» не упоминается совсем, хотя его «история создания» (наряду с «историей создания» «...чёрного человека») излагается практически в полном (с небольшими разночтениями) соответствии с вышеприведённой цитатой.

имел перед глазами какой-то иной, более «законченный» автограф? Тогда от кого же изначально появился этот?

В-четвёртых. Приходится констатировать, что в самом стихе с этой копии имеется ряд весьма «подозрительных мест».

В словах «серпы» и «клубами» – куда ударение ставить? По идее, надо «серпы́» (жнут всё ж серпа́ми, а не серпами) и «клуба́ми» (ведь не об «аглицких...» или «сельских клу́бах» речь!). Однако, по стиху получается «всё не так» – странное и нехарактерное для В. В. незнание русского языка. Да и, собственно, «пар», который «клубами» – откуда взялся? Из кричащих ртов и уличных колодцев? – холодно, что ли, в Париже (Лионе, Марселе...)? Или речь всё же о каком-то дыме? О каком?

Портреты Мао Цзэдуна и Эрнесто Че Гевары над митингующей толпой молодых французских леворадикалов вполне представимы, а – Дзержинский? «Железный Феликс», рыцарь революции, первый председатель ВЧК и ГПУ (ОГПУ), был культовой фигурой, как беззаветный революционер-практик, прежде всего в СССР, а отнюдь не на Западе, в отличие от Льва Троцкого, чей портрет на том сборище был бы гораздо более уместен.

Не вполне ясным предстаёт словосочетание «затычками в дырках». Если это некая трансформация фразеологизмов «к каждой бочке – затычка» и «суёт нос во все дырки», то ни к ультра-левым, ни к ультра-правым, новым или старым, это ни в коей мере не подходит, поскольку они-то как раз идеологически «заточены и упёрты» бывают очень узко.

Также вызывает некоторое недоумение, почему некая переводчица «суетится» по поводу того, чтоб герой стиха (Высоцкий?) непременно спел, причём, не для неё самой, её родственников и знакомых где-нибудь на квартире под красивую закуску, а – на каком-то митинге для молодых "новых левых", да ещё, возможно, с педагогической целью их переубедить и переспорить? Какая корысть в этом чьей-то переводчице? А. Крылов отмечает, что «переводчица вполне могла возникнуть в связи с посещением Высоцким и Мариной Влади какого-то учебного заведения», однако ничьи воспоминания упоминаний о каком-либо подобном факте также не сохранили. В любом случае – если «мадам переводчица» была готова, предлагала свои услуги или даже была специально призвана, чтоб перевести песни Высоцкого для молодых «новых левых» ребят, его отказ выступить перед ними и спеть предстаёт просто почти откровенным «трамвайным хамством», опять-таки, вроде бы, ему несвойственным.

Отвлечёмся на время от разбора отдельных сомнительных стихотворений. Отметим мимоходом, что очень отчётливо обращает на себя внимание факт наличия во всех в них очень значительного количества «автоаллюзий и автоцитат Высоцкого». В этих сомнительных стихах их просто «умопомрачительное» количество – здесь всё вторично: и слова, и образы, и рифмы. Является ли такое изобилие «автоаллюзий» на семь стихов аргументом «за» авторство В. В. или, скорее, наоборот, свидетельствует «против» него? Ведь «сочинить» что-то, уже сочинённое ранее кем-то, много легче, чем новое и своё! Во всех подробностях я этот феномен хочу изучить в одной из последующих работ, а здесь пока отмечу лишь одну «перекличку» в отношении «Новых левых». «Подкуренное и подколотое» состояние персонажей, помимо этого стиха, встречается в «Балладе о маленьком человеке», написанной Высоцким для фильма «Бегство мистера Мак-Кинли» не позднее декабря 1973 года («Я – целеустремленный, деловитый, / Подкуренный, подколотый, подбитый!»). Может быть, у копии «Новых левых...» был некий, неведомый доселе, реальный автограф-прототип, также написанный для этого фильма, с текстом, предназначенным уличному певцу, моралисту и пророку Биллу Ситтеру, излагающему взгляды главного героя, Мак-Кинли, обычного трусоватого обывателя, мелкого буржуа с идеологически промытыми мозгами рядового «читателя газет». Вот для этих персонажей описанные в «Новых левых...» оценки и реалии (с учётом возможных «автоцензурных» соображений автора стихотворения) «психологически» вполне подходят!

6. Копия 1 (см. рис. 9) со стихотворением «Я вам расскажу про то, что будет...»

Метрическая формула стихотворения:

$3(h^5A/h^5B/h^5A/h^5B//) (h^5A/h^5B/h^5B/h^5A) // (h^5A/h^5B/h^5A/h^5B) -$   
 пятистопный хорей, 1-я, 2-я, 3-я и 5-я строфы с рифмовкой *АВАВ*,  
 4-я – *АВВА*, причём, отвергнутые «вариации» 1-й (?) строки 4-й  
 строфы ([Это будет; знаю это будет], [Это будет с вами, знайте  
 люди]) наводят на мысль на отсутствие изначального намерения  
 «автора» изменять схему рифмовки.

Вновь серьёзное недоумение вызывает «подложка», содержащая, видимо, некий расчёт стоимости ремонта автомобиля (перечень автозапчастей, их цена) и телефоны людей, способных оказать в этом деле содействие. Опять-таки странно само по себе сочетание рукописи «сурьёзного» стиха с записями чисто бытового

характера – очень сомнительно, что они содержательно совместимы в голове в одно и то же время. Резонно предположить, что сначала была написана «смета», а когда-то впоследствии – стихи. В этом случае можно хоть как-то объяснить и оправдать фактический повтор первой строфы – мол, в первый раз она просто не поместилась между «автозапчастями», и поэтому «автор» отступил на свободное место, и даже, кстати, при этом изменил в 1-й строфе 3-ю строку с «негодящего» вида («Я такие вам открою дали») на новый, видимо, более пригодный («Вам такие приоткрою дали»). Конечно, и эта шибко принципиальная замена (ведь «открыть», как на духу, сразу всё целиком – это совсем не то, что кокетливо «приоткрыть» лишь краешек!), и это стремление к «свободному месту» в какой-то мере оправдывают повтор первой

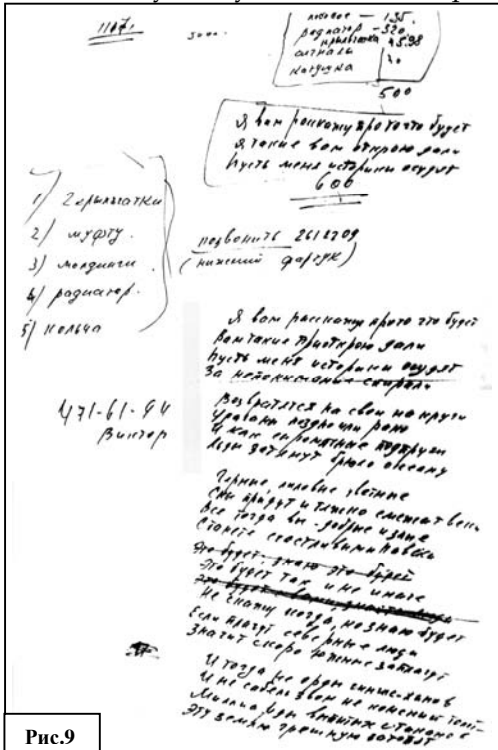


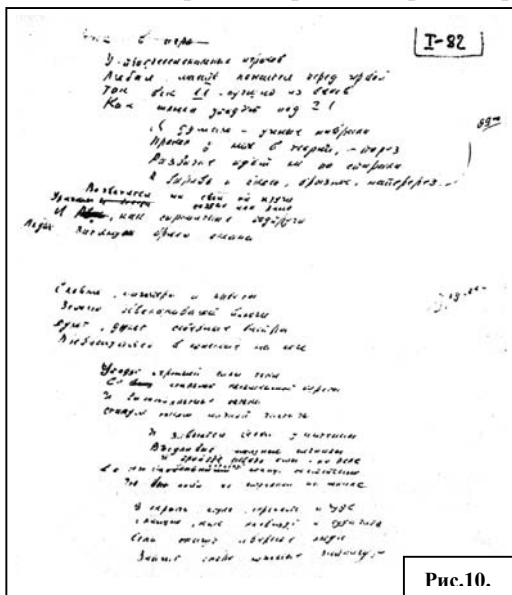
Рис.9

строфы, однако, осадок сомнений всё же остаётся (тем более, что подобный повтор уже отмечался выше в стихе «Меня опять ударило в озноб...»).

Рассмотрим подробнее сделанный «Высоким» (к почерку в данном случае нет видимых претензий!) перечень авто-деталей – лобовое стекло, радиатор, крыльчатка и муфта включения вентилятора, катушка зажигания, сигналы, нижний фартук и т.д. По всей видимости, всё это хозяйство предназначалось для ремонта автомобиля, получившего повреждение в небольшом ДТП, связанном с несильным лобовым ударом от наезда

на невысокий (ниже крышки капота) предмет, однако, ударом всё же достаточно ощутимым, поскольку прочность лобового стекла пассажир, сидящий на переднем сидении, похоже, испытал уже собственным лбом. Приведённая в этом преискуранте номенклатура деталей практически со стопроцентной вероятностью указывает,

что «битый» автомобиль относился к изделиям отечественного автопрома, а именно – к «Жигулям», либо к «тройке» или «шестёрке» (правда, по отношению к ним то, что в перечне названо «кольцами», обычно называется «очками»), либо к «копейке» (а также к «одиннадцатой» модели или к «двойке»). Второе «либо» – наиболее вероятно, несмотря на то, что без индивидуальных изменений в конструкции муфта привода вентилятора в «копейке» не предусматривалась, а «молдингов» у неё вообще отродясь не было (если только ими в перечне не названа ошибочно панель радиатора). Отсутствие в перечне «Высоцкого» некоторых более «серьёзных» деталей, которые тоже, вроде бы, должны были пострадать в описанном ДТП (крылья, бампер, фары, подфарники и пр.), тоже не должно никого смущать – они могли быть на всякий случай припасены у него заранее, ему могли их подарить, крылья могли быть отремонтированы простой рихтовкой и т. д.



В общем, речь в этом перечне, скорее всего, идёт о «копейке», которая, как достоверно известно, у Высоцкого была – появилась в марте 1971-го, почти сразу же была разбита, отремонтирована и продана, скорее всего, осенью (в октябре) того же года<sup>112</sup>. Таким образом, если мартиролог автозапчастей на копии 1 был составлен Высоцким, то с большой долей вероятности можно предполагать, что он относится к лету (июль-август) 1971 года. Однако,

вряд ли это означает, что тому же периоду относится и написанное там стихотворение (о чём ниже). Если же допустить подделку, то, наиболее вероятно, она появилась по такому сценарию: «имитатор» имел копию листка с бытовыми записями В. В. и вписал на него текст стиха «Я вам расскажу про то, что будет».

<sup>112</sup> Л. Симакова, Твои любимые игрушки (автомобили В. Высоцкого) – <http://otblesk.com/vysotsky/avtom-htm>

«Автоаллюзий и автоцитат» в этом стихотворении также немеряно, но отмечать их фактически бессмысленно: если в отношении копии 2 с «Новыми левыми...» я только предположил наличие некоторого её подлинного прототипа, то в данном случае он присутствует явно – лист 7 ед. хр. 78 описи 1 фонд 3004 РГАЛИ (см. рис. 10). Подлинника рукописи я не видел, есть только не очень качественная копия, также любезно предоставленная мне С.А. Дёминым, посему оценить фактуру бумаги, цвет чернил и пр. я не имею возможности, однако подозреваю, что запись на полях, искусственно разделяющая стихотворения на «одно» и «другое», сделана не Высоцким, а человеком, некогда работавшим с этим автографом, возможно – тем самым пресловутым «имитатором» (вспомним подобное же отделение «другого» стихотворения на копии 6!).

Если согласиться с этим (возможно, волонтаристским) разделением, то на листе прототипа – два стихотворения «У профессиональных игроков...» (с метрической формулой  $(y^5a/y^5B/y^5a/y^5B) // (y^5A/y^5b/y^5A/y^5b)$ ) – два четверостишия с пятистопным ямбом, первое с рифмовкой *aBaB*, второе – *AbAb*) и «Возвратятся на свои на круги...» (пять четверостиший с пятистопным хореем, метрическая формула стиха  $2(h^5A/h^5B/h^5A/h^5B//) 2(h^5A/h^5b/h^5A/h^5b//) (h^5A/h^5B/h^5A/h^5B)$ ) – два первых и последнее четверостишие с рифмовкой *ABAB*, второе и третье – *AbAb*).

Возможно, «имитатор», не поняв в стихотворении «Возвратятся на свои на круги...» смысла третьей и четвёртой «хорейных» строф (в них не вполне грамотно, но весьма образно Высоцким описана физика процесса демодуляции сигналов коротковолнового радиовещания), просто их выбросил, заодно опустил также и вторую строфу «Словно, наговоры и наветы» (продолжающую прекрасный стихотворный перифраз проповеди библейского Екклезиаста<sup>113</sup>), а на основе всего остального сделал упрощённый «тупо-морализаторский» текст «Я вам расскажу про то, что будет...».

Теперь несколько слов об истории «обретения» этих 6-ти сомнительных копий.

Все они (за исключением, возможно, копии «Новых левых...») были «внесены» в Театр на Таганке в период подготовки первой

<sup>113</sup> Идет к югу и обходит к северу, обходит окрест, идет дух и на круги своя обращается дух (Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своём, и возвращается ветер на круги свои) – Еккл., кн. 1, ст. 6.

версии спектакля «Владимир Высоцкий»<sup>114</sup>. Хронология этой постановки примерно такова<sup>115</sup>:

1 августа 1980 – принятие решения о создании спектакля;

14 мая 1981 – начало работы (очевидно, готов первоначальный сценарий);

15 июля 1981 – репетиция «с приглашением зрителей, в числе которых были зарубежные дипломаты, представители иностранной прессы, радио и телевидения»;

21 июля 1981 – просмотр с участием представителей Главного управления культуры Мосгорисполкома;

25 июля 1981, 19-00 – разрешённый (якобы, лично Председателем КГБ СССР Ю. Андроповым) спектакль;

30 сентября 1981 – вновь состоялись телекиносъёмки репетиции;

13 октября 1981 – репетиция с «клакерским» обсуждением (А. Шнитке: «Я смотрел спектакль... 4-й раз»);

31 октября 1981 – публичный показ к расширенному заседанию Худсовета. (Ю. Карякин: «Я видел спектакль несколько раз...»; Б. Окуджава: «Я вот 3-й раз смотрю его»);

25 января 1982 – второй разрешённый спектакль (опять, вроде бы, с личного разрешения Ю. Андропова).

Так вот, согласно переписке<sup>116</sup> С. Жильцова и Б. Акимова получается, что «сомнительные» копии в Театр на Таганке представил Г.Д. Антимоний («Никольский»), причём, случилось это, вероятней всего, весной 1981 года (вспомним листок с «Бесами» из ежедневника!) – возможно, до 14 мая (по крайней мере, в «прогоне» спектакля 15 июля, судя по аудио- и видео-записям, по меньшей мере четыре «сомнительных» стиха, полностью и фрагментарно, уже присутствуют – «Меня опять ударило в озноб...», «Мой чёрный человек в костюме сером...», «Я никогда не верил в миражи...» и «Я вам расскажу про то, что будет...»). Имеется и образец почерка, по мнению С. Жильцова, принадлежащий Г. Антимонию (рис. 11), в общей конфигурации и деталях очень похожий на почерк «имитатора».

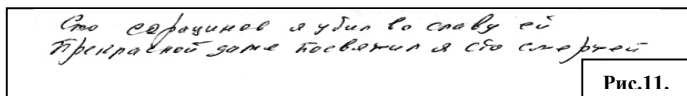


Рис.11.

<sup>114</sup> [http://taganka.theatre.ru/history/performance/vladimir\\_visozky/](http://taganka.theatre.ru/history/performance/vladimir_visozky/)

<sup>115</sup> В.Бакин, Владимир Высоцкий без мифов и легенд, часть II – «Русло-Л», Даугавпилс, 2005.

<sup>116</sup> <http://www.liveinternet.ru/users/2280424/post97464652/>

Впервые «на бумаге» сомнительные тексты (и их упоминания) появились в 1982 году во втором томе «Литературного зарубежья» (вся история книжных публикаций «подозрительных» стихов «до наших дней» приведена в таблице) – опять те же четыре вышеназванных стиха из таганского спектакля (весьма вероятно, они и попали в издание путём расшифровки фонограмм публичных представлений – возможность для этого, как мы видели выше, имелась вполне реальная).

Затем в 1987 году была «подписана в печать» факсимильная публикация пяти из семи «подозрительных» копий в «ЯКВ», в составлении которого самое активное участие принимал тот же Г. Антимоний. Это издание примечательно тем, что, помимо «подозрительных» копий, там, также факсимильно, были воспроизведены ещё и несколько копий автографов В.В. вполне достоверного происхождения («И снизу лёд, и сверху, маюсь между...», страница текста выступления для мексиканского телевидения, анкета А. Меньщикова) – и оригиналы всех их (кроме «анкеты») таинственно (как и подлинники всех «сомнительных» копий) впоследствии пропали, исчезли навсегда, после «ЯКВ» их никто никогда «живьём» не видел... И в РГАЛИ, и в ГКЦМ, и в других государственных и доступных частных архивах – только копии.

В том же «ЯКВ» впервые был опубликован текст «Я вам расскажу про то, что будет», представляющий собой компилированно-контаминированный гибрид несомненного текста «Возвратятся на свои на круги...» и текста с «сомнительной» копии 1 с «автозапчастями». Какой Мичурин конкретно приложил руку к этой «гибридизации» – видимо, уже навсегда останется загадкой истории, но этот «скрещенный» текст до сих пор так и продолжает кочевать по различным бумажным изданиям и интернет-публикациям.

Стих «Новые левые...» впервые был опубликован в Воронежском сборнике «НВБ» (поставщиками текстов для которого, как выяснилось, в неявном виде были В. Абдулов и всё тот же Г. Антимоний), а затем на регулярной основе возникал только в изданиях С. Жильцова (который, очевидно, неким «туманным» образом в начале 1990-х завладел копией 2 и по сю пору «ничтоже не сумняшеся» в её подлинности).

В заключение ко всему вышеизложенному: предвижу скептицизм читателя и робкие реплики возражений – к примеру, что Григорий Давыдович Антимоний никогда не был замечен в написании стихов. Ну, во-первых, он ни в чём и не обвиняется – просто отмечено сходство почерков его (если образец на рис. 11 относится, действительно, к Г. Антимонию) и рассмотренных «сомнительных» рукописей Высоцкого. Во-вторых – как известно, при определённых обстоятельствах «у нас героем становится любой». Сколько анонимных стихов, в том числе и очень хороших, было принесено и положено в 1981-1982 гг. на могилу Высоцкого самыми разными, далёкими от сочинительства стихов людьми, просто потрясёнными безвременным уходом поэта? А ведь все рассмотренные «сомнительные тексты Высоцкого» (за вычетом, разве, «Новых левых...») чрезвычайно похожи на подобные «посмертные посвящения», среди которых немало написанных также от первого лица! И в-третьих – можно допустить, что «имитатор» был не один, а орудовало некое авантюрное «преступное сообщество, именуемое в просторечии шайкой» – скажем, из двух человек, где один сочинял стихи, а второй (переписчик) лишь тупо изготавливал фальшивки (в этом случае, кстати, отмеченные повторы строф вполне объяснимы).

Между тем, на мой непросвещённый взгляд, пока не будут найдены абсолютно достоверные доказательства принадлежности семи сомнительных текстов авторству В. В. (фонограммы хотя бы фрагментарного авторского исполнения, подлинники рукописей, прошедших графологическую экспертизу, и иные вполне материальные улики) – этим стихам вообще не место в книгах Высоцкого. В крайнем случае – только в разделе «Dubia»...

**РЕЦЕНЗИИ****Всеволод Ковтун (Киев)****"Вопросы тролологии" <sup>117</sup>**

О тыкве. Эта ягода является любимым лакомством жителей Новой Англии: они предпочитают её крыжовнику для начинки пирогов и используют вместо малины для откорма скота, так как она более питательна, не уступая в то же время малине по качеству. Тыква – единственная съедобная разновидность семейства апельсиновых, произрастающая на севере, если не считать гороха и двух-трех сортов дыни. Однако обычай сажать тыкву перед домом в качестве декоративного растения выходит из моды, так как теперь всеми признано, что она дает мало тени.

Марк Твен

Профессиональный юмор прекрасен во всех отношениях, кроме одного: за пределами узкого круга специалистов он мало кому понятен. Смешна ли вам, читатель, байка, над которой хохочут математики, – анекдот о сумасшедшем, вусмерть запугивавшем соседей по палате угрозами вроде: «Я тебя продифференцирую!», однако внезапно наткнувшегося на больного, который не утратил хладнокровия. «Ты что, не понял? Да я тебя проинтегрирую!» – зловеще напирает бузотёр. «А мне плевать, – меланхолично отзывается собеседник, – я  $E^x$ » <sup>118</sup>.

Филологи ничем не хуже математиков, но находятся в ином положении: объектом их изучения часто становятся авторы, интересные весьма широкому кругу читателей. А широкий круг не всегда чувствует тонкую грань иронии специалиста и из-за этого часто воспринимает первоапрельский розыгрыш как подведение итогов, а пародийный текст – как научный, особенно если встретит его не в журнале комиксов, а в сборнике научных трудов (такое иной раз практикуется: филологи, ещё раз повторю, люди весёлые) <sup>119</sup>.

Но не смешно было мне получать вопросы от нескольких товарищей, жаждущих комментариев <sup>120</sup> по поводу «текстологической

<sup>117</sup> Источник: [http://otblesk.com/vysotsky/kovtun\\_trol.htm](http://otblesk.com/vysotsky/kovtun_trol.htm)

<sup>118</sup> Дифференцирование (матем.) – процесс вычисления производной (скорости изменения функции в данной точке). Интегрирование – обратный этому процесс вычисления первообразной. Производная  $E^x$  равна  $E^x$ .

<sup>119</sup> См. например: Новые тексты Высоцкого. Предисловие и подготовка текстов доктора Маргулиса. // Мир Высоцкого. Вып. 2. – М., 1998, с. 216.

<sup>120</sup> Коль скоро я являюсь одновременно и текстологом, и их знакомцем, то они видели во мне наилучшего консультанта по возникшим при чтении статьи вопросам.

статьи» Андрея Сёмина <sup>121</sup>, напечатанной в увидевшем свет под эгидой Воронежского государственного педуниверситета сборнике «Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2011–2012». Растолковывать смысл иронии – дело в целом неблагодарное, и исключительно чтобы не повторяться бесконечно, отвечая на вопросы своих корреспондентов, всё-таки сделаю это, предупредив: для тех, кому упомянутая статья знакома и при этом наполняющая её ирония очевидна, прочтение моей заметки может оказаться излишним.

\* \* \*

Доводящий до смеха гротеск в качестве основного приёма явлен уже в начальных словах, сказанных не без сарказма: «Как традиционно считается, текстологи главным образом изучают рукописи. Однако, применительно к Высоцкому... текстологи... по большей части изучают лишь копии». Начиная свою речь с этого заявления, автор, конечно, прекрасно понимает, что каково на самом деле традиционное понимание текстологии, может выяснить любой школьник, если в состоянии сложить из букв слово «Википедия»: «Текстология – вспомогательная историко-филологическая дисциплина, изучающая историю возникновения и судьбу текста художественных и других произведений». И если даже студенты с первых минут обучения знают, что факсимильная копия является полноправным текстологическим источником (причём относится к источникам рукописным) <sup>122</sup>, то тем более в курсе этой азбуки составители сборника кандидат филологических наук А.В. Скобелев и доктор филологических наук Г.А. Шпилевая. Выходит, предлагая вниманию коллег-филологов «научную» работу, открывающуюся таким пассажем, они целенаправленно планируют здесь комический эффект вроде того, какой оказала бы, допустим, на деревообработчиков озвученная с умным видом сентенция: «Не мне вас учить, что столяр имеет дело преимущественно с одними гвоздями».

Вслед за Высоцким Сёмин пишет «от первого лица», выступая при этом от имени персонажа, некоего условного автора, который – вот и интрига! – решительно отвергает как подлинность рукописей, так и принадлежность перу Высоцкого ряда широко известных и многократно изданных в его книгах стихотворений. Говоря об авторе, в дальнейшем буду подразумевать именно этот образ не слишком толкового, но преисполненного кипучей энергии исследователя... да чего уж там – почти что следователя, обратите внимание на слог: «авторство... имитатором, с ведомой лишь одному ему целью, злонамеренно вменено Высоцкому этими копиями "его" псевдо-рукописей. Для выявления и описания

---

<sup>121</sup> Сёмин А. Рукописи, которых... не было?! // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011-2012 гг.: Сб. науч. тр. / Редкол.: А. Скобелев, Г. Шпилевая. – Воронеж, 2012, с. 149-185.

<sup>122</sup> А также, что в ряде случаев (к примеру, в текстологии фольклорных произведений) всякие рукописные источники могут отсутствовать напрочь.

"улик"...», «Орудовало некое авантюрное "преступное сообщество, именуемое в просторечии шайкой" – скажем, из двух человек, где один сочинял стихи, а второй (переписчик) лишь тупо изготавливал фальшивки», «пресловутый "имитатор"»... Цитата о шайке, почерпнутая из телефильма «Место встречи изменить нельзя», маркирует это место статьи не случайно. Читая текст, так и видишь образ эдакого Глеба Жеглова от текстологии, преисполненного уверенности в собственной правоте и готового решительно на всё, чтобы добыть, встряхнуть, сфабриковать, собрать под неё доказательную базу, – для самого Жеглова излишнюю, но, как назло, необходимую по правилам системы, под знамёнами которой он вершит своё правосудие. Ну, разве что без жегловской живости ума, быстро перетекающей в коварство (текст-то иронический).

Зато со вполне жегловским обвинительным уклоном. «Попытаемся рассмотреть, насколько серьёзны и глубоки основания для... подозрений», – формально сообщает автор, но совершенно не указывает этих оснований, лишь походя замечая, что «подозрения»–де исходят от неназванных «просто любителей» и частично названных специалистов (отмечу: не опубликованных никаких работ на данную тему). А вместо того, чтобы добросовестно проанализировать «за» и «против», он ничтоже сумняшеся излагает обстоятельства так, будто читает приговор: для него вывод о злонамеренной подделке опережает всякие рассуждения и возражений не допускает. Да и кто может возражать носителю справедливости? – разве что жалкие ничтожества: «Предвижу скептицизм... и робкие реплики возражений», «возможно... существует какое-то хлипкое объяснение», – дословно так изъясняется автор. То ли дело несокрушимое: «Я сказал!»

Сказал, к примеру, об истории создания «подследственных» рукописей – позволю себе именно такую формулировку, поскольку перед нами случай, когда автор откровенно нуждается в напоминании, сформулированном Высоцким как «Не подследственный, ребята, а исследуемый я!», но упорно не слышит его.

Так вот, он прозревает, что в шайку из двух человек тихой сапой затесался предатель преступной среды (в упомянутом сериале таким персонажем был Левченко, который пошёл на дело, «чтобы сдать бандитов»). Именно так фактически полагает автор, обнаруживший на «подследственных» листах скрытые сигналы, адресованные доблестным следователям: «Все "сомнительные" копии имеют явные, нарочитые следы намеренной подделки "под Высоцкого" – т. е. некоторые детали, дающие повод заподозрить фальсификацию копий с целью придания им некоторых специфических признаков, указывающих на, якобы, принадлежность их Высоцкому». Вы что-нибудь поняли? Я тоже не сразу – язык милицейского протокола суров. В двух словах: «Левченко» полагалось спрятать концы в воду, а он поступил наоборот – выставил их напоказ.

Потянув за эти концы, чтобы распутать дело, автор, волею А. Семёна, сам оказывается в мутной воде, смешивая вопрос о том, кто

записал стихотворения на бумагу, с вопросом о том, кто их сочинил. Для здравомыслящего учёного очевидно, что, с одной стороны, текст, записанный третьим лицом, вполне может принадлежать Высоцкому. С другой же стороны, и Высоцкий мог переписать для памяти чужой текст – такие примеры, во-первых, давно обнародованы, а во-вторых, не являются исключительным случаем для текстологии в целом. Уж Сёмину ли этого не понимать: не кто иной как он сам указал мне в своё время на досадную оплошность, допущенную в сборнике транскрибированных факсимиле, где текст М. Голодного<sup>123</sup>, записанный рукой Высоцкого, по ошибке оказался среди текстов последнего. Так что говорить о намеренности нагромождения Сёминым абсурда я имею все основания.

Перемешав вопросы происхождения текстов и происхождения списков, автор не даёт читателю перевести дыхание и, что называется, трагически заламывает руки: «Ни один уважающий себя эксперт-криминалист не согласится делать подробную... почерковедческую экспертизу по копиям, к тому же вряд ли кто-то... будет принимать её результаты за... достоверные». Употребляя здесь слово «криминалист», он, очевидно, отсылает нас к процессуальному законодательству РФ, исключаящему из доказательной базы выводы экспертиз, проведенных с использованием фотокопий. Но, во-первых, позицию российских юристов разделяют далеко не все их коллеги: уже в соседней Украине использование фотокопий в почерковедческих экспертизах законом допускается. А во-вторых, мы-то находимся не в судебном заседании – скорее, в академической аудитории, где такими предрассудками и вовсе не пахнет. (К примеру, экспертиза оскорбительных документов в адрес Пушкина, направленная на проверку принадлежности их руке князей Долгорукова либо Гагарина и выполненная в НИИСЭ СССР «по самым строгим правилам и требованиям современного научного почерковедения», велась именно с использованием фотокопий документов, оригиналы которых отнюдь не изымались из мест государственного хранения ради такого случая)<sup>124</sup>.

Автор демонстративно неубедителен, но всё ещё не гомерически смешон. И вот он, секунду назад убеждавший нас в недостоверности профессиональной экспертизы по копиям, – что бы вы думали? – тут же на наших глазах начинает такую сам, по тем же копиям, но, как говорится, «в домашних условиях»! Мол, «мигом к вам заявимся с лопатами и с вилами, денёчек покумекаем – и выправим дефект!»

Без этих выкладок, конечно, абсурд был бы неполным. Но, будучи пространно развёрнуты, они, к сожалению, ощутимо сбивают темп статьи. По существу говоря, данную её часть можно безболезненно пропустить: берясь рассуждать на требующие специальных познаний темы,

<sup>123</sup> "Ты не вейся, черный ворон..."

<sup>124</sup> Хаит Г. По следам предвестника гибели // Солнце нашей поэзии (Из современной пушкинианы): Сб. – М., 1989, с.293-317.

неспециалист неспециалисту не будет ни понятен, ни смешон. То и дело откладывая в сторону примеры своего доморощенного почерковедения, автор равномерно перемежает их метрическими формулами «подозреваемых» стихотворений. Но и здесь не столько навёрстывает, сколько продолжает терять динамику изложения, поскольку эти формулы не только всерьёз, но даже и понарошку ровным счётом ничего не опровергают и не доказывают. Похоже, единственная цель их внедрения – подбавить тексту формального наукообразия.

Былая живость возвращается повествованию лишь в те моменты, когда автор отдаляется от придуманного им для себя канона и повествует нам о «нюансах, не относящихся к почерку, но примечательных».

Оцените: «На абсолютном большинстве рукописей поэта на разных этапах их "путешествия" к месту нынешнего пребывания... появлялась и сохранилась до настоящего времени чья-то неавторская их нумерация... Во всех же разновидностях "подозрительных" копий чья-либо (и вообще какая-либо) нумерация листов (страниц) отсутствует. Всё это уже само по себе навеивает мысль об имитации». Экий кунштюк, да не один! В-первых, сие явление делается на фоне ясного понимания читателем, что до наступления «разных этапов» стороннего нумерования тоже было время скопировать автографы, так что отсутствие цифр если о чём и говорит, то в лучшем случае – о дате пересъёмки (а к вопросу о подлинности не примыкает никакой стороной). Но выстраивание череды несурзациц – сознательный приём пародиста, и чтобы данная несообразность не прошла мимо нашего внимания, автор заботливо публикует на рис. 7 копию другой рукописи Высоцкого, снятую именно в «дономерной» период,<sup>125</sup> – но, что примечательно, в данном случае рассматривает её не как подделку, а ровно наоборот – как эталон подлинности.

Во-вторых, в том же фрагменте статьи мы наблюдаем излюбленную автором неприкрытую путаницу, при которой он с лёгкостью обитателя Страны Чудес фактически ставит знак равенства между «иногда» и «никогда». Формулировка «На абсолютном большинстве рукописей... появлялась... нумерация» с точки зрения логики означает: «На некотором количестве рукописей нумерации не появлялось», но при этом нет почвы для нагнетания подозрений. И автор являет нам умозаключения, выстроенные по принципу: «Если на полке мало синих шариков, значит, упавший синий шарик свалился не с полки».

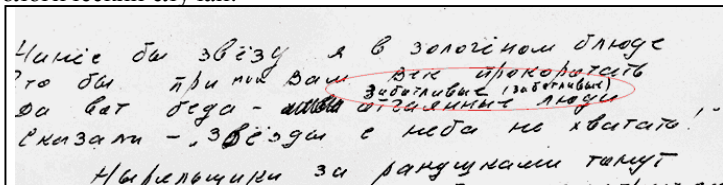
От основанных на такой схеме трюков у знакомого с элементарной логикой читателя захватывает дух на протяжении всего текста. У Высоцкого есть малое количество автографов без описок? В устах автора статьи это повод заключить, что свободные от конфликтов с

---

<sup>125</sup> То есть между возникновением рукописи и её попаданием в архив, что отмечено в книге, разворот которой (с транскрипцией и факсимиле автографа) воспроизводит в статье А. Сёмин.

орфографией «подследственные» листы<sup>126</sup> – подделки! Изредка встречаются случаи прямой нумерации простых строф? Нам предлагают простить это всем содержащим такую нумерацию рукописям, кроме «подозрительной»! Присутствие отвлечённых рисунков на полях беловика – не самый частый случай? По утверждению автора, из этого вытекает, будто именно «подследственный» беловик является подложным, даже если на его полях обнаружен всего лишь маленький крестик! Автор где-то слышал<sup>127</sup>, что «во второй половине 1970-х неофициальные мероприятия в иностранных посольствах... практиковались крайне редко» – и предлагает вывод: это означает, что Высоцкий не мог быть приглашён в посольство в принципе – ну, по крайней мере так, чтобы автор не имел на сей счёт многочисленных доказательств, а не один только официальный конверт приглашения на имя поэта с начертанным на нём наброском стихотворения на французскую тематику... Кстати, листы, на которых записаны «подозрительные» стихотворения, автор статьи настойчиво именуется «подложками»: то ли демонстрирует попытку воздействовать на читательское подсознание созвучием слову «подложный», то ли являет публике собственную оговорку по Фрёйду.

Любые неясные ему вещи автор, ничуть не пытаясь найти даже лежащие на поверхности объяснения (что призвано особенно забавлять учёную аудиторию, которой, напомним, адресован текст), с наскока трактует как злые происки врагов. Статья пронизана его возмущёнными возгласами: «Сильно мешают весьма странные правки с заменой некоторых слов на... те же самые (!) – «кружила» на «кружила», «лживо» на «лживо», «Почему-то пятая строфа повторена дважды(!), без каких-либо разночтений! Что это?» Что-что! Довольно тривиальный текстологический случай:



В.Высоцкий. «На уровне фантастики и бреда». Беловик (фрагмент).

Вообще-то в глубине души автор, созданный А. Семиним, это понимает, но он категорически не готов и мысли допустить о моментах рассеянности у поэта (который исписал тысячи страниц, бывая при этом

<sup>126</sup> Автор пишет: «На рассматриваемых... копиях подобных ошибок и описок нет – ни одной!», не забывая опубликовать их факсимиле – и тем самым предоставить внимательному читателю возможность самостоятельно найти парочку опровержений этого восклицания.

<sup>127</sup> Ссылка на источник этой информации у автора отсутствует.

усталым, задёрванным, нетрезвым, невыспавшимся, нездоровым, в состоянии печали, в состоянии эйфории, в состоянии раздражения, в состоянии влюблённости, в состоянии цейтнота...). По мнению автора, дать промашку гораздо естественнее было злодею (на то он и злодей – перечтите советские детективы), который спокойно и сосредоточенно рисовал аж целых шесть страничек подделки. И вот именно злоумышленник – живописует драматическую картину автор – «скрупулезно зафиксировал зачёркнутые и не зачёркнутые варианты слов и строк... а затем расслабился, утратил "бдительность" и механически записал дважды одну и ту же строфу». Так-то, граждане бандиты! Бдительность – не ваше оружие!

Постойте, – скажет бдительный читатель. – Но ведь в другом месте статьи автор говорит не о незаметных для самого гипотетического имитатора, а, напротив, о демонстративно оставленных им следах! Да, противоречие. Но автор не боится противоречить сам себе – лишь бы никто со стороны ему не противоречил.

Встретив на листе рукописи рисунки, он с нескрываемой безгловостью отбрасывает естественное предположение о одновременности их появления с текстом – и как бы сам приходит в ужас: «Что же это? Значит, «Высоцкий», как в неприличном стишке, «одной рукой стихи строчил», а голова его меж тем была занята проектированием и обустройством интерьера, который он тут же и прорисовывал? Странно всё это – вроде, содержание стихотворения этому не способствует!». Увидев на другой странице названия деталей автомобиля, автор встревожен вновь: «Опять-таки странно само по себе сочетание рукописи "сурьёзного" стихотворения с записями чисто бытового характера – очень сомнительно, что они содержательно совместимы в голове в одно и то же время». Не могу не отметить здесь не лишённый тонкости намёк просвещённому читателю, ставящий в литературный контекст не предмет изучения и не выкладки, а самый образ автора: в приведённых выше фразах ясно звучит классическое: «Ты, Моцарт, недостоин сам себя!»

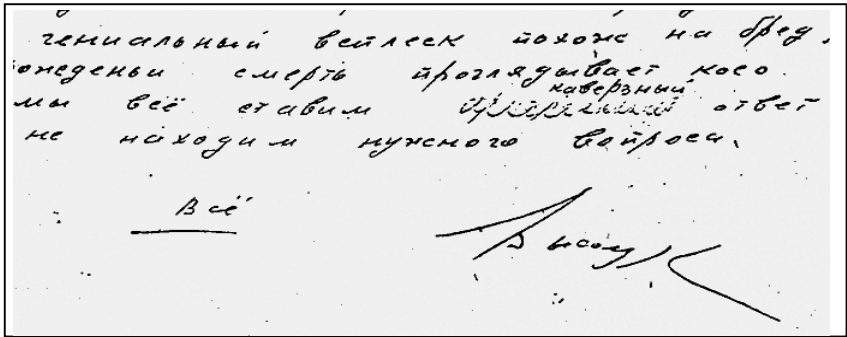
«Стихотворение содержит некоторые зачёркнутые и не зачёркнутые варианты..., причём два из них... неизвестно, к чему относятся, но создают впечатление некой многозначительности», «Непонятно назначение... вертикального отчёркивания 3-й строфы – похоже, оно (равно, как и разбиение последней строки в строфе "лесенкой") сделано "имитатором" исключительно с целью "чтоб красиво" и для "напущения туману глубокомыслия"», – а это уже отсылки к Чехову: «Хочут свою образованность показать и всегда говорят о непонятном!»

Разглядывая на «подозрительной» странице полный текст одного стихотворения и записанное сбоку при иной ориентации листа финальное четверостишие из другого («Меня опять...» и «Пятнадцать лет...» соответственно), автор ни на миг не допускает простейших

интерпретаций ситуации. Нет, настороженному следователю мнится, «будто бы Высоцкий писал текст юбилейного стихотворения на каком-то другом листе и не заметил, как съехал на лежавший боком и ближе к нему лист с уже "готовым" стихотворением "Меня опять ударило в озноб...". Это откуда ж, получается, "Высоцкий" начинал писать "Пятнадцать лет...", чтобы "не заметить" лежавший перед ним на столе боком целый исписанный лист формата А4? От самого дальнего края стола, вытянувши руки во всю длину и налёгши на стол всем телом?» Нагнетая такую гротескную картину, автор с чувством выполненного долга отвечает себе на вопрос: «Правдоподобно? Нет!» Каков же вывод? Попробовать дать правдоподобное объяснение? Ни в коем случае! Вывод стандартный: это «весомый признак подделки». При том, что всякому текстологу очевидны вполне типичные для подобного простого случая объяснения (да даже не одно – например: записав предыдущие 20 четверостиший, поэт просто отложил исписанные листы. Или, скажем: четыре строки пришли автору отдельно и были стремительно записаны где придётся). Но нашему автору тривиальные трактовки только мешают, и он молча игнорирует саму их возможность.

Нервничая по поводу ритмического перебоя в одном из «подследственных» текстов (хотя этот рядовой приём порой встречается и в тех стихах Высоцкого, которые наш несгибаемый борец с фальсификатом сомнению не подвергает: скажем, в «Я бодрствую...»), автор издевательски замечает: «Видимо, "Высоцкому" настолько досадили эти люди, что ему обязательно хотелось "засадить" в стихотворение их всех – и министра (может быть, даже двух – культуры и кинематографии), и офицера (тут, наверное, многих, но вполне определённых родов войск), и домоуправа (так будет правильно, но с ним всё же не до конца понятно – чем и когда он-то мог так поэту "насолить"?). Сарказм автора призван служить дополнительным средством убеждения аудитории в том, что Высоцкий никак не может являться автором строки «Он был министром, домуправом, офицером».

Но какие именно приёмы для Высоцкого характерны, а какие – нет, известно высококоведам, однако может быть неведомо филологам с другой специализацией. Увы, с сожалением нужно признать: в статье имеются места, когда обоснованность авторского сарказма очевидна лишь для учёного, хорошо знакомого именно с наследием Высоцкого, – а значит, большинство читателей иронию ситуации уловить не сможет. Вот вам другой пример: «Стихотворение (речь о рукописи «Мой чёрный человек...» – В.К.) заканчивается непонятной ремаркой "Все"... – видимо, "Высоцкий", опять же, для памяти записал себе, чтоб не забыть, что стихотворение на сём закончено, и продолжения не будет». Конечно, забавный аргумент в ряду попыток доказательства подлога, но ведь оценить это по достоинству можно лишь вспомнив о таком:



В. Высоцкий. «Мой Гамлет». Беловик (фрагмент).

А вот очередной случай: автор выражает изумление игрой Высоцкого с ударением («клубами» – «клубами», etc.), словно не помнит, допустим, многократно опубликованного (относящегося к водной среде) «Среда бурлит – плевать на среду». Между прочим, автор хоть и не слишком строг к собственному слогу, но к ударению относится с гипертрофированной аккуратностью. Стоящие в соседних абзацах «Если текст писался по горячим следам» и «Если же предположить, что "Новые левые..." писались в Москве» он педантично снабжает акцентами в словах «писался»/«писалось» – дескать, ну и что, что контекст однозначен, знаем мы этих филологов: дай волю – наверняка вообразят чёрт-те чего и станут неприлично хихикать.

Последний пример – из числа относящихся к наброску «Новые левые – мальчики бравые...», при разглагольствованиях о котором автор достойно соперничает в неистощимости нагромождения вздора с процитированным в эпиграфе персонажем Марка Твена. Это неудивительно: в данном случае читатель тем более имеет повод для смеха, что авторские эскапады нетрудно сопоставить с серьёзными публикациями: изданы-переизданы и история происхождения мотивов, изложенная В. Тумановым, и научный текстологический анализ в заметке вашего покорного слуги «Краткий мастер-класс по текстологии». Вдохновлённый таким раскладом, А. Семин, говоря словами Высоцкого об образе Жеглова, «просто купается в роли»<sup>128</sup> автора, громоздящего откровенно нелепые вопросы практически без остановки: «Другой бумажки поближе у него не нашлось?..», «Не вполне ясным предстает словосочетание "затычками в дырках"», «Пар... откуда взялся?.. Холодно что ли было?.. Или речь всё же о каком-то дыме? О каком?», «Дзержинский?.. В отличие от Льва Троцкого, чей портрет на том сборище был бы гораздо более уместен», «Почему некая переводчица "суетится", чтоб герой стихотворения... непременно спел? Какая корысть в этом чьей-то переводчице?», «Бросается в глаза очень сильно

<sup>128</sup> Высоцкий В. Выступление в библиотеке № 60 г. Москвы 29.11.1979 г. (фонограмма).

различающийся наклон строк в автографе. Трудно... представить, чтобы такой наклон возникал в силу естественных причин... Как будто бы некий "вредный кто-то"... чтоб мешать пишущему, всё время тянул у него из-под рук лист, держа за угол... Может быть, ничего подобного не было, а просто лист лежал очень сильно "по диагонали"? Тогда почему последние две строки – ровно? Получается, "Высоцкий" сам всё время вертел лист при написании? Но зачем?...» и т.п.<sup>129</sup> При этом ещё раз напомню, что сам факт возникновения у него вопросов (даже если они оказываются далеко за уровнем фантастики и бреда) автор считает аргументацией в пользу подложности «подследственного» источника.

В противовес настоящему учёному – адресату пародии, созданный А. Сёминым автор отнюдь не страдает дотошностью относительно ссылок на источники информации, которую использует как базис в своих построениях. Вот он «разоблачает» тот же текст о «новых левых»: «Высоцкий с Вадимом Тумановым, по воспоминаниям последнего познакомился в апреле 1973 г...» – здесь следует ссылка, вот и замечательно. «...В апреле-мае того же года впервые побывал во Франции...» – здесь тоже ссылка присутствует, всё хорошо. «Но даже тогда (не говоря уже о последующем периоде середины-конца 1970-х) Высоцкому попасть на некую публичную акцию "новых левых" или "гошистов" было весьма проблематично: названные леворадикальные движения к этому времени практически прекратили своё существование». А это важное заявление, исходя из которого, автор подвергает сомнению достоверность свидетельства мемуариста («Возникает... вопрос: "А был ли мальчик?"»), чем у него подтверждено? Да, собственно, ничем. Но, как говорится, балаган ещё не закрыт! Завершив процитированную выше тираду, автор мгновенно сам отказывается от своих категорических слов: «По крайней мере, если и был, то вряд ли позже 1974-го года, когда ультра-левые демонстрации, пусть уже и совсем "жидкие", но всё-таки еще случались». Любопытно, что на источник противоположной информации – о том, что акции в интересующий нас период, оказывается, всё же имели место, – тоже ссылки нет.

В другой раз автор делает решительный вывод о принадлежности деталей, перечисленных на одном из «подозрительных» листов, конкретной марке автомобиля. И сообщает нам чеканным слогом протокола: «Приведённая в этом прейскуранте номенклатура деталей практически со стопроцентной вероятностью указывает, что "битый" автомобиль относился... к "Жигулям" – либо к "тройке" или "шестёрке"..., либо к "копейке" (а также к "одиннадцатой" модели или к "двойке")».

---

<sup>129</sup> На с бухты-барахты сформулированные таким образом вопросы наилучшим ответом, вообще-то, является реплика «Мало ли!», поскольку рациональные объяснения не просто возможны, но их веер довольно широк. Как в ситуации, когда на известие о том, что автором строк «Наши пальчики писали» является не Пушкин, собеседник с озадаченным лицом реагирует вопросом: «А кто же?».

А вот ссылку на источник, придающий его словам такую уверенность, вновь давать не желает.<sup>130</sup>

Ещё пример. В процессе «изобличения» так называемой шайки, автор без промедлений устремляется по следу. Но след этот виден только ему. Автор сообщает нам, кто, когда и где впервые «внёс» подозрительные копии. И даже вроде бы приводит ссылки на источники этих данных. Да вот беда – указанные автором ресурсы не содержат той информации, которую он им приписывает. Теперь напомните-ка, что, по его же мнению, это должно нам «само по себе навевать»?

С точки зрения логики, конечно, факт использования любого документа в качестве источника сам по себе никак не свидетельствует о недобросовестности использовавшего. Но автор, как мы знаем, на поводу у логики не идёт. Он голословно, зато уверенно назначает подозреваемых и зачем-то предъявляет миру ещё один набросок, обнаруженный среди бумаг одного из них, – даром, что «подследственные» листы эта запись не повторяет, лицо, записавшее данные строки, не установлено, а за автограф Высоцкого их никто никогда не выдавал. Настойчивые намёки автора указывают на одного из друзей Высоцкого как на предполагаемого организатора «злодеяния», а на одного из активных публикаторов его поэзии (или, как дословно выражается автор, «поставщиков текстов») – как на вероятного исполнителя. При этом озвучены их имена, и будь такое сделано не в пародийном тексте, это могло бы показаться наговором, но даже с учётом шуточного контекста у меня, признаться, возникают здесь сомнения в этической стороне вопроса<sup>131</sup>.

Представление затянулось, каков же финал? Под занавес автор настоятельно требует прекратить публикацию «подследственных» текстов в книгах Высоцкого. По крайней мере, до тех пор, пока ему предоставят такие доказательства их принадлежности поэту, которые смогут его, автора, переубедить. Среди оных он называет «фонограммы хотя бы фрагментарного исполнения» Высоцким. И поскольку всякому ясно, что на самом деле это авторства не докажет (даже неспециалисту известны многочисленные примеры исполнения поэтом не принадлежащих ему произведений), значит, есть повод для прощальных аплодисментов Андрею Сёмину, сумевшему продержаться в образе от первой до последней строки.

---

<sup>130</sup> Попутно замечу, что автор основывает на выводе о «Жигулях» датировку рукописи, расценивая список исключительно как свидетельство переговоров Высоцкого о послеварийном восстановлении собственной машины, но избегая рассматривать возможность участия поэта в заботах о ремонте автомобиля кого-то из друзей или собственного отца, тоже владевшего «Жигулями». При том, что о последнем обстоятельстве автор не может не быть осведомлён, т.к. по другому поводу приводит ссылку на статью Л. Симаковой, где, в числе прочего, нашёл отражение данный факт биографии С.В. Высоцкого.

<sup>131</sup> Эти сомнения остаются при мне, несмотря на формальный disclaimer о том, что сказанное-де не является обвинениями: у невосприимчивого к юмору человека может, паче чаяния, «остаться осадочек».

Андрей Сёмин (Москва)

### Ответ начинающему класснику «тролологии»

Наконец-то дождался я отзыва не дилетанта, а признанного профессионала-филолога (?) о моём скромном труде – [http://otblesk.com/vysotsky/kovtun\\_trol.htm!](http://otblesk.com/vysotsky/kovtun_trol.htm!)

Какой игриво-ироничный стиль! Какие прихотливые обороты! Какое бойкое перо! Сколько красивых птичьих слов, легкомысленного, ничего не значащего щебета! И эпиграф ни к селу, ни в Красную Армию! И непозволительно менторский тон. И неуместная смешливость. И пышное самолюбование.

Впрочем – в сторону всю эту дешёвую брентную форму!

А что по существу? В лучших традициях демократической критики, рецензент, увлечшись изящной словесностью, похоже, не очень понимает, что пишет. Наверняка думает, что вот уж и разбил меня на голову, а на самом деле лишь немного позабавил, изрядно разочаровал да добавил мне же несколько аргументов. Впрочем, сухой их остаток тоже, к сожалению, весьма скуден. Помимо приобретения некоторых сведений из области «интегральных и даже других исчислений», ничем путным не пришлось более утешиться ни мне, ни «товарищам, жаждущим комментариев», опрометчиво избравшим своего «знакомца» в консультанты. Ну да, что ж, как говорится, «прямо по списку и пойдём!»

Уважаемый оппонент раскрыл глаза мне (а заодно и Г. Шпилевой и А. Скобелеву, упрекнув их за дружеское ко мне отношение) на то, что «факсимильная копия является полноправным текстологическим источником (причём относится к источникам рукописным)» и «уже в соседней Украине использование фотокопий в почерковедческих экспертизах законом допускается». Не знаю, как мои дорогие и глубоко мною уважаемые Андрей Владиславович и Галина Александровна, но я лично сим просветительским откровением сердечно тронут! Правда, не понял я – «уже допускается» или «уже в соседней», с намёком, что, дескать, в далёкие Конго или Зимбабве с поклоном к судебным почерковедам-графологам ехать не обязательно? Тем не менее, в целях юридического ликбеза коллеги – подтверждаю: да, действительно, является и допускается, и не только на Украине, но и в России, и в других странах, однако лишь в отношении тех фото– и прочих копий, происхождение которых достоверно известно. Так что пример с экспертизой оскорбительных записок не то Долгорукова, не то Гагарина в адрес Пушкина, хотя и обнаруживает похвальную эрудицию основоположника новой науки «тролологии», но в данном случае не годится, потому что с этой экспертизой всё корректно: на неё представлялись «фотокопии документов, оригиналы которых» находятся в «местах государственного хранения». Может быть, оппоненту точно и достоверно

известно нынешнее местонахождение оригиналов шести сомнительных копий «ВВ» и их происхождение? Допустим, как свидетелю, или, там, скажем, как соучастнику? Тогда, конечно, другое дело, ему и флаг в руки.

Второе. Рецензент разбирает отдельные отмеченные мною на шести листах «факторы особенности» – не все, а лишь ему удобные, по которым, как ему кажется, ему есть что сказать, остальные он обходит благоразумным молчанием.

Например, его ни в чём не убеждает «нюанс» отсутствия наличия какой-либо нумерации страниц на «подозрительных» копиях. Будто я убеждал кого-то (и, в частности, моего будущего бескомпромиссного критика) в том, что этот случай экстраординарен сам по себе и является неоспоримым доказательством подделок, оригиналы которых сразу после изготовления их копий были «имитатором» незамедлительно съедены, почему и не дошли до эпохи нумерования! Или, может быть, опять же, мой коллега имеет какие-то иные копии тех же стихов, уже с номерами? Неплохо было бы посмотреть, оценить возможность их принадлежности тем или иным «организациям, инстанциям и лицам», и т. д.

С гордостью за собственный педантизм и «въедливость», мой визави милостиво предоставляет своим читателям возможность тоже поискать и найти на «сомнительных» копиях «парочку» орфографических ошибок и описок, которые, по моему утверждению, там отсутствуют. Что ж, эти самые читатели так же, как и я, найдут исправленные «Тепррь» на «Теперь» и «Бутырках» на «Бутырках» – и всё. Ничего более «тяжкого» на шести листах им выявить не удастся, то есть подобных огрехов там крайне мало по сравнению с бесспорными рукописями ВВ, что я, собственно, и хотел сказать, да неуклюже выразился.

Эффектно «ловит» меня В. Ковтун и на том, что в рукописях ВВ присутствуют иногда и повторы слов (в том числе исправленных на те же самые), и строк, и целых строф. Да я этого и не скрывал! Я, помнится, даже привёл пример подобного повтора целого четверостишия...

В прошлом вполне профессиональный, согласно его самоаттестации, «текстолог» выкопал слово «Всё» в конце рукописи про «Гамлета», фрагмент копии которой он заботливо приводит, и ставит мне это лыко в строку: мол, опять случай не уникален! Снова приходится отвечать: а разве я на этом настаивал? Могу от себя указать на такое же слово «Всё», например, и в финале «чистового» автографа «Неужели попали мы в замкнутый круг?..» А не хочет ли уважаемый коллега заметить, что и в «Гамлете», и в «...замкнутом круге» невозможно придаться к почерку, а в слове «Всё» и там, и там предательски присутствует буква «ё»? Кроме того, поскольку оба чистовика появились на свет после нескольких страниц (не менее шести в «Гамлете» и не менее трёх в «...круге») рождённых в муках черновых автографов, это самое слово «Всё» в них может означать «совсем другое что-то» – например, вздох облегчения.

Может быть, оппонент способен представить столь же «изнурительные» черновики и к «чистой» копии № 5 «Чёрного человека»? Был бы искренне рад, но предвижу, что как раз этого-то «представления» мы не дождёмся никогда и ни от кого бы то ни было.

Далее рецензент апеллирует к собственнорождённым рациональным объяснениям появления заключительного катрена из «Пятнадцати лет – не дата, так...» на листе с «...ознобом». Опять же мне непонятно – да какие ж проблемы? Автографы этого юбилейного посвящения известны (минимум девять страниц) – взять да попытаться совместить их с «подозрительной» копией № 4, привязать, так сказать, абстрактные домыслы к конкретике – может, и удастся доказать, что этот самый катрен, и так уже присутствующий на девяти листах по меньшей мере дважды, неизбежно должен был возникнуть ещё и на отдельном листе в каком-то перевёрнутом с ног на голову виде да ещё и чужим почерком. У меня – не получилось. Сам Бог велел рецензенту проиллюстрировать наглядно беспочвенность моих и основательность своих предположений! Однако, и этого он почему-то предусмотрительно не делает.

Оппонент пеняет мне за «цепляния» к неправильным ударениям, кивая на «Высоцкую» строку «Среда бурлит – плевать на среду». При этом он не допускает и мысли, что в данном случае у Высоцкого может быть вполне намеренная игра слов, учитывая его особые отношения со средой, как днём недели – днём срединным, отвечающим переходному, неустойчивому положению, рубежному состоянию, времени принятия ответственных решений («А день, какой был день тогда? Ах, да – среда!»). Кроме того, может быть, не следовало бы игнорировать вниманием и то, что на профессиональном жаргоне, например, экологов и биологов слово «среда» по отношению к отдельным «средам» (водной, воздушной, биотической и пр.) в винительном падеже склоняется часто именно так же, как и у ВВ!

В. Ковтун «проходится» по моему, якобы, избыточному «нервничанью» по поводу ритмических перебоев в «подозрительных» текстах. Вместе с тем, в пример использования «полиметрии» (действительно, рядового и очень частого у Высоцкого приёма) он приводит лишь изначально таковым им и задуманный целиком полиметрический «вольный стих» «Я бодрствую, но вещей сон мне снится...». Видимо, прецеденты «отдельно стоящих» иноразмерных строк и ритмических «сбивок» в единственной строке большого стихотворения у Высоцкого<sup>132</sup> рецензенту искать было лень, или он их просто не обнаружил, а посему предпочёл ходульно «сунуть» первый попавшийся нерепрезентативный «аналог».

---

<sup>132</sup> А они у ВВ есть – например: «Но кто-то там однажды скурвился, ссучился», «Про всё мы знаем, про всё, чего ни дашь», «Мне каждый час хотелось сделать ночью брачной», «И прокурор, и даже судьи с адвокатом», «Чтобы снова уйти на полгода» и т. д.

Обличая меня, как «непримиримого борца с фальсификацией» (кстати, а что тут, собственно говоря, плохого?), за мой, опять же, якобы, избыточный сарказм (разве где-то его уже ограничили «постановлением свыше»?) относительно «министров, домУправов, офицеров», мой неутомимый критик не желает вспомнить, что ВВ, в общем-то, знал правильное слово «домОуправ», материальное свидетельство чему присутствует, скажем, в «Детской поэме»<sup>133</sup>...

И так далее оппонент «извлекает и разлагает» подобные же «козявки и корючки» – как я уже сказал, отнюдь не по всем отмеченным мною «подозрительным» позициям, а индивидуально-избирательно, и – строго каждую по отдельности, в отрыве от прочих. Видимо, вследствие «узкой специализации» наш «текстолог» девственно не искущён в общенаучных принципах и не знает, что, к примеру, в патентоведении принимается во внимание лишь эффект, полученный от совокупного действия всех существенных признаков, не являющийся суммой эффектов от каждого признака в отдельности. Аналогично и в криминологии – каждая улика сама по себе может ничего не доказывать, а вот совокупность улик – иной коленкор. Так же и в математике, где вероятности суммируются особым образом. Допустим, в точных науках гуманитарий не горазд (хотя не преминул похвастаться элементарным знанием экспоненциальных функций), но ведь можно вспомнить, скажем, и философию (например, принцип перехода количество в качество), и историю (совокупное последствие нескольких причин), и др.

А может быть, коллега В. Ковтун просто излишне скрытен, а на самом деле способен показать не подтверждённую никаким оригиналом копию ещё какого-нибудь текста «Высоцкого», где столь же «счастливо», как в этих семи стихах, сошлись несколько подозрительных «особенностей», начиная с почерка? Это было бы крайне интересно! Правда, результат я предвижу: скорее всего, «их станет восемь»<sup>134</sup>.

Отдельно отмечу ещё одну «козявку» оппонента, коль уж он, – больше в целях саморекламы, – сослался на свой наивный «Краткий курс...», то есть, – пардон! – «...мастер-класс по текстологии» (<http://otblesk.com/vysotsky/i-textol.htm>). Название, конечно, весьма самоуверенное, но «мастер-» и особенно «-класс» надо всё время подтверждать, причём – желательно, чтоб не детским лепетом как в

---

<sup>133</sup> «Тем, что мешалку мы уволокли, – / Ваня сказал, – этим, право, / Пользу огромную мы принесли / Нашему домОуправу!»

<sup>134</sup> По секрету могу сказать, что, похоже, уже стало: в список «подозрительных» текстов настойчиво стучится ещё одно предполагаемое изделие тех же самых «шаловливых ручек»: «Напрасно я лицо своё разбил...». Более того – возможно, и оно не будет замыкающим, а за собой притащит ещё и девятое (какое – пока не скажу), которое «из полных», видимо, окажется последним (хотя – чем чёрт не шутит? – «девятка» ведь цифра не круглая...)

мелочах, так и в целом! В частности, я бы поостерегся однозначно утверждать, что написано раньше, а что – потом, основываясь только на плохого качества чёрно-белой копии какого-либо стиха, но в случае с «Новыми левыми...» даже в качестве гипотез утверждения «мастер-классика» не выдерживают никакой критики. Например, если текст «[Ох с Ох, сомневаюсь что левые – / – правые]» написан в самую первую очередь, то почему ВВ «загнал» его в самый дальний верхний правый угол чистого ещё листа, так, что пришлось последнее слово перенести в новую строку, да ещё явно «поджав» её под предыдущую? Почему «автор» позже не сделал нормального отступа, а бодро начал писать «Новые левые – мальчики brave / С красными флагами буйной оравой / Чем вас так манят серпы да молоты...» вплотную к упомянутой продольно-поперечной строке, так что заглавные «С» и «Ч» даже на неё «налезли»? Да всё очень просто: «имитатору», когда он лепил «Ох, сомневаюсь...», элементарно не хватило места, потому что лист уже был исписан им под завязку...

Немного – об автомобилях и научной щепетильности. Мой оппонент, очевидно, искренне считает, что любая наука не там, где делают открытия (и закрытия), а там, где пишут «толстые труды» с обязательными ссылками по каждому пустяковому поводу на работы ныне признанных классиков и вождей<sup>135</sup>. Так вот, указывая на мою, опять же, якобы, неправоммерно избыточную уверенность в том, что в прейскуранте автозапчастей на «чингисхановской» копии речь идёт про первую модель «Жигулей», рецензент сетует на то, что ссылку на источник, придающий моим словам такую уверенность, я «вновь» давать не желаю. Всё правильно! – а зачем? Дело в том, что я, вроде, и сам как-то так «по долгу службы и подолгу времени» являюсь не последним специалистом в сфере технической экспертизы колёсных транспортных средств после ДТП и расчётов стоимости их восстановительного ремонта. Посему – как сказал, так оно и есть. Зачем мне ещё ссылки на каких-то иных авторитетов? Если мой недоверчивый визави напишет мне в российский Минтранс, то получит аналогичный тому, что и в моей статье,

---

<sup>135</sup> Вообще со стремлением везде увидеть ссылку у уважаемого оппонента явная беда. Например, он отказывает мне в праве знать *самому*, что «во второй половине 1970-х неофициальные мероприятия в иностранных посольствах... практиковались крайне редко» и очень не поощрялись службами безопасности как приглашающей, так и приглашаемых сторон. Или что в те же времена на Западе публичные собрания леворадикалов, если где-то и случались, то крайне редко, и вид имели весьма жалкий, способный вызвать скорее недоумение, нежели какое-либо сочувствие, отторжение или протест. По мнению В. Ковтуна, я был ему обязан подкрепить эти утверждения ссылками (это при том, что сам он, как выяснилось, без посторонней помощи разглядеть содержащуюся в ссылках необходимую информацию зачастую не способен). Ну что ж, в отместку за его «Мало ли!», могу изобразить что-то вроде: «Откуда? От верблюда! Не верите – проверьте!»

ответ, с исходящим номером и на официальном бланке, завизированный, к тому же, если «клиент пожелает», директором или замом по науке, скажем, НИИАТа. Так что в данном случае речь, скорее всего, идёт о «копейке», и прежде чем обнародовать свои фантазии о том, что ВВ мог соучаствовать в починке автомобиля своего отца или неких своих безымянных приятелей, рецензенту для обоснованности его претензий следовало бы сначала соотнестись с вышеупомянутым однозначным выводом и, предварительно задав самому себе непрелюбые вопросы («А какие у них были «Жигули»? А были ли они вообще когда-либо «биты»?») и т. п.), получить и привести на них ответ.

Теперь относительно моего предложения сослать эти семь стихов в «DUBIA». Тут я, признаться, дал слабину, попустил и потрафил сердобольным ходатаям и просителям, поддался на жалость и смягчил условия: если, мол, будет найдена хотя бы фрагментарная фонограмма ВВ, то приговор может быть пересмотрен... Спасибо моему принципиальному рецензенту – он на страже! Никаких поблажек! И никаких «DUBIA»! Даёшь «подлинники рукописей, прошедших графологическую экспертизу»! А если таковых не окажется, а всплывёт хотя бы даже и не одна и не фрагментарная фонограмма ВВ, то обжалование ранее принятого решения и реабилитация текста должны стать возможными только в случае, если ВВ на фонограмме сам атрибутирует этот текст, как «свой»!

И последнее. Богатое воображение В. Ковтуна позволило ему заподозрить в моей статье «настойчивые намеки на одного из друзей Высоцкого, как на предполагаемого организатора «злодеяния», а на одного из активных публикаторов его поэзии – как на вероятного исполнителя». При этом оппонент не постеснялся оставить свои беспочвенные подозрения при себе, а изложил их в письменной форме на бумаге. А поскольку абсолютно никаких реальных поводов и оснований для подобных измышлений ни текст моей статьи в целом, ни одна из её фраз не дают, то процитированное тезис не просто не вызывает никаких сомнений в его неэтичности, но и смахивает на провокацию и откровенную прямую, примитивную и, к сожалению, безответственную, клевету.

Так или иначе, мне тем не менее интересно – кто же всё-таки мог «померещиться» рецензенту в качестве «исполнителя» подлога? Подозреваю, что Г.Д. Антимоний. Так вот, для успокоения мятущейся души моего визави могу сказать: почти уверен, что «не он это!» В отношении Григория Давидовича, скорее всего, успешно реализуется чья-то хитроумная, говоря современным языком, «подстава». Ведь это ж несусветная глупость – самому изготовить «липу» и первому опубликовать её факсимильно в книжке, где сам значишься в ряду ответственных составителей! В такой «безрассудный героизм» гр. «Никольского» поверить крайне трудно.

Тогда – если не он, то кто? И даже не столь важно, кто сочинил эти семь (?) сомнительных текстов, а важно, кто именно изготовил шесть (?) листов их «автографов»! Потому что «изготовитель» абсолютно точно знал, что изготавливает «фальшивки», любые «случайности» исключены, речь может идти только о намеренной подделке «под ВВ»! А если это – подделка, то, очевидно, весьма искусная, в силу чего некоторые характерные, в том числе и «психологические», «приметы» сочинителя и фальсификатора предугадываются довольно явственно:

– «сочинитель» очень хорошо знал творчество ВВ (я уже писал, что в этих «подозрительных» стихах «автоаллюзий и автоцитат Высоцкого» огромное количество, там всё вторично: и слова, и образы, и рифмы – постараюсь всесторонне раскрыть эту тему в будущей статье с условным названием «Шестое доказательство»);

– «имитатор» прекрасно представлял, как выглядят настоящие рукописи ВВ – по-видимому, имел возможность рассматривать их неоднократно и в больших количествах;

– «сочинитель» имел некоторые проблемы с русским языком, с грамматикой (об этом – в той же моей будущей статье);

– «сочинитель» и «имитатор» (если это не одно лицо) очень не любили, не уважали и презирали... филологов! Вероятно, не привелось им (ему) по жизни встретить ни одного учёного данного профиля с не заумным и/или с не коротким умом, чья «любовь к слову» носила бы независимый, некорыстный и неконъюнктурный характер... А, коли так, то и обмануть эту славную когорту всерьёз и надолго для лихих «мистификаторов» могло показаться не грехом, а истинной доблестью! А потом в один прекрасный день – взять и раскрыть карты! Вот будет эффект! И то-то повод позлорадствовать! А их вина – да в чём она? В конце концов – ведь ничего же у Высоцкого не украли и не отняли, а наоборот – ещё и добавили от себя, своего, чем, так сказать, даже обогатили... Где тут криминал? Какое наказание может быть за подобное «деяние», кроме лёгкого общественного порицания со стороны всё той же презренной и жалкой кучки лиц филологической специальности? Утрутся да пойдут... Или, более того, как В. Ковтун, до последнего будут отказываться верить и всё будут продолжать «с упорством кретина» доказывать или опровергать почти (или тогда – уже) всем очевидные вещи...

**Андрей Скобелев (Воронеж)**

### **Письмо текстологу**

Здравствуйте, дорогой и уважаемый Всеволод!

Мы с Галиной Шпилевой благодарим Вас за Ваши "Вопросы тролологии", – насколько мне известно, Вы до сих пор остаётесь единственным "текстологом в законе" (высоцковедом), публично и развёрнуто отреагировавшим на статью А.Б. Сёмина, напечатанную в сборнике, нами составленном и изданном.

К сожалению, в Вашем тексте доминирует художественно-эмоциональная составляющая, которая, конечно, изрядно украшает его и веселит читателя, но которая, увы, мало способствует конкретному, спокойному и объективному рассмотрению сути проблемы. Кроме того, как мне показалось, сама избранная Вами стратегия спора с А.Б. Сёминым, изначально ущербна или недостаточна: Вы почему-то останавливаетесь на отдельных положениях его работы и даже на её стилистических особенностях – вместо того, чтобы ясно и прямо высказаться о главном и привести весомые аргументы в пользу авторства В.С. Высоцкого применительно к рассматриваемым текстам.

Согласитесь, что если кому-то что-то не нравится в обсуждаемой работе А.Б. Сёмина, то это вовсе не означает, что автор рассматриваемых А.Б. Сёминым текстов – В.С. Высоцкий. Также как и сам по себе факт многократных публикаций в книгах В.С. Высоцкого ряда известных стихотворений (о чём Вы пишете) тоже не может быть доказательством того, что их автор – В.С. Высоцкий. Короче говоря, очень надеюсь на то, что Вы продолжите работу в этом направлении и от "вопросов тролологии" со свойственной Вам основательностью перейдёте к серьёзным и аргументированным соображениям по атрибуции спорных текстов. Что и станет достойным ответом А.Б. Сёмину. Мы же будем рады опубликовать и Вашу статью (при наличии на то Вашего желания и самой статьи, естественно).

Ещё у меня такая к Вам просьба: если, как Вы пишете, украинские криминалисты-графологи могут провести официальную почерковедческую экспертизу с использованием фотокопий при отсутствующих оригиналах, то, пожалуйста, помогите мне связаться с кем-либо из них, – мы обязательно передадим имеющиеся материалы на соответствующую экспертизу – и по результатам её "светлее станет в комнате".

С уважением и наилучшими пожеланиями, – Андрей Скобелев

10 марта 2013 г.

**И С С Л Е Д О В А Н И Я****Владимир Изотов (Орёл)***доктор филологических наук, профессор***Словарь окказионализмов В.С. Высоцкого. (К – Л)**

По сравнению с первым изданием словаря<sup>136</sup> перестроена словарная статья, добавлены новые слова, исключены некоторые слова, ошибочно причисленные к новообразованиям В.С. Высоцкого.

– К –

**КАБАРДИНО-АМЕРИКАНЕЦ.** Американец, поднявшийся в кабардинские горы.

«Приехали американцы – 35 штук. Все, кто сюда попадает, окабардиниваются, мы их называем **кабардино-американцы**». (Письмо Л.В. Абрамовой, 15 августа 1966 г.)

Трансвербация<sup>137</sup>: ~~кабардино-балкарец~~ + американец.

**КАБАРДИНО-БОЛГАРИЯ.** Страна, где живут кабардинцы и болгары.

«Сейчас я сижу в гостинице "Иткол" – модерн в горах, куча неофашистов и нерусских людей других национальностей, местные аборигены – кабардино-балкарцы (кстати, в **Кабардино-Болгарии**, действительно, есть лошади и ишаки)». (Письмо Л.В. Абрамовой, 12 августа 1966 г.)

Трансвербация: ~~Кабардино-Балкария~~ + Болгария.

**КАБАРДИНО-ЕВРЕЙСКИЙ-РУССКИЙ.** Совмещающий различные кабардинские, еврейские и русские черты.

«Я – горный житель, я – **кабардино-еврейский-русский** человек». (Письмо Л.В. Абрамовой, 24 августа 1966 г.)

Сложение: ~~кабардин~~ + о + еврейский + русский.

**КАБАРДИНО-ПОЛЯК.** Поляк, поднявшийся в кабардинские горы.

«Сегодня пришли из похода кабардино-поляки, они сильно пшекают». (Письмо Л.В. Абрамовой, 15 августа 1966 г.)

Трансвербация: ~~кабардино-балкарец~~ + поляк.

**КАБАРДИНО-КИТАЕЦ.** Китаец, поднявшийся в кабардинские горы.

«А правда хорошая национальность "кабардино-китайцы"». (Письмо Л.В. Абрамовой, 15 августа 1966 г.)

Трансвербация: ~~кабардино-балкарец~~ + китаец.

**КАБАРДИНО-НЕГР.** Негр, поднявшийся в кабардинские горы.

«А правда хорошая национальность "кабардино-китайцы" или "кабардино-негры"? Их, правда, здесь нет. Гор для них жалко» (Письмо Л.В. Абрамовой, 15 августа 1966 г.)

Трансвербация: ~~кабардино-балкарец~~ + негр.

<sup>136</sup> Изотов В.П. Окказионализмы В.С. Высоцкого. Опыт словаря. Орёл, 1998. 85 с.

<sup>137</sup> Трансвербация – замена слова в исходном сложном слове.

**КАБАРДИНО-РУМЫНИЯ.** Страна, где живут кабардинцы и румыны.

«Сейчас я сижу в гостинице "Иткол" – модерн в горах, куча неофашистов и нерусских людей других национальностей, местные аборигены – кабардино-балкарцы (кстати, в **Кабардино-Болгарии**, действительно, есть лошади и ишаки, не знаю, как в Кабардино-Румынии; а здесь есть)». (Письмо Л.В. Абрамовой, 12 августа 1966 г.)

Трансвербация: **Кабардино-Болгария + Румыния.**

**КАЗАХМ.** Казах.

«Казахов мало, но радио и всё остальное – всё заражено великодержавным казахским шовинизмом. Правда, можно научиться и кое-что понимать. После каждого слова они ставят букву «м». Например, **казахм**, паровоз и т.д.» (Письмо Л.В. Абрамовой, 20 февраля 1962 г.)<sup>138</sup>.

Эпитеза<sup>139</sup>: **казах-** + **-м-**.

**КАЗНАЧЕЙ.** Казначей чей?

А я забыл, кто я. / Звук злата всё звончей. / Казна – известно чья? / А я – так **казначей**?! («Куплеты кассира и казначея»).

Графиксация (графическое словообразование)<sup>140</sup>: **казначей + чей.**

**КАМЕНЬ-ПЕРЕКАТ.** Камень и перекат; каменный перекат.

Душу, сбитую **камями-перекатами**, / Если стёрся лоскут, истончал, / Залатаю золотыми я заплатами, / Чтобы легче Господь замечал («Купола», черновики).

Сложение: **камень + перекат.**

**КАМЕНЬ-УТРАТА.** Утрата, тяжёлая как камень.

Душу, сбитую **камями-утратами**, / В странах, названных тридевятьми, – / Если до крови лоскут истончал, / Залатаю золотыми я заплатами, / Чтобы чаще Господь замечал («Купола», черновики).

Сложение: **камень + утрата.**

**КАНДИДАТ-ДОКТОР.** Совокупность кандидатов наук и докторов наук; учёный мир.

Ну как спросят наши дети, / Навещая нас с утра: / «А куда же смотрят эти / **Кандидаты-доктора**?» («Письмо в редакцию телевизионной передачи „Очевидное – невероятное” из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи», черновики).

Сложение: **кандидат + доктор.**

**КАССАНДРИН.** Принадлежащий Кассандре.

Конец простой – хоть не обычный, но досадный: / Какой-то грек нашёл **Кассандрину** обитель, / – И начал пользоваться ей не как Кассандрой, / А как простой и ненасытный победитель («Песня о вещи Кассандре»).

Суффиксация: **Кассандр-** + **-ин-**.

<sup>138</sup> Эта словообразовательная шутка-имитация напоминает знаменитые «новообразования» Макара Нагульнова из «Поднятой целины» М.А. Шолохова.

<sup>139</sup> Конечная неморфемная надставка

<sup>140</sup> Суть способа заключается в том, что в составе нормативного слова графическими средствами (курсивом, разной величиной букв, кавычками и т.д.) выделяется также реально существующее слово, в результате чего происходит столкновение смыслов, рождающее новый смысл.

**КАССОГЛАЗ.** Смотритель кассы; кассир.

Вот я – смотритель касс, / Я вроде – **кассоглаз**, / Хотя за мной-то как раз / И нужен бы глаз да глаз («Куплеты кассира и казначея»).

Сложение: **касс-** + **о** + **глаз-**.

**КАТУД.** *Искажённое.* Катод.

Конечно, я немного прозевал, / Но где ты, где, учитель мой зануда? / Не отличи **катуда** от ануда! («Я был завсегдаем всех пивных...», черновики)<sup>141</sup>.

Трансsegmentация: **катод** + **-у-**.

**КАШАЛОТИЙ.** Принадлежащий кашалотам.

Но в сумерках морского дна –/ В глубинах тайных, **кашалотьих** –/ Родится и взойдёт волна («Штормит весь вечер, и пока...»).

Суффиксация: **кашалот-** + **-ий-**.

**КВАК.** Слово «как», произнесённое лягушкой.

**Квак** видите, трудно, ква-ква: / Слова, слова, слова, –/ Вопрос этот главный решат / Мудрейшие из лягушат («Песня Лягушонка»)<sup>142</sup>.

Контаминация<sup>143</sup>: **как** + **ква**.

**КВАНТАЛЕРИСТ.** Охотник за квантами; квантонаездник.

Тесно сплотились коварные атомы –/ Ну-ка, попробуй, прорвись ты! / Живо по коням – в погону за квантами! / Значит, мы – **кванталеристы** («Марш студентов-физиков»).

Сегментно-морфемная субституция<sup>144</sup>: ~~кавалерист~~ + **квант**.

**КИВАТЬСЯ.** Приветствовать друг друга лёгким наклоном и поднятием головы.

Ведь было время – мы у Каца Борки / Почти что с Мишкой этим не **кивались** («Куда всё делось и откуда что берётся...»)<sup>145</sup>.

Постфиксация: **кивать** + **-ся-**.

**КИНОШЕСТЁРКА.** Человек, занимающий в киноиерархии самое низкое место.

Но вот **киношестёрки** набежали / И недоразумение замяли, / И разменяли фунты на рубли («Песня про Джеймса Бонда, агента 007»).

Сложение: **кино** + **шестёрка**.

**КИСЛО-ГОРЬКО-СОЛОНО.** Сочетая кислый, горький и солёный вкус<sup>146</sup>.

Я стою, как перед вечною загадкой, / Пред таинственной сказочной страной –/ Перед **кисло-горько-солон**о и сладкой, / Золотую, медно-рыжею, ржаную («Купола», черновики)<sup>147</sup>.

Сложение: **кисло** + **горько** + **солон**о.

<sup>141</sup> Объяснение искажению слова имеется в контексте.

<sup>142</sup> Союз присоединяет вводное предложение.

<sup>143</sup> В конкретной разновидности: апокопа (конечное усечение) в сочетании со срединной вставкой, наложением и слиянием.

<sup>144</sup> Замена сегмента корнем. Ср.: «Объединение слов при "скорнении" часто основано на скрытом сравнении или уподоблении ... <...> Гибридное слово, созданное В. Высоцким, – *кванталерист* – основано на сравнении специалиста-физика с кавалеристом» (Николина Н.А. «Скорнение» в современной речи // Язык как творчество. М.1996. С.315).

<sup>145</sup> Возможно, одесское словоупотребление

<sup>146</sup> Здесь более точным будет переносное значение – «смешивая разные стороны жизни».

<sup>147</sup> По-видимому, и здесь логичнее было писать через висячий дефис – **кисло-горько-солон**о– и **сладкий** (**кисло-горько-солон**о-**сладкий**), поскольку в зафиксированном варианте получается, что обстоятельство и дополнение соединены сочинительной связью, чего в норме не бывает.

**КИСНУТЬ-КВАСИТЬСЯ.** Пребывать в плохом состоянии, настроении.

Вон Балда пришёл, поработать чтоб: / Без работы он **киснет-квасится**. / Тут как тут и Поп – толоконный лоб, / Но Балда ему – кукиш с маслицем! («Скоморохи на ярмарке»).

Сложение: **киснуть + кваситься**.

**КИТОМЫШЬ.** Гибрид кита и мыши.

Когда б превратились мы в **китомышей** –/ Котов и терьеров прогнали б взащей! / Ах это была бы смешная охота / Котов и терьеров на кошмышелота! («Песня Мыши», черновики).

Сложение: **кит- + о + мышь-**.

**КИТОБОЙ-КОРАБЛЬ.** Корабль китобойной флотилии.

Под собою ног не чую –/ И качается земля... / Третий месяц я бичую, / Так как списан подчистую / С **китобоя-корабля** («Про речку Вачу и попутчицу Валю») <sup>148</sup>.

Метатеза: **корабль-китобой** → **китобой-корабль**.

**КОВРИК-САМОЛЁТИК.** Ковёр-самолёт, к которому относятся положительно <sup>149</sup>.

Будет смехом-то рвать животики! / Кто отважится, разохотится / Да на **коврике-самолётике** / Не откажется, а прокотится?! («Скоморохи на ярмарке»).

Тмезис (суффиксальный) + суффиксация: **ковёр(+ик)-самолёт- + -ик-**.

**КОВРОЛЁТЧИК.** Пилот ковра-самолёта; лётчик ковра.

**Ковролётчики** вчера ночь не спали –/ Пыль из этого ковра выбивали («Скоморохи на ярмарке»).

Сложение: **ковр- + о + лётчик-**.

**КОЗЛЯТУШКИ-РЕБЯТКИ.** Козлята, являющиеся лихими ребятами.

А **козлятушки-ребятки** засучили рукава –/ И пошли шерстить волчишек в пух и клочья! / А чего теперь стесняться, если их глава / От лесного Льва имеет полномочья! («Песенка про Козла отпущения») <sup>150</sup>.

Сложение: **козлятушки + ребятки**.

**КОЛОВА.** Голова.

С толку голову собьёт / Только оплеуха, / На пяти ногах идёт / Голова – два уха! / Болова, **колова**, долова – два уха! («Путаница Алисы») <sup>151</sup>.

Трансsegmentация: **олова + к**.

**КОМ-ПОРОДА.** Ком, являющийся породой; ком породы.

Но отзвук сна лежит на мне, / Как **ком-порода**, / И мне противно, как во сне, / В котором продал («Дурацкий сон, как кистенём...», варианты).

Сложение: **ком + порода**.

<sup>148</sup> Вполне возможно, что в профессиональной речи это слово присутствует.

<sup>149</sup> Подробнее – см.: Изотов В.П. Ковёрный самолёт vs коврик-самолётик // Слово, фразеологизм, текст в литературном языке и говорах. Орёл, 2010. С.223-224.

<sup>150</sup> В русских народных сказках встречается слово **козлятушки-ребятушки**. Оно, конечно, накладывает определённый отпечаток на значение новообразования.

<sup>151</sup> Этот вариант опубликован в «Собрании сочинений в четырёх книгах» (М., 1997) и «Собрании сочинений в пяти томах» (Тула, 1993-1998). В двухтомнике под редакцией А. Крылова вместо слова **колова** употребляется слово **холова**. Какое из изданий является более точным в данном случае – судить не могу (из-за невозможности работать с текстологией). Поэтому включаю оба этих вариантных слова в сей словарь.

**КОНТР-ЛИ-РЕВОЛЮЦИЯ.** Есть ли контрреволюция?

Посмотреть продукцию: / Что в ней там за трещина, / **Контр-ли-революция**, / Анти-ли-советчина? («Вот и кончился процесс...»).

Тмезис: **контрреволюция + ли.**

**КОРАБЛИНЫЙ.** Относящийся к кораблям; существующий между кораблями.

**Кораблиная** любовь (вариант названия песни «Жили-были на море...»)<sup>152</sup>.

Транссуффиксация: **корабельн + -ин-.**

**КОРОБКА-ЗДАНИЕ.** Здание, похожее на коробку.

Для созидания / В **коробки-здания** / Ты заползаешь, как в загоны на заклятие («Баллада о маленьком человеке»).

Сложение: **коробка + здание.**

**КОШЕЛОТ.** Кошка, которую представляют кашалотом.

И так от лодышек дрожу до ладошек, / А мне говорят про терьеров и кошек! / А вдруг **кошелот** на меня нападёт, / Решив по ошибке, что я – мышелот!.. («Песня Мыши», варианты)<sup>153</sup>.

Трансsegmentация: **кашалот + о; е.**

**КОШКЕЛОТ.** Кошка, которую представляют кашалотом.

А вдруг **кошкелот** на меня нападёт, / Решив по ошибке, что я – мышелот!.. («Песня Мыши»)<sup>154</sup>.

Сегментно-корневая субституция<sup>155</sup>: ~~кашалот~~ + **кошк-е-.**

**КОШМЫШЕЛОТ.** Животное, совмещающее черты кошки, мыши и кашалота.

Когда б превратились мы в китомышей – / Котов и терьеров прогнали б взашей! / Ах, это была бы смешная охота / Котов и терьеров на **кошмышелота!** («Песня Мыши», черновики).

Апокопа + слияние + аферезис + сложение: **кошка + мыш-** + **-е-** + ~~кашалот~~.

**КРИВООКИЙ.** Кривоглазый, одноглазый; кривой.

Мне плевать, что кривобока, / Криворука, **кровоока**, – / Только вывези («Две судьбы»).

Сложение + суффиксация: **крив-** + **о + ок-** + **Ø.**

**КРОВОПИЙЦА-ДИРИЖЁР.** Кровопийца, являющийся дирижёром.

Вот завыл нестройный хор, / И наладил пляски / **Кровопийца-дирижёр** / В траурной повязке («Мои похорона», черновики)<sup>156</sup>.

Сложение: **кровопийца + дирижёр.**

<sup>152</sup> Следует отметить окказиональное употребительное суффикса **-ин-**. В норме он присоединяется только к одушевлённым именам существительным мужского и женского рода, обозначающих животных (Ефремова Т.В. Толковый словарь словообразовательных единиц. М. 1996. С.197). (Ср.: «Вполне в духе и в стиле Маяковского звучит и неологизм в первоначальном варианте названия песни «Жили-были на море...» – «Кораблиная любовь»» (Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого // Библиотека журнала «Вагант – Москва». Вып. 193-198. М., 1997. С.154)). В тексте, как известно, корабли одушевляются, что и позволяет употребить именно этот суффикс.

<sup>153</sup> Это слово зафиксировано в сборнике «Не вышел из боя», с.338

<sup>154</sup> «...**кошкелот**, **мышелот** вместо кашалот. В последних двух примерах не морфемно-морфемная субституция, ..., а сегментно-морфемная. Слово «кашалот» произвольно членится и сегмент каш- заменяется на корневые морфемы кошк- и мыш-. Употребление во вновь созданных единицах **-е-** вместо **-а-** объясняется, на наш взгляд, причинами благозвучия» (Панюшкин В.В. Словотворчество В.С. Высоцкого // Высоцковидение и высоцковедение. Орёл. 1994. С.70).

<sup>155</sup> Замена неморфемного сегмента корнем.

<sup>156</sup> Использовано прямое значение слова **кровопийца**

**КРОМЕШНО.** Темно, непроглядно.

Он аж вскрикнул (негромко, конечно, / Потому что – светло, не **кромешно**), / Поглядел ещё раз на врага –/ И сказал, что я лапоть и враг («У Доски, где почётные граждане...»)<sup>157</sup>.

Суффиксация: **кромешн-** + **-о-**.

Окказионализм создан на базе одного из синонимичных фразеологизмов – **кромешная тьма** или **кромешный мрак**. Способ – суффиксация, значение – “темно, непроглядно”.

**КРОХЕЙ.** Игра, напоминающая крокет и хоккей.

Название **крохея** – от слова «кроши», / От слова «кряхти», и «крути», и «круши». / Девиз в этих матчах: «Круши, не жалей!» / Даёшь королевский **крохей!**» («Песня про **крохей**»)<sup>158</sup>.

Апокопа + синкопа + наложение + слияние: **кр(о)шнть, яхтеть, утнть, ушнть, (о)жет** + **хоккей**.

**КРОШКА-МОТОРОЛЛЕР.** Небольшой мотороллер, вызывающий позитивные чувства.

**Крошка-мотороллер** – он прекрасен, –/ Пешеход доволен, – но опасен («Не гуди без меры, без причины...»).

Сложение: **крошка** + **мотороллер**.

<sup>157</sup> Новообразование создано на базе фразеологизмов **кромешная тьма**, **кромешный мрак** – «полная, непроглядная, беспросветная тьма».

<sup>158</sup> Слово **крохей** – одно из немногих новых слов, у которых В.С.Высоцкий показал в тексте песни их производящую базу.

Следует иметь в виду, что создано слово в песне для дискоспектакля «Алиса в Стране Чудес», и, следовательно, оно в определённой степени навеяно первоисточником. В кэрроловской сказке, переведённой Н.М. Демуровой, этот эпизод помещён в главе «Королевский крокет»: «Алиса подумала, что в жизни не видала такой странной площадки для игры в крокет: сплошные рытвины и борозды. Шарами служили ежи, молотками – фламинго, а воротцами – солдаты. Они делали мостик, да так и стояли, пока шла игра. <...>

Игроки били все сразу, не дожидаясь своей очереди, и всё время ссорились и дрались из-за ежей; в скором времени Королева пришла в бешенство, топала ногами и то и дело кричала:

– Отрубить ей голову! Голову ему долой!» (Кэррол Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. М., 1982. С.92-93).

Как видно из приведённой цитаты, в первоисточнике есть и «кряхтенье», и «крушенье», и «крутенье» («кружение»). Однако у Л. Кэррола – крокет, а у В.С. Высоцкого – крохей, что вполне оправданно, поскольку крокет для русского человека – весьма экзотический вид спорта, и, по-видимому, многие просто не знают, что он из себя представляет. Поэтому В.С. Высоцкий создаёт не менее экзотический вид спорта – крохей, который по названию похож на хорошо известный хоккей и в котором «крушат», «кряхтят», «крошат», «крутят» (вспоминается песня «Профессионалы», где «на лёд они зубы плюют», «злой мордобой», «разбивают друг другу носы»...). Ср.: «Володя рассказал, как трудно ему пришлось, когда он писал эти песни. В частности, он говорил о песне под названием "Крохей", которая мне очень понравилась: "В книге ведь речь идёт об элегантно английской игре „крокет“, но кто же у нас знает эту игру, когда у нас она, наверное, исчезла сразу же после революции, – что же я буду писать про эту игру?! Зато у нас есть хоккей, и я сделал из хоккея и крокета – «крохей»... Ну, не могу я написать песню про крокет. Не могу! У нас никто это не поймёт! И я избобрёл „крохей“...”» (Окуневская И., Суходрев В. Под знаком семейных отношений // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т.2. М., 1999. С.30).

**КРУЖИЦА.** Кружка.

Кассий Лютий, выпив **кружицу** / Золотого мавританского, / Стал ругать свою супружницу («Семейные дела в Древнем Риме», наброски).

Транссуффиксация: **кружж-** + **-иц-**.

**КРУЖИТЬ-ВОРОЖИТЬ.** Ворожит танцем (?)<sup>159</sup>.

**Кружи-ворожи!** / Кто стесняется? / Подол придержи, –/ Подымается!  
(«Не сгрызть меня...»).

Гендиадис: **кружить** + **ворожить**.

**КРУТИТЬ-ВЕРТЕТЬ.** Вращать.

Ну а действительность ещё шикарней –/ Два телевизора – **крути-верти**  
(«Жертва телевидения»).

Сложение: **крутить** + **вертеть**.

**КУКЛА-МАНЕКЕН.** Кукла и манекен; символ неживого.

Пусть лупят по башке нам, / Толкают нас и бьют, –/ Но **куклам-манекенам** / Мы создали уют («Баллада о манекенах»).

Сложение: **кукла** + **манекен**.

**КУЩА-САД.** Средоточие рая.

Вот и **кущи-сады**, в коих прорва мороженных яблок... / Но сады сторожат – и стреляют без промаха в лоб («Райские яблоки») <sup>160</sup>.

Сложение: **куща** + **сад**.

– Л –

**ЛАМПА-ЗРАЧОК.** Лампа, напоминающая зрачок.

Рты подъездов, уши арок и глаза оконных рам / Со светящимися **лампами-зрачками**... («Рты подъездов, уши арок и глаза оконных рам...»).

Сложение: **лампа** + **зрачок**.

**ЛЕПОТА-БЛАГОДАТЬ.** Великолепие.

Бессловесна толпа – все уснули в чаду благовоном. / И вернулся старик – и опять принялся отворять... / Распахнулись врата, оглушило малиновым звоном, / И рванулась толпа прямо в ту **лепоту-благодать!** («Райские яблоки», черновики).

Сложение: **лепота** + **благодать**.

**ЛЕШЕВЕЛЮРА.** Шевелюра лешего.

– Такие дела: Лешачиха со зла, / Лишив меня **лешевелюры**, / Вчера из дупла на мороз прогнала –/ У ней с Водяным шуры-муры («Куплеты нечистой силы»).

Апокопа + наложение + слияние: **лешего** + **шевелюра**.

**ЛГУНИХА.** Лгунья.

Так отгуляй же, Галя, за двоих –/ Ну их совсем – врунов или **лгуних!** («Мы с мастером по велоспорту Галею...») <sup>161</sup>.

Транссуффиксация: **лгунья** + **-их-**.

<sup>159</sup> Слова нет в «Национальном корпусе русского языка». В Интернете есть много ссылок на песню некой Юты, где есть слова **кружила-ворожила**. Слово напоминает фольклорное, но употреблений пока обнаружить не удалось.

<sup>160</sup> Происходит своего рода контаминация слов, вхолящих в устойчивые выражения с одним и тем же словом – **райские кущи** («шатры в райском саду под божественной сенью») и **райские сады**. В результате получается определённое усиление: **куща-сад** – это уж самая глубина рая...

<sup>161</sup> На фоне существующего в языке слова **лгунья** **лгуниха** воспринимается как слово со сниженной стилистической окраской.

**ЛИЗОЛЯТОР.** Изолятор, где зализиывают раны.

Я гордость под исподнее упрятал –/ Видал, как пятки лижут гордецы, –/ Пошёл лизать я раны в **лизолятор**, –/ Не зализал – и вот они, рубцы («Был побег на рывок...»).

Апокопа + наложение + слияние: **лизать** + **изолятор**.

**ЛИНГВИСТ-ИХТИОЛОГ.** Лингвист, занимающийся ихтиологией<sup>162</sup>.

В кабинет некоего профессора **лингвиста-ихтиолога** развязной походкой вошёл немолодой уже дельфин («Жизнь без сна» (Дельфины и психи)).

Сложение: **лингвист** + **ихтиолог**.

**ЛИЦЕДЕЙ-СКОМОРОХ.** Актёр.

Выразители эпохи –/ **Лицедей-скоморохи**, / У кого дела неплохи, –/ Собирались на банкет («Как во городе во главном...»).

Сложение: **лицедей** + **скоморох**.

**ЛОМИТЬСЯ-СТУЧАТЬСЯ.** Биться (в виски).

И сердце бьётся раненою птицей, / Когда начну свою статью читать, / И кровь в висках так **ломится-стучится**, –/ Как мусора, когда приходят брать («Песня про уголовный кодекс»).

Сложение: **ломиться** + **стучаться**.

**ЛОСОСЁНОЧЕК.** Детёныш лосося.

Вон, как нож, блестит **лососёночек**, / Вон баран лежит сытым барином, / Хреном сдобренный поросёночек, / И жар-птица тут в виде жареном! («Скоморохи на ярмарке», варианты).

Суффиксация: **лосось**– + **–оночек**–.

**ЛУКОМОРСКИЙ.** Имеющийся в Лукоморье.

Борордатый Черномор –/ **Лукоморский** первый вор –/ Он давно Людмилу спёр, –/ Ох, хитёр! («Лукоморья больше нет»)<sup>163</sup>.

Сложение: **лукомор**– + **–ск**–.

**ЛЮБИТЕЛЬ-ПОПУТЧИК.** Человек, не являющийся профессиональным попутчиком.

А другой – про трудный день: сидит усталый... / Мы – **любители-попутчики**, таксисты-шофера («Рты подъездов, уши арок и глаза оконных рам...», варианты).

Сложение: **любитель** + **попутчик**.

**ЛЬДЫШКА-ЛАДОШКА.** Замерзшая ладошка; ладошка, ставшая льдышкой (холодная, как льдышка).

Покрашена синей тушью / До **льдышек-ладошек!** / А я эти ужасы слушаю / Про грубых собак и кошек! («Песня Мыши», черновики).

Сложение: **льдышка** + **ладошка**.

<sup>162</sup> Более точное значение: «Лингвист, занимающийся изучением языка дельфинов».

<sup>163</sup> Удивительно, что это слово не отмечено ни в одном словаре! Его новизна не заметна совсем, поскольку слово **Лукоморье** знакомо с детства...

**БЕЛОРУССКИЕ СТРАНИЦЫ****Лев Черняк (Брянск)****Карина Степановна ФИЛИППОВА-ДИОДОРОВА**

**Лев Черняк:** А вот само знакомство с Высоцким Вы помните, обстоятельства, кто познакомил, где было?

**Карина Диодорова:** Ну, «кто познакомил»? Вхожу в студию...

Вхожу я в студию, и думаю: «Ну, вот сейчас мы им расскажем, как надо в студии себя вести, как мы чтим свою студию, как...» И вдруг, на 2-ой лестничной площадке – ля-ля-ля, на 3-ей площадке – тоже поют, чего-то грохот какой-то, хохот... это был их первый капустник.

**ЛЧ:** Их капустник?

**КД:** Капустник первый был у них – сойти с ума! И началось: тут уже 3-ий, 4-ый закручены. А с Володей... ну, все мы как братья и сёстры, а с ним всё время – радость! Вот все говорят сейчас про негативы, – ни одного не знаю негатива! Вот сижу в кафе «Артистик», пью кофе, да, спиной... и вдруг раздаётся хриловатый голос, и начинается: уже улыбка – в стену, потому что сейчас начнётся такое озорство прекрасное, такое волшебство и хохот!

**ЛЧ:** Это ещё во время учёбы, да?

**КД:** Это – конечно! Это появился Володя, и сейчас будет либо игра в «Товарища Иванова», когда просто падаешь на стол от хохота...

**ЛЧ:** Что это такое, расскажите!

**КД:** Ой, замечательная игра! Это когда товарищ Иванов отвечает на вопросы корреспондентов. Вот, например, задаётся... ну, задавайте мне любой вопрос, спрашивайте! Я – товарищ Иванов.

**ЛЧ:** Рабочий, да?

**КД:** Товарищ Иванов – это очень такой передовой рабочий, его к микрофону приглашают.

**ЛЧ:** Угу. Но интересно услышать те вопросы, которые задавались именно <тогда>!

**КД:** А любой! Вы задавайте, а я примерно расскажу, что на это отвечалось. Всё равно, эта игра-то во мне так и осталась с юности.

**ЛЧ:** Ну, например... расскажите, там, о своей работе, скажем!

**КД:** «О работе в нашей коммунистической бригаде мы рассказываем всегда с радостью, потому что мы большие герои, не то, что США! Правда, Ньюра?» Вот это вот начало игры... А вообще, игра нескончаемая.

**ЛЧ:** Это он сам придумал?

**КД:** Это, конечно, Володька придумал игру в «товарища Иванова», в которую потом играли все. Хохотали, как безумные! Хотя «товарищ

Иванов», наверно, был позже. Потому что сначала «гунявый сосед». Ну, это который «гону́би», который «куночка нябенъкая»...

**ЛЧ:** Расскажите что-нибудь.

**КД:** Счас. Что вспомню. Значит, ну, с речью у него было не очень. Но у него и мама тоже так разговаривала. Она говорила: «Где куночки нябенъкие?» Ну, и потом – как исправляли эту речь, и потом – как с голубьями – вообще история невероятная! А потом – когда Монако...

**ЛЧ:** Дель-Монако?

**КД:** Да. Ну, «салава» же была, конечно, у товарища, и на концерт ходили Монаку слушать. Вот «Монако» – это удивительно! Это вот всё не по-русски пел. «Вот четыре сестры Фёдоровы – все по-русски! А этот – не по-русски! Вот этот, Трошин, да: «Зелёный огонек...», знаешь, да?» (смеётся)

**ЛЧ:** Угу.

**КД:** «Вот он – по-русски, а этот – нет! И дирижёр – не по-нашему! Наш вот так дирижирует, а этот – вот та-а-ак вот, в другую сторону!» А про «князь», когда, господи, «гону́би» были: «Ну, князь, ну, вот, присол брательник, говорит, князь, пойдём купим китайский плац. Знаес, такой, с этими... погончиками так вот был! Ну, хоросий князь. Говорит: давай продадим этих самых гонубей! А у меня – сизари, почтари, гону́би, ой! Ну, продали, значит, пошли... ну, и пнопили немноско! Значит, князь этот... позизе купили плац, не такой, как там. Ну, без этого, но купили! А я потом прихожу – страснейшая тоска! Гонуби-то... а они все вернулись! И сизари, и почтари, и все». Ну, что вы! Это были игры, игрища.

**ЛЧ:** Ещё что?

**КД:** Еще, по-моему, с Серёжкой Десницким они играли, вот можно было нескончаемо говорить... знакомиться. Так говорит: «Серёза!» Он говорит: «Нет, это я Серёза!» Он говорит: «Нет, я Серёза!» – «Нет, ну Серёза!» – «Это я Серёза!» (грозно) «Нет, это я Серёза! Серё-за!» И начиналось вот это. Или как он: «Над седой равниной моря ветер тучи собира-а-а-ет... (пафосно) мезду тусек...» (общий смех) Всё! В общем, когда Володя входил, и начиналось счастье.

**ЛЧ:** А как вы говорите, «с него содрали»? Это что, записано было или...

**КД:** Это кто-то в Ленинграде уже там повторяет: «Гордо реет Буревестник, чёрной молнии подобный. То, значит, вздымает к туцам, он кричит...» (общий смех) Так до сих пор же – радость и смех!

**ЛЧ:** В записи этого не было?

**КД:** Я не знаю. Нет, в записи не было. Потому что вот уже тогда песни появились, вот, значит, ну, это вот 56-ой, 57-ой, 58-ой, потом я уезжаю работать в Ростов, потом Изуля живёт меня. И в Ростове возникает Вольдемар. Володя приезжает, приходит ко мне, потому что ему надо выяснить отношения с Изулей. А у меня дитя

грудное, мне ни до чего, у меня одна комната с балкончиком. И входит Володя, и говорит: «Дружок! (а это такой позывной у нас «дружок») дружок, мне надо выяснить отношения! Мне – место!» Я говорю: «Ну, и что? Я говорю, ты что, не видишь, дитё грудное, и мне сейчас не до вас!» Он говорит: «Кир, ну, куда же мне... слушай, ну, иди погуляй!» Я говорю: «Счас вот, погуляю! Вот бегом разбежалась гулять! Не пойду никуда гулять!» Тогда он говорит... я говорю: «Ты видишь, одна ком-на-та!» Он говорит: «Хорошо. Сдай балкон!» – говорит мне Вовка (общий смех). Я говорю: «Знаешь, не валяя дурака, ищите, где вы будете выяснять отношения. Мне сейчас не до вас, я бедная вдова, и оставьте меня в покое!» Володя должен был приехать работать в театр, уже в «Красных дьяволятах» ему роль дали. И, значит, вот заворачивалось, заворачивалось...

**ЛЧ:** Это не были гастроли театра, он сам приехал?

**КД:** Нет, с гастроями.

**ЛЧ:** Ага!

**КД:** Да, с гастроями. Вот. Ну, я говорю, что уже тут вот, если вся моя студенческая юность, вся студия, больше никого-ничего, то здесь – дочь – Ириша! И мне – ой-ой-ой, ребята, не трогайте! Очень трудно было. А он смешно, радостно говорит: «Сдай балкон!» Я говорю: «Не сдам! Никакого балкона!»

**ЛЧ:** Чем кончилось?

**КД:** Ну, тем кончилось – он всё-таки не остался в театре, он уехал. А в это время театр уже прикрывался, и это 63-ий, наверно, год... Закрыли театр Ленинского комсомола в Ростове, и я вернулась в Москву.

**ЛЧ:** В 63-ем году.

**КД:** В 63-ем, да.

**ЛЧ:** Так, понятно.

**КД:** А потому что у Иришки был круп, когда ей ещё не было 2-ух лет – это я уже в Москве. Очень трудные годы! У Володи тогда трудные годы, у меня трудные годы, у Изки трудные... мы все шли сквозь Голгофу – каждый свою. Володя, когда уже Вениамин Захарович помог мне маленькую комнату получить, то Вовка забегал как-то....

Ну, вот из таких человеческих глобальных встреч, вот то, что из серии «не может быть». Это 8-ое марта. Я ведь для всех – дружок и сестрёнка. И ненавидела праздник, вот как лютую гидру!

**ЛЧ:** Почему?

**КД:** А все забывали, что я женщина-то, мне ж надо что-то, хоть цветок принести! (смеётся) Нет! Я подруга, у всех свои дела, у всех свои дамы сердца. А я, значит, это самое... с дитём. Злая, как гидра, хожу по улице и думаю: «Ну, что, хуже всех, что ли, я? Ну, что ж такое?!» Вот. И вдруг 8-ое марта...

**ЛЧ:** Какого года?

**КД:** Вот сейчас мы восстановим. Не помню.

**ЛЧ:** Ага. Хорошо.

**КД:** Потому что у Иришки ещё маленькая ножка, 28-ой размер. И вдруг – Вовка! Вдруг звонок в дверь, часов, наверное, в 6 вечера. Ну, так, может, в 5.

**ЛЧ:** Вот именно 8-го марта?

**КД:** 8-го марта. Почему злая-то сажу! Звонок в дверь – Володя с гитарой! Я говорю: «Слушай, ты чегой-то?» Он как-то смущённо говорит: «Ты знаешь, у меня перед спектаклем время!» Вот. И потом, значит, входит Володя и берёт гитару.

**ЛЧ:** 8-го марта?

**КД:** 8-го марта.

**ЛЧ:** Ага.

**КД:** И протягивает мне подарки: новые ботиночки для Иришки. Вот они напополам были – кофе и кофе с молоком, вот такие комбинированные, роскошные ботинки фирмы «Батя». Я говорю: «Ну, Вовка...» И сигареты «Филип-Морис». Я совершенно ахаю... я курила тогда. И говорю: «О-о-о! А это-то откуда?» Он говорит: «Да я вчера был во Французском посольстве!» Вот какой это год?

**ЛЧ:** Это было до работы с Берон?

**КД:** Д-о-о-о! Динка-то появилась у меня... я же их познакомила.

**ЛЧ:** А с какого года вы жили на Садово-Черногрязской? Когда вы переехали?

**КД:** Дело в том, что это дом моей мамы. У меня же был отчим, и нас 4 сестры. И там мне место не организовалось. В этом доме я жила с 49-го года в Москве. А потом Вениамин Захарович за выездом помог мне получить... Сначала я там снимала у нашей лифтёрши уголок – кухню, очень было трудно! А потом, через год, наверное, если я в 63-ем приехала, значит, в 64-ом, наверное, появилась вот эта комнатка. Мне её помог Вениамин Захарович сделать.

**ЛЧ:** Куда Высоцкий приходил?

**КД:** Да, Вовка приходил. И, значит, вот этот, конечно, случай 8-го марта, он остался таким светлым днём в моей жизни! А потом как-то (у меня же никогда не запиралась комната) звонят соседи, говорят: «Карина, к вам пришли много народу, никого не знаем!» Вхожу – никого... я никого не знаю!

**ЛЧ:** Угу.

**КД:** И вдруг из-за какой-то... из-за какого-то плеча Аркадия какого-то большого выныривает Володя и говорит: «Мы всё съели у тебя на подоконнике, чего на завтрак, чего на ужин!» (общий смех)

**ЛЧ:** Аркадий? Свищерский, может быть?

**КД:** Нет. Не знаю. Я не помню, не помню. Какой-то большой Аркадий, за плечом которого притаился Володя и возник. Это вот потом – «Ой, где был я тогда, не пойму, хоть убей...» – просто пели песни.

**ЛЧ:** Пели песни где, кто?

**КД:** У меня дома Володя пел.

Вот были какие-то две ну, обслуживающего персонала девочки, не помню их. Вот это большое плечо Аркадия, по-моему, кто-то ещё был. И Вовка пел песни. Но вот он был тогда в «абал-кураж», но в очень хорошей форме. Поэтому мне опять не в голову, что это трудности, болезни и так далее. Опять хохот и веселье, и опять радость. А потом он говорит: «Песню написал!» Я говорю: «А где балкон-то уронил?» Я потом поняла, что он ассоциировал ростовский балкон с моим 1-ым этажом, наверно.

**ЛЧ:** Это вы так подумали или он сам сказал?

**КД:** Нет. Я не спросила, я сказала: «Где балкон уронил? У меня ведь даже балкона нет! Чего написал – не пойму!» Я думала, какой гимн – Каришечка, любимая! А тут: «Молодая вдова всё смогла пережить...» (смеётся) Думаю: «Совсем...»

**ЛЧ:** «...пожалела меня, и взяла к себе жить!»

**КД:** «...и взяла к себе жить!»

**ЛЧ:** А это о чём? Это как-то связано было, да?

**КД:** Всё – придумка! Так же, как балкон, так же, как драка. Никакой драки не было. Никакого балкона не было.

Потом уже были встречи, потом-то мы объединены детьми. Ведь в одном же детском саду мои ненаглядные, любимые наши дети моя Ириша и Володины дети... Я счастлива была, что эти разбойники были рядом! Они были так одарены, Аркаша с Никитой! Никита – молчун, а Аркадий, господи! Каждое утро, в понедельник, на Казанском вокзале возникали ищущие глаза родителей – кому подпихнуть ораву, чтоб довезти до «Отдыха». Но с детьми с этими было сплошное счастье, потому... ну, я тоже, так сказать, с туалетами у меня было не очень... я их привела в восторг однажды невероятный, потому что туфель упал между платформой туда, под вагон.

Это было – немислимый какой восторг, крик, ужас – всё! Дяденька какой-то прыгнул, туфель мой достал. Я, значит, надела, и мы доехали. Но... входим в вагон, Аркадий: «Дорогие товарищи, я буду объявлять остановки! Следующая остановка «Звезда Альтаир!» Все... и я сижу гордая. Потом: «Следующая остановка "Столица Амстердам!"» Ну, тут уже все рыдают. После этого выходит и говорит: «Дорогие товарищи, а сейчас я покажу, как люди какают!» Я в ужасе совершеннейшем, я говорю: «Аркадий, сейчас тебя сдам в

милицию!» Он говорит: «Никого не боюсь, ни милиции, ни пьяных, никого...» И вдруг какой-то пьяный поворачивается и говорит: «Что, мальчик?» (подражая голосу пьяного), тогда Аркаша говорит: «Всех боюсь, милицию и пьяных, всех боюсь!»

Это – вот в одну секунду! Ему 5 лет. Говорит: «Всего 5 лет исполнилось, врать перестал!» Я говорю: «Чего ж ты теперь делать-то будешь?» «Ну, что, читаю и пишу!» Я говорю: «Да? Сейчас напиши чего-нибудь!» Он говорит: «У тебя карандаша нет!» Я говорю: «Гражданин, у вас нет карандаша?» – «Дяденька, не давайте ей, я по-китайски научился, она всё равно не поймёт!» Вот что такое Аркадий! «Сегодня я пою песни папины!» – «Почему?» – спрашивает вагон. «Потому что у Ирочки день рождения!» – «А кто тебе Ирочка, сестрёнка?» Задумывается и говорит: «Нет, двоюродная девочка!»

**ЛЧ:** И пел песни?

**КД:** Господи!

**ЛЧ:** Какие именно?

**КД:** «В заколдованных болотах там кикиморы живут!» А как же! Это просто исполнял... или... как он обманул, как меня, как дуру, обманул! Володя купил новую гитару, я про это знала. Еду. 40 минут надо до Москвы-то от «Отдыха» ехать. Я говорю: «Аркаш, я говорю, как у отца гитара-то?» Он говорит: «Ха, не знаешь, что ль? Украли!» Я говорю: «Как?» (жалобно) «Да, говорит, украли! Вот такие люди! И значок украли французский... Меня значок-то и смутил – уж очень деталь такая. И я всю дорогу там разговариваю, а сама думаю: «Ой, какую-то гитару-то немыслимую, дорогую купил! Вовка бедный! Ну, что ж люди...»

**ЛЧ:** Гагаринскую?

**КД:** А?

**ЛЧ:** Гитару Дикого?

**КД:** Да вот эту вот гитару знаменитую. Подъезжаем к Москве, и я говорю: «Аркаш, а на чём он теперь играет-то?» Этот поросёнок поворачивается и говорит: «На чём, на чём... пришлось мою балалайку отдать!» (общий смех) И я понимаю, что меня, дуру, 40 минут водили за нос! Поэтому – каждый раз неожиданность. Что он только не придумывал! Я говорю: «Ты чего веток набрал?» Он говорит: «Да мама мне из них куриный суп варит!»

У него, главное, ни секунды, ничто, у него рождалось это в момент всё! Или – вот я с Преображенки доползла к ним. Значит, входит 6-летний Аркадий и говорит: (а мы – Лена Щербиновская, Люся и я сидим) «Дорогая мама, замечательные женщины, красавицы ненаглядные! (Ну, примерно) Во дворе замечательный мальчик продаёт великолепный пистолет за рубль!»

Люся говорит: «Никакого пистолета!» – «Дуры! Ты, мамка, и все...» Мы говорим: «Ах, ты за это! Значит, ты и так? А ну, быстро на улицу!» Приходит через 5 минут Никиточка, такой крепенький, говорит: «Я пить хочу!» Я говорю: «Ну, пойди на кухню, попей!» А там, на подоконнике деньги. Значит, исчезает. Приходит Аркадий, говорит: «Вот, дорогие любимые женщины, ваш замечательный Никиточка не только что скрал деньги, но купил пистолет, но мне ещё и стрелять не даёт!» Я говорю: «Оба, счас по попам получите!» – «А-а-а! Дуры, зачем вы тут? Тётка Каринка, уходи!» В общем, всё... То есть, закрывали там дверь, кричали, что будут жить одни. Влепила я им по попе обоим – осознали. И вдруг случилось то, что меня научило, что детей надо иногда наказывать. Они за 20 минут совершили все смертные грехи: наврали, украли, нахамили, предали – всё! А когда по попе получили, то оказалось, что они чисты. Наказание произошло. Поэтому через какое-то время подошли ко мне, и Аркашка мне сказал: «Тётъ Карин, живи у нас всегда!» Это были не дети, а чудо какое-то!!! Это, значит, 70-ый год, а в 71-ом я вышла замуж и отовсюду исчезла. Вот. И поэтому они мне дороги той памятью, той нежностью, когда не то, что я там помогала иногда довести их. А Володя иногда забирал Ирку.

Я позвонила в театр, на проходной Володю, значит, захватили... он уже был Володей, уже всё. Я говорю: «Вовка, милый, мне некуда девать, я не успею взять Ирку, возьми ради Бога!» Он забрал Ирку. А во мне совесть-то материнская голодала всё время, что ребёнок на неделе (то есть, шесть дней в детсад – В.П.), и я купила Ирке зайца живого. Он разросся до 5-ти килограмм, и мы его таскали то в детский сад, то обратно. И Нина Максимовна, бедная, взяла этого зайца, а гад, заяц, уделал квартиру за 2 дня так, что она мне до сих пор это поминает, говорит: «Что он натворил!»

**ЛЧ:** Это какую квартиру? На Телевидения?

**КД:** Нины Максимовны, на Телевидении, ну да. Потом я как-то, Люся болела, и я с ребятишками как-то, с Никиткой и Аркашкой сидела. Ну, в общем, росло всё вместе. А потом с Володечкой редкие встречи: то мы в ВТО повидались, то ещё где... А последняя встреча – вот Пасха, у Зыкиной.

**ЛЧ:** Пасха – это значит, было воскресенье?

**КД:** Воскресенье!

**ЛЧ:** Именно на Пасху?

**КД:** На Пасху Зыкина позвала к себе в Пахру.

**ЛЧ:** А кто присутствовал ещё?

**КД:** Люся, Марина с Володей забежали, Иришка, Боря (Борис Диадоров – муж К.Д. – ред.) и я. Вот это было....

Володя там селился, в Красной Пахре, и он по какому-то делу зашёл, которое... или просто поприветствовать, познакомиться. Он вошёл, значит, и у него так – кого первого получилось обнять – обнимает, и он к Борьке, обнял Борьку. Потом, значит... а Иришка стояла у стола. А хорошенькая была в это время девочка у нас уже! Сколько же это было в 80-ом?

**ЛЧ:** 19.

**КД:** Да, да, да. И Иришка вся стоит, и он говорит: «Здравствуйте!», и ко мне. Обнимает, я говорю: «Вов!» Он говорит: «Что?» А я говорю: «С кем сейчас поздоровался-то?» Он говорит: «Да, кстати!» То ли он сказал: «Что за девушка?», – что ли, не помню. Я говорю: «Привет, это Ирка!» Он говорит: «Господи!», и к ней, в охапку, вот так вот (общий смех). Вот это, значит, Пасха 80-го года.

...Марина, она была... я её не узнала, она была в джинсовом этом самом варианте. Потому что когда мы у Гурченко были с Борей, то Марина была вся – кика на голове, вот эта вся, светская.

**ЛЧ:** Это когда?

**КД:** Это мы уже с Борей возникали. Значит, это 71-ый год.

**ЛЧ:** А-а-а! А Высоцкий был с ней у Гурченко, нет?

**КД:** Нет, нет.

**ЛЧ:** Почему-то.

**КД:** Была Марина одна почему-то. А, может, Вовка где-то был, не знаю. Или не помню. Я только помню, что Гурченко подарила ей какую-то камешку драгоценную. Я про драгоценности не понимаю ничего. И та была, значит, царственно благодарна, а эта – царственно щедра. Вы понимаете, когда для того, чтобы выжить, надо держаться очень за какое-то направление. И вот когда я вынуждена была всё время держаться за это направление, всё остальное я не очень фиксировала, понимаете? Я фиксировала только в моменты счастья, радости – тогда уже всё мелочь. А вот когда выживать: спокойно! Надо! Тихо! То тогда – только яркие моменты: Володя с ботиночками и сигаретами; значит, Марина Влади и щедрость Люси Гурченко. А потом я из всех кругов-то вышла.

И самое главное, вот когда мне говорят: «Ну, как ты так вырастила дочь?» Изуля лежит вот на этом диване тут, а Иришка здесь, это 81-ый год. И, значит, Изуля говорит: «Ириш, а как ну, со взрослой-то жизнью-то, 20 лет уже, надо ж думать!» Она говорит: «А за кого замуж выходить? Дядя Володя умер, Даль умер, больше не за кого!» Поэтому вот юность, детство, дети, сложности – всё вместе. И я почему говорю... вот когда мне говорят: «Вот расскажите о Володе!», как я расскажу ощущение счастья, радости, света?!

09.05.1998 г.

**ДНЕВНИК ВЫСОЦКОГО****Валерий ПЕРЕВОЗЧИКОВ  
(Пятигорск)****Записи 2012 – 2013 гг.**

Актёры – в жизни – великолепные лукавцы...

"Актёры как дети, как злые дети"... (Н.Р. Эрдман) Продолжают сеять зло и после смерти В.В...

Первыми, кто переметнулся на сторону Советской власти были актеры... (И.Н Денисюк).

Что нагородил Смехов про В.В. в своём сериале! "Послушайте!"

Только один пример... В последнюю неделю якобы по просьбе Межиров – через Смехова – В.В.-таки записал Межирову кассету своих песен...

Смехов: – Теперь это золотая плёнка Высоцкого...?!

Воланд... Тут что-то совпало с ним во мне... С моим характером... Дядя Миша – вахтёр? – что-то начал выступать, хамить – я его унасекомил одним взглядом!

Из дневника Золотухина (04. 10. 85):

"Дыховичный замечательно говорил со мной о театре, С. (Смехове – В.П.). С. в один день переделал всю свою биографию... И что шеф его обожал, и Володя его обожал и слушался. Я (т.е. Дыховичный) ему говорю:

– Ты выбери кого-нибудь другого и рассказывай ему... Я ведь всё знаю. Чего ты мне эту лепнину суёшь..."

Смехов – автору (Железноводск, лето 1987 г., разговор про 80-й год):

– Мы с Володей к этому времени разлетелись в разные стороны... Последняя стычка была на собрании (группы? профсоюзном?) Я был за то, чтобы Янкловича уволить... А он был категорически против...

Вероятно, ощущение некоторого преимущества: "Я жив...а он давно уже..." Но жизнь – временное преимущество

Ю.П. Любимов: (О.Г., № 4, 1989 г.)

– Актёры только одно твердили:

"Поему ему можно, а нам нельзя?!"

Вот Вы ему разрешаете, а нам нет... – Почему?"

Я говорю:

– Потому что он – Высоцкий!

"Как умел, так и жил,

А безгрешных не знает природа..." (Б.Ш. Окуджава)

А В.В. ценил и гордился достижениями своих друзей и не друзей актёров... Благородно их преувеличивая (как и Пушкин - стихи Баратынского, Дельвига...):

- повесть Золотухина...
- пародии Филатова...
- песни Дыховичного...

О смерти В.В. в 42 года...

...Уничтоженные им бесчисленные возможности...? Или лишь то было возможным, что состоялось...? (мысль Бродского).

О болезни... В.В. - Янкловичу:

- "Это" помогает мне работать... На Западе все артисты делают это.

Швалева Н.М. психолог, доктор псих. наук:

- У В.В. - такой тип личности - астенический гипоманьяк, таким людям свойственно душевное беспокойство...

Он не мог жить "кислой" жизнью...

А. Митга:

- Мы обсуждали это с Долецким... Это такой тип нервной системы. Называется астенический гипоманьяк.

Астенический гипоманьяк (из интернета):

Лёгкая форма маниакальных расстройств носит название гипомании. На протяжении всего жизненного цикла у человека могут наблюдаться и одни депрессивные фазы, так называемое депрессивное расстройство, и чередование депрессивных и маниакальных эпизодов, и лишь маниакальные фазы с фазами полного восстановления между ними. Наличие лишь эпизодов маниакальных расстройств с периодами восстановления носит название маниакально-депрессивный психоз.

Люди, страдающие лишь маниакальными расстройствами, переживают лёгкие депрессивные состояния, которые проявляются в виде снижения активности. Однако, и находясь в депрессивной фазе, человек в течение нескольких дней проявляет повышенную активность и ускорение речи (сайт "Пикамилон. РУ").

Анна Расопова:

- Наркомания тогда была стыдная болезнь, вроде сифилиса... Другое - в Советском Союзе не было и не могло быть наркоманов. Значит, не было и такой болезни - наркомания...

Надо было показать в вашей книге ("Правда смертного часа"), в какой жуткой трагедии жил Высоцкий... Его раздавила система!

Валерий, зачем вы написали эту книгу?.. (Этот же мотив у Туманова и у Никиты...)

Никита – позже (интервью Перевозчикову):

– Написать можно было... Но не публиковать. А сдать рукопись на хранение в музей...

Кто-нибудь проведёт сравнительный анализ писем В.В. в ЦК, Ахматовой, Евтушенко и Вознесенского – в ЦК? Бродского – Брежневу?

24 июля 80 года... Окончательно оплошали врачи... Надо было забирать В.В. в больницу – немедленно! (позиция С. Щербакова).

Сульповар до сих пор мучается: "Мог ли я его спасти..."

Самого последовательного и честного ("Забирать, и забирать сейчас!") – Стаса Щербакова уже нет в живых... А ведь он единственный – просил:

– Если привезут тело на вскрытие – взять пробы на яды... и ядовитые? препараты...

Ю.П. Любимов:

...Была единственная клиника, где "это" лечили... в Японии, но нам это было не по карману...

(Вероятно, эти сведения Ю.П. получил позже...

Такая же клиника была в США... Метод назвался "Холодная утка"... Полная изоляция и чуть ли не обливание холодной водой во время "ломки" ... Там лечился Леннон).

Теперь прав Никита:

– Рядом с отцом не было человека, который взял бы всё на себя....

В. Янклович (неиссякаемый – из той же картотеки):

– Володя и меня пытался уколоть... "Птичка моя, ты не представляешь, как это хорошо...?!"

Я же видел всё это ещё в Казани – у актёров...

Я бы никогда на это не пошёл...

Это же у И. Бортника...

– Он и меня уколол...

В.И. Туманов:

– Но Ванька мог остановиться, а Володя – нет...

В. Янклович:

– А что было в Бухаре... Уже после этой драмы... Он сбежал от нас, от Федотова – и где-то ещё укололся... (так ли это...? у Федотова всегда было в запасе, или уже действительно все закончилось...?)

Почему-то Янклович всегда оправдывает Федотова....

После чтения рукописи "Правда смертного часа":

– У тебя получается, что Толя – убийца? – нет, я этого не допущу – тогда снимай все мои материалы...

Потом смягчился... Убрали только слова Туманова: "Я звоню Федотову, как там Володя? – это было часа в два..."

– Гы-гы, да спит он – не беспокойся...

Толя мог бы и не спать в ту ночь..."

В.И. Туманов:

– Но кто понимал, что это последний день?! "Да, ладно... Сколько раз это уже было...!"

А.П. Чехов:

– Русскому человеку не хватает желания жить...

В.И. Туманов:

– А на сорок дней... я встал и сказал:

"А что Андрей разве не мог помочь при жизни?"

Вознесенский молча встал и ушёл...

(Вадим Иванович тут не совсем прав, Вознесенский делал попытки напечатать ВВ...)

Принять у себя В.В. с Мариной – в Москве почитали за честь... Все двери были открыты... Светская жизнь? – Или просто общение с лучшими людьми своего времени...?

– И это тоже держало В.В., но сколько времени Марина бывала в Москве...?!

Отношения Марины и В.В....

Французы говорят:

– Кто-то целует, а кто-то подставляет губы...

"Если в любви кто-то должен страдать, то пусть этим страдающим буду я". (Оден)

Оксана:

– Володе всё! – больше нравилось, чем не нравилось, понимаете, Валерий...

Всякий великий поэт – уже при жизни – гость из будущего...

Нас там уже не будет, а он – останется и будет жить среди потом живых...

Гений – это мощный выброс энергии... То есть – трата.

ТВ – в кадре Никита и Л. Абрамова. Никита – в который раз!

– Отец не был заточен? для семьи... У него никогда не было семьи, правда, мама...?!

Смерть Володарского... Передача ТВ "Линия жизни", "Культура":

Вдруг стало так жалко его... – столько он натерпелся в своей жизни...

Лужина:

- В общаге ВГИКа Володарский подрался с Высотой (с В.В.)

Володарский:

- Я видел в этой роли только Высоцкого... Но Лёша (Герман) встал на дыбы: "Он же - такая личность, такой темперамент! Он же сомнёт меня... А вдруг он запыет?!"

Эту роль сыграл - и хорошо сыграл - Заманский: он же фронтовик.

...В глубине всегда кроется драма...

Если не трагедия...

Тема - "Последние деньги".

Н. Тамразов:

- В Калининграде Володя заработал шесть тысяч...

В. Янклович:

- Володя очень хотел заработать за неделю приличные деньги, а потом спокойно работать дома. Но так почти никогда не получалось...

У В.В. - большие долги, и по логике, он мог бы погасить часть долга (36 тысяч рублей)... Или часть взять с собой во Францию - там умирала сестра Марины - Одиль Версуа... Хотя отношения с Мариной - на грани разрыва....

В.В. - Дупаку перед последней? поездкой в Париж:

- Еду к Марине на корм собачкам зарабатывать...

В. Янклович:

- Там же другое отношение к деньгам... Хотя Володя очень ценил в Марине, что она три раза становилась миллионером и три раза разорялась...

Практически все деньги, которые он зарабатывал на Западе - он оставлял Марине...

Он же понимал, что его срывы и её срочные прилеты - не на пользу её карьере... Кроме того, он же был мужчиной, и при всей необычности брака, он - глава семьи..

У Володи до конца жизни было ощущение, что в материальном плане Марина дала ему больше, чем он ей....

В.И. Туманов:

- В США он заработал 32 тысячи долларов - все оставил Марине.

И. Бортник:

- В Югославии Володя крупно выиграл в рулетку - всё отдал Марине...

Известное – Янклович:

– Перед смертью он все деньги, заработанные в Калининграде, отдал двум девушкам, перед которыми у него были какие-то обязательства... (Теперь известно: это Ирина Шугунова и Оксана Ярмольник – тогда Афонасьева...)

В. Янклович:

– Я сказал Семёну Владимировичу, что он отдал эти деньги – 6 тысяч, двум девушкам... Тот разбушевался, сказал, что эти деньги у них надо забрать... Я ответил:

– Как?! Это же была Володина воля... Как он хотел, так и поступил со своими деньгами...

Оксана:

– Потом Семён Владимирович всё допытывался у меня: какая у меня квартира – кооперативная? – намекая на эти деньги... А у меня нормальная, обыкновенная квартира...

А. Бальчев:

– Он как предчувствовал... Три тыщи в ресторане отдал Ксюхе: "Возьми, пригодятся..." Что-то дал мне...

И. Шугунова:

– За несколько дней до смерти Володя позвонил мне: "Приезжай..." Я приехала, Володя выглядел ужасно... "Ну как твои дела?" – Да вот, строю кооперативную квартиру, да денег не хватает...

Володя открыл ящик стола: "Возьми, сколько надо!"

Давать блаженнее, чем брать...

Шеманский:

В.В. требовал деньги в Глазове – потому что с ним была девушка, по моему, Ирина... (Шугунова? Ирина из ансамбля Моисеева, которая потом родила ребёнка Хмельницкому?)

Появление Оксаны в жизни В.В. понять и объяснить можно...

Жизнь В.В., как ускорение – он уже в сорок лет нуждался в любви молодой – красивой и умной девушки, чтобы она была всегда рядом....

Но вот стремление обвенчаться, – ("Хочешь я завтра разведусь с Мариной...") – и передача Оксане части писем Марины к нему – ("Делай с ними, что хочешь")... – как объяснить...?

И как же – примерно в это время:

"Двенадцать лет тобой и Господом храним..." (рукопись в рамке – в квартире Марины...)

В. Янклович:

– В это время он мог говорить Марине одно, нам – другое, а Ксюхе – третье...

Проблема оригинала последнего письма В.В. – к Марине... Она прочитала его на сорок дней, в квартире на Малой Грузинской – и опубликовала в своей книге... Но судьба рукописи... Предала в ЦГАЛИ...?

В.И. Туманов: (про Пятигорское интервью):

– Я говорю Володе: там, на студии, – умные и хорошие ребята. Володька рассмеялся: "Ладно, если Римме это надо – едем..."

При уверенности, что Бог поцеловал тебя в макушку – можно многим рисковать...

*"Клумбу мягкую в цвету  
Под меня подложит..."*

Встреча с Богом – это встреча с другим – преображённым – с самим собой... Другое – это дано...

...Являются слова в божественном порядке...

"Где Бог, там жизнь живая..." (Ф. Тютчев)

Встреча с гением, которая меняет всю твою жизнь – это благородное другое...

Что касается наркотиков...Только В.П. Янклович был сразу откровенен и последователен до конца:

– Да, знал...

– Да, приходилось доставать...

– Да, левые концерты были... Их не могло не быть...

– Да, отношения с Мариной в последний год были на грани разрыва...

Напротив, В.И. Туманов: "Все книги, в которых пишут об этом – это полоскание грязного белья... Я никогда этим **не занимался – не доставал, и не давал...**"

Но ведь он тоже знал...

Но – почему-то не поднялся 23-го к В.В., не сгрёб ВВ в охапку и не отвёз в больницу... Сработало банальное – сколько раз это бывало...

А потом он знал, как отреагировал В.В., когда Сева "сдал" его в закрытую лечебницу...

Смерть...

Вскрытия не было – и концы в воду... И никто не виноват...

Но Федотов исчезает из "ближнего круга", общается, по-моему, только с Янкловичем...

Высоцкий не мог не кричать о главном... Он реабилитировал крик в русской поэзии... кто первый это сказал?

Карякин... Он смог достучаться до наших сердец...

Большой поэт создаёт произведение искусства из своей жизни (мысль Лотмана)...

Я знаю несколько семейных пар, которые познакомились на Ваганьковском у Высоцкого...

В.В. – способность всерьёз вмешивать в жизнь других и как-то менять её... (сейчас в меньшей степени)

В Бухаре В.В. фактически спасла трезвая Оксана – она не спала и подняла тревогу: "Всю дорогу из Навои в Бухару – они же пили... Единственная заслуга Федотова, что он попал в вену..."

Рабочая кассета В.В. у Туманова...

В.В. несколько раз – под гитару – пробует я разные ритмы и мелодии на слова: "Ты дока, но и я не прост..."

Ощущал ли В.В. "Тяжесть Бога"...

То есть очевидность вины перед людьми.

И перед Всевышним...?

Алкоголь – то друг, то враг человечеству....

Тут важен характер... Характер – это судьба...

Ад – это другие. (Ж.-П. Сартр)

Баранчиков – врач....

– Володя мог на улице остановить "скорую", изобразить почечную колику, чтобы ему сделали укол....

В тайны биографии: пребывание Янкловича в клинике, где работал Баранчиков – лечился или скрывался от следствия по ижевскому делу?!

Первая запись с Абрамовой:

– Я впервые говорю в эту машинку (в диктофон. Зима 87 года... Это книга "Факты его биографии")...

При прощании они (был еще А. Евдокимов) расплакались...

- Пусть в тюрьме, пусть в лагере, пусть во Франции, но живой  
Володя...

Чудо запечатления в другом...

Вот этим обладали стихи и песни В.В....

Ещё раз согласный хор семьи...

- Что у Высоцкого не могло быть семьи в традиционном  
понимании этого слова...

И вероятно, это правда...

Для полной жизни в творчестве - одиночество и свобода -  
условия необходимые...

Но если бы Марина переехала в Москву...?! - Сбежал бы  
В.В.?! Трудно представить... Но, вероятно, В.В. сбежал бы...

Раздавал деньги...

"Дни раздачи денежных знаков населению..."

"Благородно лишь то, что бескорыстно..." (Лабрюйер)

(См. свидетельство Риммы Тумановой)

Делай добрые дела и бросай их в воду! (инд. пословица)

Как не вспомнить о Пушкине, если речь о В.В.?!?

...Пушкин сослан в Михайловское под надзор отца...

...Отец В.В. - оправдывался перед КГБ за брак своего сына с  
иностранкой: "Я к новой семье сына не имею никакого отношения..."  
Но потом всё смягчилось... Ходили друг к другу в гости...

Пушкин... первый поэт России женился на первой красавице  
России...

Высоцкий - женился на Марине, правда, уже матери трёх  
детей - но ещё роскошной красавице...

Марина:

- У нас была своя сказка...

Цветаева: - ...стихи отбросили быт...

Ахматова - ... из какого сора растут стихи...

Таки, у зрелого В.В. - другой - серьёзный повод для  
высказывания...

В стихах, м.б., - из главных составляющих - стыд...

Пусть не целомудренность...

У В.В. в жизни - не было человека, кого бы он всерьёз стыдился...

Но чувство вины – кстати, жизнестроительное чувство – у В.В. было.... Но наркотики стирают всё...

– Успеть сделать самое необходимое, а потом достать ампулу... Или наоборот..

1-06-2010. Умер Вознесенский.

Во всех передачах памяти – стихи Вознесенского. "Песня акына" – в исполнении В.В..

Евтушенко:

– Андрей всегда защищал Высоцкого и пытался пробить его стихи... А я считал, что это должно только звучать...

"Все сочинения мировой литературы я делю на разрешённые и написанные без разрешения. Писателям, которые пишут заранее разрешённые вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове". (О. Мандельштам)

Разрешённые и расхваленные: Вознесенский "Лонжюмо", Евтушенко "Мама и атомная бомба"...

Ну, а что: за границу-то хотелось... и дачу в Переделкино... (см. Булгаков "Мастер и Маргарита")

На даче Евтушенко – его рабочий кабинет теперь функционирует, как музей. (Сам Е.А. живет в США, в Россию – наездами...)

1991 год – поезд... Старый человек: "Мы – пожилой возраст – считаем, что В.В. сейчас, как был Вертинский для нас студентов..."

Алкоголь – другие отношения со временем,

И сложные с самим собой...

И третьё – искусство самооправдания (суть ремесло лукавого)

Конечно, чувство меры – высший дар богов... Но с темпераментом В.В. и его типом личности – (астенический психоманьяк) – О каком чувстве меры можно говорить...?!

Вероятно, это немного банальное:

– Надо всегда быть умереть...

И это староверческое – (мой отец из семьи староверов) –

... "Христос всегда среди нас..."

## Учредители:

Пятигорский государственный лингвистический университет  
Институт международных отношений ПГЛУ,  
Медиацентр ПГЛУ

## Редакционная коллегия:

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"  
и частных архивов

Контактный почтовый адрес: [info@pglu.ru](mailto:info@pglu.ru)

Подписано в печать 15.03. 2013

Формат 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Бумага офсетная

Печать офсетная

Усл.печ.л. 7,5 Уч.-изд.л. 6,75

Тираж 200 экз. Заказ № 8



*Мир Висоцкого*



Здравствуйте, дорогие друзья, коллеги, дамы и господа!

В связи с очередной отменой конца света и переносом срока указанного мероприятия в неопределенное будущее поздравляю вас с наступившим Новым годом и приближающимся православным Рождеством, желаю вам и вашим близким всего самого доброго, удачи всяческой, успехов всевозможных и, естественно, здоровья!

Этот год будет новым и в части наших планов, связанных с изучением творческого наследия В.С. Высоцкого.

**Во-первых**, сентябрьская конференция будет на этот раз проводиться не в Воронеже, а, насколько мне известно, в Орле под руководством В.П. Изотова, о чем будет сообщено дополнительно.

**Во-вторых**, гуманитарный факультет Воронежского государственного университета планирует провести конференцию «Славянский мир». Конференция будет происходить 17 – 19 мая 2013 года на турбазе ВГПУ «Спутник» (Дубовка). Цена проживания – 600 рублей в сутки (сюда же включена стоимость трехразового питания). Расходы оплачивает командировавшая сторона.

Планируется работа двух секций: литературоведческой и лингвистической.

**В литературоведческой секции** предлагается рассмотреть следующие темы:

- взаимодействие славянских литератур (тематические, идеологические, образные переключки в русской, украинской, белорусской, польской и пр. славянских литературах);
- личные контакты писателей-славян: переписка, творческое сотрудничество, посвящения и пр.;
- общеславянские темы в художественных произведениях (например, «Болгарский текст в прозе И.С. Тургенева»);
- освещение сходных проблем (социальных, культурных, политических) в славянских литературах;
- общеславянские образы в национальных литературах.

**В лингвистической секции** предлагается рассмотреть следующие темы:

- единые процессы развития славянских языков;
- взаимодействие славянских языков (историко-культурные аспекты).

**Мы будем рады, если Вы предложите нам и другие направления работы секций.**

Заявки в свободной форме присылайте, пожалуйста, по адресу: 19alex04@mail.ru Галине Александровне Шпилевой с копией мне (ww@mediaplanet.ru).

Совершенно ясно, что современный славянский мир неполон и вообще непредставим без учета творчества В. Высоцкого, поэтому призываю вас поддержать вышеописанное мероприятие вашим участием с докладами, творчеству В. Высоцкого посвященным.

**В-третьих**, мы планируем издание сборника «Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2012-2013» по мотивам воронежской конференции 2012 г. и конференции «Славянский мир» 2013 г.

Предупреждаю, что статьи, посвященные влиянию В. Высоцкого на творчество его младших современников (в частности, рокеров и бардов второго и далее рядов), а также типологические сопоставления творчества иных авторов с творчеством В. Высоцкого (т.е. на последнего доказанного влияния не оказавших), не приветствуются. Предмет нашего изучения – феномен В. Высоцкого (включая вопросы текстологии, лингвистики, биографии, библиографии и всего прочего, непосредственно связанного с его жизнью и творчеством).

Тексты статей будут приниматься от авторов с учетом требований, прилагаемых отдельным файлом.

В связи с наблюдаемым отсутствием спонсорских подаваний будем вынуждены брать с авторов по 600 р. = \$20 = 15 Е за статью. В указанную цену входит выдача одного авторского экземпляра сборника и пересылка его заказной бандеролью.

Последний срок сдачи статей – 17 июня 2013 г.

С наилучшими пожеланиями и искренним уважением –

*Андрей Скобелев*

