



В ПОИСКАХ ВЫСОЦКОГО

№39

**Издательство ПГУ
Пятигорск - Новосибирск
май 2020**

МОСКВА

НОВАЯ
ЭКСПО
ЗИЦИЯ

МУЗЕЙ
ВЛАДИМИРА
ВЫСОЦКОГО





В ПОИСКАХ ВЫСОЦКОГО

МАЙ 2020, № 39

Издание Пятигорского
государственного университета

Пятигорск – Новосибирск
2020

С о д е р ж а н и е

Академия

Владимир Изотов (Орёл)

"Кем сочинялись песни Высоцкого" 3

Анатолий Кулагин (Коломна)

"„Упал двенадцатый час...“" К истории одного лирического мотива: Маяковский –

Анчаров – Высоцкий 7

Татьяна Автухович (Гродно, Беларусь)

"Мотив угрозы в поэзии Владимира Высоцкого:

истоки, формы воплощения и динамика осмысления" 17

Разберёмся?!..

Инна Изотова (Орёл)

"Кризис какого-то возраста (размышления о „Песне про первые ряды“)" 26

Критика

Андрей Скобелев (Воронеж)

"Всё не так, как надо... Опять! Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 5 т. – М.:

СЛОВО/SLOVO, 2018. Критический обзор" 29

Живой Высоцкий

Марк Цыбульский (США, Тиф-Ривер-Фолс)

"О Владимире ВЫСОЦКОМ

вспоминает Леонид Владимирович СУЛЬПОВАР" 84

"Высоцкий в НИИ им. Склифосовского в сентябре 1974 г." 88

Архив

Виталий Шаповалов

"Двенадцать лет рядом" 94

Готовится к публикации

Валерий Шакало (Минск, Беларусь), Александр Линкевич (Одесса, Украина)

"Киносудьба фильма „Я родом из детства“, или шесть минут вырезанного

детства" 113

Чтобы помнили

Алексей Денисов (Москва) "Книгочей ушёл от нас..." 115

Владимир Зайцев (Москва) "Умер Илья Рубинштейн" 116

Илья Рубинштейн "Не плачьте по мне" 116

Хроника

Владимир Пронин (Краснодар)

"Полковник Шемякин и его школа" 117

Воспоминания

Владимир Аникин (Израиль, Тель-Авив)

"Владимир Высоцкий в Кишинёве" 120

Исторические хроники

Лион Надель (Израиль, Афула)

"Высоцкий в Харькове. Фотографии. Памятник поэту" 123

Публикация

Владимир Яковлев (Донецк)

"Новый успех поэтического Донбасса" 128

"В поисках Высоцкого" № 39 – научно-популярное периодическое издание, Пятигорск – Новосибирск, Издание ПГУ, 2020. – 132 с.

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

Владимир Изотов (Орёл)*доктор филологических наук, профессор***Кем сочинялись песни Высоцкого**

Это не псевдорасследование из серии "Кто писал пьесы Шекспира".

Это не развитие идей уважаемого А.Б. Сёмина о текстах, приписываемых В.С. Высоцкому¹.

Это – из темы "Высоцкий и фантастика". Точнее даже: "Высоцкий и фантастика в жанре альтернативной истории". Альтернативная история в фантастике стремительно набирает обороты, особенно в последние 30 лет. Если, скажем, ещё в 1992 в "рекомендательной библиографии" в послесловии к романам Ф. Дика указано всего 30 произведений данной направленности², то спустя всего 3 десятилетия "Полная энциклопедия попаданцев в прошлое" указывает на 1384 произведения данной проблематики (учтены только произведения русских авторов)³.

Мне уже приходилось писать, что творчество Высоцкого оказывается востребованным во многих произведениях этого направления⁴. Сформулировано даже "кредо попаданцев": "Что там должен сделать любой уважающий себя попаданец? Список из пяти пунктов приходилось читать неоднократно. Предупредить товарища Сталина, замочить в сортире Хрущёва, сместить Жукова, изобрести автомат Калашникова и перепеть Высоцкого"⁵.

¹ Позволю себе обширную цитату: "А ведь в высоковедческой текстологической практике имеет место и ещё более экзотический случай – учёные текстологи Высоцкого (такие, например, как Ю.В. Гуров, Б.С. Акимов и др.) и просто любители давно и упорно подозревают, что в отношении шести копий они имеют дело с копиями... откровенных подделок (!), и что много лет на этих листах они пристально рассматривают, готовят к публикациям и публикуют нечто, возможно, не имеющее никакого отношения к авторству Высоцкого. А другие филологи-высоцковеды потом эти публикации красиво и глубоко анализируют, делают далеко идущие выводы о форме и содержании стихотворений, об их месте и значении в творчестве Высоцкого, а также в отечественной и общемировой литературной и в целом культурологической среде" // Сёмин А.Б. Рукописи, которых... не было?! // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011-2012. Воронеж, 2012. С. 149.

² Дик Ф. Убик; Человек из Высокого Замка. Харьков, 1992. С. 483.

³ Вязовский А., Гарик. Полная энциклопедия попаданцев в прошлое // http://samlib.ru/o/odinokij_gawriil/poradanec20.shtml [дата обращения: 8.12.2019].

⁴ Некоторые примеры этого, а также факты использования произведений Высоцкого в современной фантастике см. в моих статьях: Предварительные материалы к теме "Высоцкий и фантастика" // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. Матер. третьей Международной научной конференции. М., 2003. С. 433-436; Рецепция песни "Мы вращаем Землю" в современной песни // В поисках Высоцкого. Пятигорск: ПГЛУ, 2016 (апрель), № 23. С. 72-75.

⁵ Князев М. Полный набор. Великая миссия // <https://knizhnik.org/miloslav-knjazev/polnyj-nabor-velikaja-missija/18> [дата обращения: 18.04.2020]

Песни Высоцкого в своих вариантах альтернативной истории используются многими пишущими, однако вопрос об авторстве этих песен затрагивается, насколько мне удалось выяснить, только четвергья авторами ⁶.

В романе С. Федотова "Паутина" таким автором выступает пришелец из дальнего будущего Кам Рой, сподвижник главного героя, принимающий имя Фомы Беренникова ⁷. Он исполняет на пиру у князя песню "Выезд Соловья-Разбойника" ("Как да во лесу дремучем...") – с небольшими изменениями. Она поётся перед жителями сказочного леса ⁸. Чуть позже исполнена песня "Про дикого вепря", содержание которой передано следующим образом: "А история, изложенная в песне, оказалась выдуманной от начала до конца. Но никто почему-то даже не подумал, что сохатые людей не едят и со двора в лес не волокут, не вспомнил, что при княжении Желтухи в Лесном княжестве никакие чудища не объявлялись. Все одобряли умного лесича, который бочку хмельного мёда предпочёл перезрелым прелестям княжьей дочери" ⁹. Есть в романе ещё и такой пассаж: "А теперь говорят, ведьмачьё новую моду взяло: собираются на Лысой сопке не победу над ютроллями праздновать, а опытом делиться, как честный народ дурить" ¹⁰; затем есть и описание исполнения "Песни-сказки о нечисти" на этом самом шабаше на Лысой сопке: "И новая песня оказалась не хуже тех, что исполнялись в княжьей трапезной. Лес не понял, откуда вдруг взялись юты ¹¹ в последнем куплете, но всё остальное, на его взгляд, было выше всяких похвал. И прочие участники слёта приняли песню с большим энтузиазмом, многие просили повторить. Утверждали, что такой смешной и в то же время страшной песни они не слышали никогда. И что мелодия – удивительная, не сравнить с однообразными жалобными песнями берегинь. Тут каждое слово про нас ¹², а мы такие и есть – патриоты

⁶ Справедливости ради следует отметить, что не все попаданцы в прошлое присваивают (или имеют возможность присвоить) себе песни Высоцкого. В аннотации к роману С. Арсенева "Студентка, комсомолка, спортсменка" сказано: "Предупредить товарища Сталина не получится, мочить Хрущёва уже поздно, автомат Калашникова уже изобретён, а Высоцкий и сам неплохо исполняет собственные песни".

⁷ Фома Беренников – сказочный персонаж, ледящий мужичок, который по недоразумению и похвальбе оказывается победителем. В одном из вариантов сказки сказано: "Видно, не одним богатырям бывает удача! Кто накричит о себе больше, тому и лучше". Персонаж С. Федотова многое делает *словом*, но и *дела* его тоже значимы.

⁸ Федотов С. Паутина. СПб., "Азбука", 1999. С. 266-268. События романа происходят в XV веке до нашей эры

⁹ Там же. С. 269.

¹⁰ Там же. С. 201.

¹¹ Юты в романе – порабитители земли лесичей.

¹² "Да это ж – про меня. Про нас про всех – какие, к чёрту, волки!"

и патриотки! Мы любых ютов изведём, и никакие вампиры им не помогут. Кто такие вампиры, нам неизвестно, а вот змей трёхглавый, Молочный или там Денежный – нам первый друг"^{13,14}. Здесь можно увидеть некую перегруппировку нечистой силы в этом сказочном мире: Змей Горыныч оказывается на нашей стороне.

Ещё одним автором Высоцких текстов объявляется реальное историческое лицо: „Мы взлетали, как утки, с размокших полей. Десять вылетов в сутки, куда веселей” – крутятся в голове Николая слова недавно услышанной песни, авторство которой приписывают Василию Сталину. Поле, конечно, не размокшее, лето по-прежнему сухое. Зато слова про десять вылетов абсолютно точные"¹⁵.

В. Свержин является автором целой серии романов о сотрудниках Института Экспериментальной Истории, и один из них, Сергей Лисоченко, не чужд поэтично-певческих наклонностей. И вот в романе "Колесничие Фортуны" он перед лицом Робин Гуда исполняет "Песню о вольных стрелках", а затем "Про любовь в средние века": "Слова великого российского поэта гулко разносились между скал. Меня всегда поражало умение Лиса с ходу переводить песни с одного языка на другой"¹⁶. В произведениях В. Свержина встречаются также эпитафии и цитаты из текстов Высоцкого, а также аллюзии к его произведениям.

Достаточно уникальная ситуация представлена в романе В. Добрякова "Сдвиг по фазе": "После командировочных посиделок лётчик-испытатель Андрей Коршунов просыпается поутру не только в чужом номере, но и в чужом времени и даже... в чужом теле. На дворе 41-й, через месяц начнется война, а он теперь – лётчик-истребитель Злобин, прибывший в Москву за новым назначением. Их, асов ВВС, собирают в спецдивизию, которой предстоит драться на самых ответственных участках фронта. Пути назад нет. На извечные вопросы Кто виноват? и Что делать? ответы будут, но позже. А пока с опытом летчика 90-х за плечами и песнями Высоцкого в репертуар Коршунов принимается творить новую историю"¹⁷.

¹³ Федотов С. Паутина. СПб., "Азбука", 1999. С. 285.

¹⁴ Есть ещё интересное исполнение этой песни: "– Ни-икит... Никит-т-тушка, спой ещё раз про этих... Ну, где: „А ишо на наших женщин позарился! Стра-а-ашных, аж жуть..." – Запросто, – охотно согласился я, усердно пытаюсь поймать падающие с колен гусли.

Хреновая замена гитаре, должен вам заметить, господа... С другой стороны, попытки сбавать Высоцкого на балалайке вообще ни к чему не привели. То ли расстроенная она, то ли струн маловато, то ли трёх „блатных" аккордов недостаточно..." (Белянин А. Тайный сыск царя Гороха. М., 2000. С. 132-133).

¹⁵ Логинов А. "Попаданец" Сталин. Вождь танкистов из будущего. М., 2012. С. 157.

¹⁶ Свержин В. Колесничие Фортуны. М., 2002. С. 32-33.

¹⁷ Добряков В. Сдвиг по фазе. М., 2005. С. 2 (аннотация).

Этот роман является, если можно так выразиться, самым "высоцконасыщенным" из многочисленных произведений фантастики в жанре альтернативной истории: песни исполняются/сочиняются в романе (активно используются более десяти), отрывки из них используются в качестве эпиграфов, в тексте достаточно высокоцких цитат и аллюзий... В основном использованы военные песни Высоцкого (в центре – "Две песни об одном воздушном бое" и "Песня о погибшем лётчике").

Вот как рассказывается о "сочинении" песни "Аисты": "Присаживаюсь на плоскость и вполголоса запеваю ту песню, которая весь день просилась наружу и которую никак нельзя было выпускать.

– Небо этого дня ясное, но теперь в нём гремит, лязгает...

Сейчас как раз ещё не гремит и не лязгает. Загремит часа через два-три. И как ещё загремит!

– Дым и пепел встают, как кресты...

Спят мои друзья, спят и ничего не подозревают. Досыпает страна свои последние мирные часы. Пробуждение будет кошмарным, а кому-то уже никогда не проснуться. И начнётся иной отсчёт времени. Всё, что сейчас, будет называться „до войны“.

– Колос в цвет янтаря, успеем ли? Нет, выходит, мы зря сеяли..."¹⁸.

Эпиграфом к первой части романа, которая называется "Сорок первый год", являются следующие строки из "Песни о погибшем лётчике":

Кто-то скупо и чётко отсчитал нам часы

Нашей жизни короткой, как бетон полосы.

И на ней кто разбился, кто взлетел навсегда.

Ну а я приземлился – вот какая беда.

Эпиграф определяет содержание первой части: речь идёт о военных лётчиках, жизни которых подвергаются ежедневным опасностям; молодые парни гибнут; главный герой, взлетев навсегда, "приземляется" уже за пределами нашего пространства и времени, где и происходит действие и второй части романа, и последующих пяти романов.

"Сочинение" и исполнение песен Высоцкого оказывается двигателем сюжета произведений в жанре альтернативной истории, средством воздействия на персонажей, выражением главной идеи эпизода или всего текста. Встречается в этих книгах и "сочинение" текстов и других поэтов (в соответствии с предпочтениями писателей-фантастов), но столь масштабного их использования, конечно же, нет¹⁹.

¹⁸ Там же. С. 62.

¹⁹ Количество текстов Высоцкого, так или иначе функционирующих в фантастике, насчитывает на сегодняшний день 56 единиц, и это, естественно, не предел...

Анатолий Кулагин (Коломна)*доктор филологических наук, профессор***"Упал двенадцатый час..."**

К истории одного лирического мотива: Маяковский – Анчаров –
Высоцкий

Первая публикация данной работы появилась в научном сборнике, посвящённом памяти известного литературоведа Леонида Фризмана (1935–2018)¹. В широкий круг его научных интересов входила и авторская песня². Мы сочли возможным предложить редакции журнала для перепечатки (в доработанном виде) эти комментаторские заметки, имеющие отношение к творчеству двух бардов-классиков.

Первый из них – Михаил Анчаров, которого считают одним из основоположников бардовского искусства. Свои первые авторские песни он сочинил ещё юношей на рубеже тридцатых–сороковых годов, расцвета же песенное творчество поэта достигло в эпоху оттепели.

В 1964 году Анчаров написал песню *Она была во всём права*", имевшую также авторское название *"Цыганочка"*. Написанная, как указывает комментатор песни В.Ш. Юровский, в связи с разрывом поэта с женой, Джоей Афиногеновой, песня отличается драматизмом и экспрессией, сильным накалом чувств:

Она была во всём права –
И даже в том, что сделала, –
А он сидел, дышал едва,
И были губы – белые.
И были чёрные глаза,
И были руки синие.
И были чёрные глаза
Пустынными пустынями...³

По-видимому, именно накал чувств вкупе с мелодией, в самом деле напоминающей о цыганских романсах, позволил автору называть песню *"Цыганочкой"*. Это определение должно бы увести комментатора стихов к той традиции нашей поэзии, которая

¹ См.: *Ното liber*: Сб. памяти Л.Г. Фризмана. Киев, 2020. С. 292–303.

² См.: *Фризман Л.* "С чем рифмуется слово истина...": О поэзии А. Галича. СПб., 1992; *Фризман Л.Г., Грачёва И.В.* Многообразие и своеобразие Юлия Кима. Киев, 2014; *Фризман Л.Г.* Предварительные итоги: Сб. избр. статей... Харьков, 2005.

³ *Анчаров М.* Соч. / Сост. В. Юровский. М., 2001. С. 62.

связана с цыганским пением: Григорьев, Блок... Вероятно, такая работа может быть проделана (например, анчаровская строка "Пустырь, фонарь и улица" напоминает, хотя уже безотносительно к цыганской интонации, о знаменитой блоковской "Ночь. Улица. Фонарь. Аптека..."). Но нам думается, что песня Анчарова своей поэтической стороной более всего связана с именем другого мастера стиха, от традиций цыганского искусства довольно далёкого.

Изложенная в песне лирическая история разрыва между героем и героиней завершается строками:

Двенадцать падает, – пора!
Дорога в темень шастает.
Двенадцать падает, – пора,
Забудь меня, глазастого!

В первой главе поэмы Маяковского "Облако в штанах" лирический герой весь вечер ждёт прихода возлюбленной ("Приду в четыре", – сказала Мария. // Восемь. / Девять. / Десять"), и к полнотчи напряжение его достигает апогея:

Полночь, с ножом мечась,
догна́ла,
зарезала, –
вон его!
Упал двенадцатый час,
как с плахи голова казнённого. ⁴

Выразительный образ "упавшего двенадцатого часа" перешёл из поэмы Маяковского в песню Анчарова. Мы полагаем, что эта реминисценция не является случайной, "разовой": она позволяет увидеть стоящий за ней серьёзный творческий интерес барда к творчеству Маяковского, прослушать анчаровскую песню как бы под его знаком. Нам представляется, что песня вообще несёт на себе печать традиции Маяковского, атмосферы и поэтики его по преимуществу ранних (дооктябрьских) произведений о любви (и не только), и прежде всего – как раз "Облака в штанах". Сразу заметим заодно, что "падает" в этой песне не только "двенадцать (часов)", но и "трава": "И лестью падала трава, // И мезтью стала выросшей". Эти строки выразительны своей экспрессией: внутренняя рифма "лестью – мезтью" способствует своеобразному семантическому крещендо "роста" – зримого (трава) и иносказательного (развитие отношений между героями песни).

⁴ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961. Т. 1. 1955. С. 177.

Во-первых, произведения двух поэтов сближаются за счёт образа лирического героя – неприкаянного максималиста, переживающего большую личную драму. Герой Маяковского – "жилистая громадина", которая "стонет и корчится" от неразделённой любви. Цитируем песню Анчарова: "И стала пятаком луна – // Подруга полумесяца, // Когда потом ушла она, // А он решил повеситься. <...> А он всё пел, всё пел, всё пел, // Наказанный гордынею. // Наказан скупостью своей, // Устал себя оправдывать, // Наказан скупостью своей // И страхом перед правдою". Анчаровский герой думает о самоубийстве, а ведь самоубийство на почве именно любви – как раз характерный для раннего Маяковского мотив. В "Облаке..." он не звучит, но звучит в поэме "Человек" ("он здесь застрелился у двери любимой"⁵), в стихотворении "Лиличка!": "И в пролёт не брошусь, / и не выпью яда, // и курок не смогу над виском нажать. // Надо мною, / кроме твоего взгляда, // не властно лезвие ни одного ножа"⁶. Можно возразить, что анчаровское слово "повеситься" скорее напоминает о стихах не Маяковского, а Есенина ("В зелёный вечер под окном // На рукаве своём повешусь"⁷), но Есенин говорит о самоубийстве безотносительно к любви; у Маяковского же во втором случае ("Лиличка!") мотив звучит расширительно, допуская разные способы добровольного ухода из жизни, с мысленным допущением "и... и...", и наконец – почему бы не допустить возможность тройственного контекста, одновременного отклика на стихи двух поэтов, принадлежавших одному поколению, имевших сходную трагическую судьбу и стоящих в истории литературы рядом?⁸

Во-вторых, Анчаров идёт "маяковским" путём в поэтическом изображении города. Автор "Облака в штанах" олицетворяет город до физиологического, даже болезненного, и более того – смертельного, уровня: "Двери вдруг заляскали, / будто у гостиницы / не

⁵ Там же. С. 269.

⁶ Там же. С. 107.

⁷ "Устал я жить в родном краю..." // Есенин С. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995–2002. Т. 1. 1995. С. 139.

⁸ Именно такой случай — творческий диалог одновременно с Есениным и Маяковским – встречается в лирике другого героя наших заметок; см.: Кулагин А.В. "Люблю тебя сейчас..." Высоцкого в поэтическом контексте // Кулагин А.В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 151–165. Кстати, в тексте песни Анчарова "Она была во всём права" есть, возможно, реминисценция и из есенинской поэзии: "Пустынный двор жестоких лет"; ср. у Есенина в поэме "Гуляй-поле": "Была пора жестоких лет" (Есенин С. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995–2002. Т. 2. 1997. С. 145). В цитатах совпадает не только лексика, но и ритмика.

попадает зуб на зуб"; "Улица мѹку молча пѣрла. // Крик торчком стоял из глотки. // Топорщились, застрявшие поперѣк горла, // пухлые тахі и костлявые пролѣтки. // Грудь испешеходили. / Чахотки площе. // Город дорогу мраком запер. // И когда – / всё-таки! – / выхаркнула давку на площадь, // спихнув наступившую на горло паперть..." Или: "Дождь обрыдал тротуары, // лужами сжатый жулик, // мокрый, лижет улиц забитый булыжником труп..."; "...а я, человек, Мария, / простой, / выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни"⁹. Таким вообще видится лирическому герою молодого Маяковского город (см. также стихотворения "Нате!", "А всё-таки", "Война объявлена" и другие), и ускользнуть от внимательного читателя эта особенность его поэтики не может¹⁰. У Анчарова же читаем: "И переулочек – как скелет, // И дом подъездом жмурится". Кстати, не от Маяковского ли (см. первую из приведѣнных нами цитат) идѣт в анчаровской песне лирическим сюжетом еѣ, казалось бы, не подготовленный, а в контексте атеистической эпохи вообще неожиданный, мотив паперти: "Сезон прошѣл, прошѣл другой – // И снова снег на паперти...?"

В-третьих, вольную или невольную оглядку барда на опыт предшественника выдают отдельные лирические мотивы его песни. Здесь нам для начала вновь нужна поэтическая "физиология". "Синие" руки лирического героя Анчарова, на равных с его "белыми" губами и "чѣрными" глазами (здесь это означает не столько природный цвет зрачков, сколько психологическое состояние героя; напомним: "И были чѣрные глаза // Пустынными пустынями") – свидетельство сильнейшего эмоционального напряжения, переживаемого при разрыве с героиней. В тексте "Облака..." есть стих: "Судорогой пальцев зажму я железное горло звонка!" Это физиологическое проявление отчаяния предвосхищает анчаровский образ. Иронически использованный бардом уменьшительно-ласкательный суффикс: "И ото всех его бравад // Остался лишь пупырышек" – напоминает об устойчивом аналогичном приѣме автора "Облака...": "маленький, смиренный любѣночек" (вместо

⁹ Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 182, 191, 192.

¹⁰ "Физиологический" по отношению к городу мотив, вполне в духе Маяковского, обнаруживаем у другого барда – Александра Галича, в его "Фантазии на русские темы" (1969): "Значит, так – на Урале // Холода не пустяк! // Города вымирали // Как один, под иссяк! // Нежно пальцы на горле // Им сводила зима... // А деревни не мѣрли, // Но сходили с ума!" (Галич А. Песня об Отчем Доме. М., 2003. С. 264; курсив наш). Проблема "Галич и Маяковский" стала предметом специальной статьи: Свиридов С.В. Когда-нибудь дошлый филолог... // Галич: Новые статьи и материалы: [Вып. 2]. М., 2003 [на тит. листе ошиб.: 2001]. С. 98–116.

"большой" любви); "Идите, голодненькие, / потненькие, / покорненькие..."; "ты недоучка, крохотный божик" ¹¹. Строки Анчарова "И стала пятаком луна - // Подруга полумесяца" благодаря "гендерному" наполнению образа ночного светила отсылают к строкам "Юбилейного" Маяковского: "В небе вон / луна / такая молодая, // что её / без спутников / и выпускать рискованно" ¹². Эмоционально акцентированный мотив шагов героини в финале стихотворения Маяковского "Лиличка!": "Дай хоть / последней нежностью выстелить // твой уходящий шаг" - мог подсказать Анчарову аналогичный мотив в песне 1964 года: "И музыка её шагов // Схлестнулась с подворотнею, // И музыка её шагов - // Таблеткой приворотною".

Конкретные переключки - прямые или косвенные - важны, но ещё более важным нам представляется сходство эмоционального настроя песни Анчарова и произведений Маяковского, унаследованная младшим поэтом от старшего экспрессивность поэтической манеры.

Конечно, интерес Анчарова к творчеству Маяковского легко объясним. Бард принадлежал к поколению, чья юность пришлась на рубеж тридцатых - сороковых годов, когда как раз началась большая государственная "раскрутка" наследия певца революции. Маяковским в молодости "переболели" едва ли не все крупные поэты анчаровского поколения: Самойлов, Межиров, Левитанский, Окуджава... Со временем они отошли от этого влияния, двинулись каждый своей дорогой, но отголоски стихов Маяковского иногда звучали и в их зрелом творчестве ¹³. Это заметно и в песне, написанной Анчаровым, когда ему было уже за сорок. Есть свидетельство А.М. Плунгяна, учившегося в одной школе с Анчаровым, о том, что юный Михаил увлекался поэзией Маяковского. В той компании, которой оба они принадлежали, произведениям Маяковского о революции предпочитали как раз ранние его стихи ¹⁴. Кстати, "Облако в штанах" было любимым произведением и молодого Булата Окуджавы (см. сноску 13).

¹¹ *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 177, 188, 195.

¹² Там же. Т. 5. С. 48.

¹³ См., например: *Кулагин А.В.* Эту книгу читал молодой Окуджава // Кулагин А.В. У истоков авторской песни. С. 115–150.

¹⁴ См.: *Ревич Ю., Юровский В.* Михаил Анчаров: Писатель, бард, художник, драматург. М., 2018. С. 36–37. В этой книге приведены и другие факты, подтверждающие интерес Анчарова к фигуре Маяковского, относящиеся не только к юности первого (см. по ук. имён). Кстати, на цветной вклейке между с. 240 и 241 помещена репродукция картины "Маяковский" работы близкого друга юности Анчарова, героя его "Песенки о моём друге-художнике" Юрия Ракино.

Второе имя, возникающее в связи с отмеченным нами в начале статьи лирическим мотивом – Владимир Высоцкий.

Близко друживший с Высоцким на рубеже 60-х – 70-х годов переводчик Давид Карапетян вспоминает о своём литературном разговоре с Высоцким, состоявшемся осенью 1970 года:

"Почему-то речь зашла сразу о Маяковском и его поэтической школе. С поразительной самонадеянностью я расправлялся с Поэтом, обвиняя его в "одномерности", и противопоставлял ему Мандельштама и Цветаеву как образцы "многослойности". Володя смущённо пытался парировать мои наскоки, цитируя, в качестве примера поэтической смелости, знаменитые строки:

Упал двенадцатый час,
Как с плахи голова казнённого"¹⁵.

Поколение Высоцкого (Евтушенко, Вознесенский, Шпаликов, Визбор...) испытало влияние Маяковского в не меньшей степени, чем поколение фронтовиков. По отношению к самому Высоцкому мы имеем свидетельства близких ему людей: "...он удивительно рассказывал – именно рассказывал – Маяковского. Будто к нам за ширму набивалась толпа персонажей из "Клопа" или "Бани", вольготно располагалась и смешила до слёз" (Иза Высоцкая, первая жена поэта)¹⁶; "Знал стихи Маяковского, но оценивал их по-своему, не так, как принято" (Вадим Туманов)¹⁷. Напомним, что актёр Высоцкий участвовал в спектакле Театра на Таганке "Послушайте!" по стихам Маяковского, а поэтический диалог с любимым автором вёл постоянно¹⁸.

Мотив казни звучит в поэзии Высоцкого не раз – напомним "Мою цыганскую" ("А в конце дороги той – // Плаха с топорами"; 1967/68) или "Разбойничью" ("Не успеть к заутрене: // Больно рано вешают"; 1975)¹⁹. Он возникает вместе со старорусским колоритом этих произведений ("кабаки", "штоф", "дьяки", "волость", "губерния",

¹⁵ *Карапетян Д.* Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспоминания. М., 2002. С. 211.

¹⁶ *Высоцкая И.* С тобой... без тебя / Сост. и примеч.: Е.В. Колядина, А.Е. Крылов. Екатеринбург, 2017. С. 60.

¹⁷ *Туманов В.* Жизнь без вранья // Я, конечно, вернусь...: Стихи и песни В. Высоцкого; Воспом. / Сост.: Н.А. Крымова. М., 1989. С. 177.

¹⁸ См., например: *Новиков Вл.* Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // Новиков Вл. Заскок: Эссе, пародии, размышления критика. М., 1997. С. 149–160; *Кулагин А.В.* Ещё к проблеме "Высоцкий и Маяковский": Три заметки // Кулагин А.В. У истоков авторской песни. С. 166–172.

¹⁹ *Высоцкий В.* Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А.Е. Крылова. М., 1991. Т. 1. С. 205, 501.

"молодец"...). Очевидно, творческий интерес поэта к русской старине переплетался с ощущением трагизма национальной судьбы – и судьбы собственной. Говорить в этих случаях о прямом влиянии Маяковского вряд ли можно (мы знаем, что мотив "плахи с топорами" пришёл в его песню из спектакля по драматической поэме Есенина "Пугачёв", где на сцене были и плаха, и топоры). Но есть у Высоцкого произведение, в котором, на наш взгляд, отозвались именно приведённые им в качестве аргумента в споре с Карапетяном строки Маяковского.

В 1977 году поэт написал стихотворение "Когда я об стену разбил лицо и члены...", представляющее собой диалог лирического героя с его собственным палачом, которому наутро предстоит героя казнить. Диалог ведётся в тоне "чёрной иронии" (позволим себе такое выражение по аналогии с "чёрным юмором"): "...Когда я об стену разбил лицо и члены // И всё, что только было можно произнёс, // Вдруг – сзади тихое шептанье раздалось: // "Я умоляю вас, пока не трожьте вены. // При ваших нервах и при вашей худобе // Не лучше ль – чаю? Или – огненный напиток... // Чем учинять членовредительство себе – // Оставьте что-нибудь нетронутым для пыток""²⁰.

Историко-культурный контекст и генезис стихотворения подробно воссозданы в специальной комментаторской статье М.А. Раевской. К отмеченным до неё в высококоведении возможным источникам ("Архипелаг ГУЛАГ" Солженицына; увиденный поэтом в Варшаве спектакль А. Вайды по пьесе С. Пшибышевской "Дело Дантона") исследовательница добавила роман Дюма "Королева Марго", а также соотнесла стихотворение с написанной Высоцким в 1975–76 годах лирической трилогией ("Ошибка вышла" и др.), в которой переплетались мотивы психиатрической больницы и пыток, и с его собственным больничным опытом²¹. Кстати, физиологический мотив в написанной в ту же пору песне "Купола" ("Душу, стёртую перекатами, – // Если до крови лоскут истончал"; аналогичный мотив есть и в трилогии: "...душу вынут, изомнут, //

²⁰ Там же. Т. 2. С. 110.

²¹ См.: Раевская М.А. "Когда я об стену разбил лицо и члены..." (1977): материалы к комментированию // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг.: Сб. науч. трудов / Редколл.: А.В. Скобелев, Г.А. Шпилева. Воронеж, 2012. С. 195–202. Позже круг возможных источников стихотворения был расширен – в том числе за счёт пушкинской заметки "О записках Самсона" – другим исследователем; см.: Куликов Ю. Творец истории: Высоцкий, или откуда что берётся // В поисках Высоцкого. Вып. 29. 2017. С. 30–36.

Всю испоганят, изорвут, // Ужмут и прополощут" ²²) навеян, как отмечено Н.М. Рудник ²³, тоже творчеством Маяковского.

Мы предполагаем, что Высоцкий не прошёл – пусть даже подсознательно – мимо и известных строк из "Облака в штанах" Маяковского. При всей впечатляющей картине казни и попыток в стихотворении мотив отрубленной головы занимает в нём особое место, является сквозным: "Молчаливо, прости, // Счёт веду головам"; "Развлёк меня про гильотину анекдотом, // Назвав её карикатурой на топор. // "Как много миру дал голов французский двор!.."; "Некстати вспомнил дату смерти Пугачёва, // Рубил – должно быть, для наглядности – рукой". Но самая важная для нас цитата – вот эта:

Кстати, надо б сперва,
Чтоб у плахи мели, –
Чтоб, упавши, глава
Не валялась в пыли.

Голова воспринимается здесь, в духе всё той же "чёрной иронии", как некое самостоятельное "действующее лицо": нельзя допустить, чтобы она после такой ответственной процедуры испытывала дискомфорт... Этот пристальный поэтический интерес к отрубленной голове как раз и мог быть подсказан Высоцкому цитатой из Маяковского, которая, как мы видели, находилась на поверхности его памяти, коли была приведена как ближайший аргумент в споре о ценности творчества автора "Облака в штанах". Впрочем, это не исключает и других источников, пока в связи со стихотворением 1977 года не называвшихся. Вспомним тоже "самостоятельную" отрубленную голову Разина в поэме Еvtушенко "Братская ГЭС" ("...над царём / захохотала / голова!.." ²⁴) и строки из песни Вертинского на стихи Н. Агнивцева "Рассеянный король", где мотив головы тоже по-своему акцентирован: "Он всегда после бала весёлого // Возвращается без головы... // Как легко вы теряете голову, // Ах, король, как рассеянны вы!.." ²⁵ В сюжете песни эти строки остроумно звучат как рефрен дважды: сначала два первых стиха имеют прямое значение, а третий и четвёртый – переносное, а затем, после казни короля, – наоборот. Поэма Еvtушенко была в 60-е–70-е

²² *Высоцкий В.* Соч. Т. 1. С. 503, 506.

²³ См.: *Рудник Н.М.* Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 99.

²⁴ *Еvtушенко Е.* Братская ГЭС: Стихи и поэма. М., 1967. С. 103.

²⁵ *Агнивцев Н.* Гранитный барин. М., 1990. С. 20.

годы широко известна, а главу "Казнь Стеньки Разина" автор многократно читал со сцены (в том числе и по телевидению). Что касается песни Вертинского, то нам приходилось отмечать реминисценцию из неё в песне Высоцкого "Белый вальс" – написанной, кстати, вскоре после стихов о палаче, в 1978 году ²⁶.

Мы можем предположить, что читательское и творческое внимание к поэтическому выражению Маяковского "Упал двенадцатый час, как с плахи голова казнённого" было усилено анчаровской песней. Прежде всего, Высоцкий вообще испытал во второй половине 60-х годов, в период его отхода от улично-уголовной тематики первых песен и расширения поэтического мира, сильное влияние этого поэта, с которым он тесно общался в ту пору и лично; анчаровские реминисценции встречаются у него и позже. Мы писали об этом не раз ²⁷. Что касается именно песни "Она была во всём права", интерес к ней у младшего поэта был особый. Известна авторская аудиозапись песни Высоцкого "Она на двор – он со двора..." (1965 или 1966; запись – 1966), исполнение которой предваряется своеобразным эпиграфом – напетыми бардом перед собственным текстом (и местами изменёнными) несколькими строками песни Анчарова. Они послужили отправной точкой для создания песни Высоцкого, написанной тем же стихотворным размером, что и анчаровские стихи (разностопный ямб с дактилической рифмой в чётных стихах) ²⁸. Думается, главное, что предопределило движение мотива "падения двенадцатого часа" и "головы казнённого" от Маяковского через Анчарова к Высоцкому – свойственная творчеству всех троих выразительная экспрессия ²⁹. И опять, кстати, не пройдём мимо Есенина, в стихотворении которого "Я последний поэт деревни..." появляется интересующий нас мотив, хотя в специфическом есенинском смысле: "Скоро, скоро часы деревянные //

²⁶ См.: Кулагин А. Поэзия В.С. Высоцкого: Творч. эволюция. [Изд. 2-е, испр. и доп.] М., 1997. С. 191.

²⁷ См., например: Кулагин А. 1) Высоцкий слушает Анчарова // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 52–64; 2) К проблеме "Высоцкий и Анчаров": Сюжет *погони* // Кулагин А. Слово семь заветных струн...: Статьи о бардах, и не только о них. Коломна, 2018. С. 29–38. См. также сводку данных о личном и творческом общении двух бардов: Ревич В., Юровский В. Михаил Анчаров. С. 372–383.

²⁸ Подробнее см.: Кулагин А. Высоцкий слушает Анчарова. С. 56–57.

²⁹ Относительно творчества Высоцкого эта проблема (с апелляцией в том числе и к поэзии Маяковского) стала в своё время предметом специального обсуждения: Моклица М.В. Высоцкий – экспрессионист // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. [Вып. I.] М., 1999. Т. 1. С. 43–52; Терёхина В.Н. Экспрессия или экспрессионизм? // Там же. 53–55.

Прохрипят мой двенадцатый час". Речь идёт о гибели русской деревни, сыном которой поэт себя ощущал. Стихотворение Есенина, по-видимому, тоже было Высоцкому памятно: его называли одним из источников песни последнего "Охота на волков"; напомним есенинские строки: "...Так охотники травят волка, // Зажимая в тиски облав" (и так далее)³⁰.

Высоцкий, правда, в своих вариациях на тему "отрубленной головы" обходит мотив ночи, "двенадцатого часа". Это и не удивительно: он пишет не о любви (в таком случае свидание/расставание именно ночью естественно), а о самой казни, а казнь совершается утром³¹. Отсюда и "заутреня" в "Разбойничьей", и расставание всего лишь до утра с палачом в стихотворении "Когда я об стену разбил лицо и члены...", хотя диалог с ним происходит всё-таки ночью: "...Смежила веки мне предсмертная усталость, // Уже светало – наше время истекло. // Но мне хотя бы перед смертью повезло: // Такую ночь провёл – не каждому досталось!".

Тема "Высоцкий – Анчаров – Маяковский" будет продолжена автором в одном из ближайших номеров журнала.

³⁰ Есенин С. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 158. См.: *Абрамова Л.* "Про нас про всех...": (Из стенограммы экскурсии) // Вагант. 1992. № 7. С. 6.

³¹ Впрочем, мотив казни в контексте любовной темы прозвучал и у него – в песне "Дом хрустальный" (1968), в уже упоминавшемся нами стихотворении "Люблю тебя сейчас" (1973): "Не сравнил бы я любую с тобой – // Хоть казни меня, расстреливай"; "Приду и вброд и вплавь / к тебе – хоть обезглавь!.." (Высоцкий В. Соч. Т. 1. С. 194; Т. 2. С. 78).

Татьяна Автухович
(Гродно, Беларусь)

доктор филологических наук, профессор

Мотив угрозы в поэзии Владимира Высоцкого: истоки, формы воплощения и динамика осмысления ¹

В стихах и песнях Владимира Высоцкого поражает парадоксальное состояние и самоощущение лирического героя: с одной стороны, мужественный вызов миру, романтическое противостояние и отрицание обыденной повседневности, поиск экстремальных ситуаций, стремление к покорению всё новых и новых вершин, с другой стороны – ощущение исходящей от мира угрозы с нетипичной её локализацией: опасность подстерегает лирического героя не впереди, как можно было бы предположить, исходя из утверждаемого в стихах типа свободной, героической личности, которая выходит в бой лицом к лицу, глаза в глаза с противником, а сзади, создавая гнетущее ощущение враждебного взгляда, направленного в спину. Добавим к этому не менее парадоксальное сочетание цельности лирического героя и многообразия ролевых масок в стихах, производящего впечатление как народного многоголосия, так и мозаичности воплощений авторского "я". Пересекаясь, сочетаясь или вытесняя друг друга, эволюционируя в формах речевой реализации, эти противоречия усиливаются к концу жизненного пути В. Высоцкого, подводя читателя к мысли о неизбежности трагического финала.

С точки зрения психологии эти парадоксы позволяют говорить об авторе как невротической личности, находящейся в пограничном состоянии. Для человека с таким диагнозом характерен перманентный, часто неосознаваемый страх в сочетании с компенсаторной по своей сути агрессивной моделью поведения (в случае Высоцкого агрессивной можно назвать свойственную ему модель сверхэмоционального самовыражения на сцене и на эстраде), а также склонность жить в воображаемом мире. Создание воображаемого мира в творчестве (будь то театральные роли или роли, проигрываемые в стихах) выступает как психотерапия: нарратив как способ рефлексии – изживание различных по своему происхождению форм травматического опыта.

Для Высоцкого было характерно переживание коллективной и личной памяти, исторических и структурных травм. Историческая травма обусловлена конкретными историческими событиями, в то время как структурная "вызвана отсутствием или "прорехой в существовании""¹ и потому становится неустранимым элементом существования личности². Историческая травма и коллективная память о ней были связаны с трагическим опытом репрессий 30-х годов и Великой Отечественной войны, многие аспекты которой в 60-70-е годы замалчивались и потому не получали публичной оценки, напротив,

¹ Сб. "Профессия: литератор. Год рождения: 1938: коллективная монография". – Елец: Елецкий государственный университет имени И.А. Бунина, 2019. С. 5-13.

² Адельгейм И.Е. Психология поэтики: Аутопсихотерапевтические функции художественного текста (на материале польской прозы 1990-2010-х гг.). М., 2018. С. 14.

в официальной историографии и искусстве доминировала героизация и эпизация прошлого, которая не только редуцировала память, но загоняла травматический опыт народа вглубь, порождая новые проблемы в духовной жизни народа. В свою очередь противоречие между официальной картиной недавнего прошлого и памятью о нём живых участников исторических событий порождало зону напряжения, которая требовала осмысления и артикуляции. Травма войны для поколения Высоцкого усугублялась ещё и противоречиями "оттепели", а затем наступившим после 1968 года откатом к прошлому, "грязно-глухими" (Т. Бек) годами застоя, молчания и официальной лжи.

Несомненным является наличие у Высоцкого личного травматического опыта, в котором соединились и генетически заложенный, передающийся из поколения в поколение на уровне подсознания комплекс "еврейства", и семейный сценарий, связанный с разводом родителей и повторившийся впоследствии в жизни самого поэта, и принадлежность к поколению "детей войны" – "детей насилия и страха, а также молчания, <...> послевоенных детей, живущих в тени памяти о недавней войне и в ожидании войны новой"³, и отсутствие официального признания его творчества, и многое другое. Как сильный осложняющий фактор выступало неустранимое противоречие между свойственной поколению Высоцкого и русскому менталитету героической моделью поведения, в основе которой представление о самопожертвовании во имя истины и долга, и невозможностью реализовать эту модель в условиях несвободы советской действительности.

Личный травматический опыт Высоцкого сложно взаимодействовал с историческим опытом, с эмоциональным переживанием неправды прошлого и настоящего, порождая чувство вины и стыда за избирательную официальную память, за всеобщее молчание, страдание за людей и постепенно усиливавшуюся депрессию, а также подсознательное, неконтролируемое чувство опасности, исходящей от внешнего мира, и безотчётного страха, который, как уже было сказано выше, парадоксально сочетался с агрессивной по форме, героической по сути моделью творческого поведения.

Именно это сочетание определило характер лирического героя Высоцкого в его постоянном взаимодействии с многочисленными ролевыми масками, комплекс мотивов, в которых артикулировались подсознательные и/или подавляемые эмоции.

Безусловно, рассмотрение творчества Высоцкого в обозначенном аспекте требует более обширного исследования. В данной статье попробуем обозначить проявления сквозного для Высоцкого мотива угрозы и его динамику на протяжении творческого пути⁴.

³ Там же. С. 16.

⁴ Дискретность поэтического творчества Высоцкого, в стихотворениях которого жизнь представлена как "не выстраивающиеся в последовательность фрагменты времени" (Кац Л.В. "О семантической структуре временной модели поэтических текстов Высоцкого" // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 88), не исключает эволюции его мировоззрения и поэтики (Кулагин А.В. "Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция". Воронеж, 2013.), в частности лирического героя и системы мотивов, в динамике которых эта эволюция отражается..

В стихах, написанных до 1967 года, мотив угрозы связан с враждебным взглядом, но разрабатывается на примере бытовых ситуаций в личной жизни ролевого героя: "У тебя глаза – как нож: / Если прямо ты взглянёшь – / Я забываю, кто я есть и где мой дом; / А если косо ты взглянёшь – / Как по сердцу полоснёшь / Ты холодным острым серым тесаком"⁵ (1961). В "Песне о госпитале" (1964) появляется взгляд со стороны, который выполняет функцию самообъективации для субъекта лирического высказывания: лишённый возможности видеть себя, герой узнаёт о том, что лишился ноги, от своего соседа по палате. "Но сосед, который слева, / Всё смеялся, всё шутил. / <...> Умолял сестричку Клаву / Показать, какой я стал. / Был бы жив сосед, что справа, – / Он бы правду мне сказал...". Именно взгляд другого позволяет ролевому герою осознать масштабы личной трагедии, при этом важно указание на его неготовность знать правду и желание иной, пусть иллюзорной, но утешительной "правды". Привязанное к теме войны, в подтексте стихотворение характеризует специфику сознания советского человека, его зависимость от коллективной оценки.

В стихотворении "Перед выездом в загранку" (1965) впервые появляется, пусть в шутливо-ироническом высказывании, мотив контролирующего взгляда, сопровождающего советского человека во время пребывания за границей. "Личность в штатском", Никодим, фиксирующий каждый шаг героя, наблюдающий за ним "по долгу службы" день и ночь и оформляющий свои наблюдения в виде доноса, вызывает у субъекта высказывания растерянность и недоумение в связи с несовпадением собственного поведения и его возможной интерпретацией "органами": "Со мною завтракал, обедал / И везде за мною следом, / Будто у него нет дел. / <...> Значит, что ж, он может даже / Заподозрить в шпионаже. / Вы прикиньте, что тогда?". Но для ролевого героя неприемлем не контроль как посягательство на личную свободу, а перспектива лишиться выезда за границу. В комической модальности авторского повествования от лица ролевого героя проявляется стремление и способность Высоцкого в начале 60-х годов выйти за пределы определённой государством ролевой границы в мире.

В дальнейшем в комическом по форме высказывании ролевого героя усиливаются драматические ноты. Так, в "Песне о сумасшедшем доме" (1966) ситуация тотального контроля за личностью осмыслена как всеобщий психоз, порождённый доносительством ("Ох, мама моя родная, друзья любимые! / Лежу в палате – косятся, / Не сплю: боюсь – набросятся, – / Ведь рядом – психи тихие, неизлечимые")⁶; в стихотворении

⁵ В статье все стихи цитируются по изданию: Высоцкий В. Избранное / Сост. Г. Грибовская; предисл. А. Адамовича. Минск, 1993.

⁶ М.А. Перепёлкин видит причину "вспышки" синдрома сумасшествия"" в творчестве В. Высоцкого и И. Бродского во второй половине 1960-х годов в неискорённости гулаговского прошлого в общественном сознании и предчувствии его очередного рецидива (Перепёлкин М. А. Трое в сумасшедшем доме (В.С. Высоцкий, И.А. Бродский, В.В. Ерофеев) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2015-2016 : сб. науч. трудов. Воронеж, 2016. С. 54-70).

"Невидимка" (1967) взгляд конкретного наблюдателя (ранее "личность в штатском" или соседи по палате) приобретает имперсональный характер невидимого "соглядатая", сопровождающего советского человека не только в публичной, но и в частной, даже интимной жизни: "Сижу ли я, пишу ли я, пью кофе или чай, / Приходит ли знакомая блондинка – / Я чувствую, что на меня глядит соглядатай, / Но только не простой, а невидимка". В то же время очевидно стремление Высоцкого выстроить ироническую дистанцию по отношению к советской действительности и смеховым разрешением ситуации (в "Невидимке" соглядатаем и доносчиком оказывается возлюбленная ролевого героя, которая таким способом пытается подтолкнуть его к женитьбе) нейтрализовать страх. Возможно, поэтому в ранних стихах внешняя угроза идентифицируется со взглядом, пусть враждебным или подозрительным, но видимым и потому потенциально неопасным.

Однако уже в стихотворении "Парус" (1967), которое носит показательный подзаголовок "Песня беспокойства", появляется строка "Выстрела в спину не ожидает никто", которая сигнализирует о смене психологического состояния лирического героя. Нервный ритм, обилие эмоциональных восклицаний, стремительный калейдоскоп кадров, почти не связанных друг с другом и в то же время образующих картину приближающейся глобальной катастрофы, передают ощущение угрозы, преследующее лирического героя. Неожиданный выстрел в спину – метафора предательства и страха. С этого стихотворения мотив угрозы постоянно появляется в стихах; его локализация сзади, за спиной свидетельствует об изменении психологического состояния автора, о нарастании психосоматических проявлений.

Состояние внутреннего беспокойства поначалу уравнивается либо уверенностью в собственных силах, основанной на воле к свободе (в стихотворении "Ещё не вечер" 1968 г. строками "За нами гонится эскадра по пятам", "На нас глядят в бинокли, в трубы сотни глаз" противостоит энергия утверждения моральной победы в неравном бою: "Лицо в лицо, ножи в ножи, глаза в глаза! / Чтоб не достаться спрутам или крабам, / Кто с кольтом, кто с кинжалом, кто в слезах, – / Мы покидали тонущий корабль. / Но нет! Им не послать его на дно – / Поможет океан, взвалив на плечи. / Ведь океан-то с нами заодно! / И прав был капитан – ещё не вечер!"), либо стоическим стремлением противопоставить нарастающей фальши эпохи пусть декларируемую, но всё же цельность позиции нравственного максимализма (в стихотворении "Я не люблю" 1969 г. показательному признанию "Я не люблю себя, когда я трушу" противостоит энергичное утверждение, за которым можно увидеть героизм обречённого и желание отрезать пути к отступлению: "Пусть впереди большие перемены, / Я это никогда не люблю"). В контексте данной статьи важно отметить расширение мотива угрозы за спиной: "Я не люблю <...> Когда чужой мои читает письма, / Заглядывая мне через плечо <...> Я не люблю, когда стреляют в спину").

Мотив угрозы и связанного с ним неартикулируемого страха обуславливает, с одной стороны, сближение ролевых героев и лирического "я" – их объединяет мотив раздвоенности личности, с другой стороны –

разработку соответствующих символических образов, в которых находит воплощение ощущение угрозы. Мотив раздвоения личности в стихах с ролевым героем можно интерпретировать не только как попытку авторской иронической самообъективации, но и как способ смехом победить страх, – в любом случае такая позиция свидетельствует о неустойчивом состоянии душевного равновесия автора. Сближение, иногда даже отождествление лирического "я" и "я" ролевого героя оказывается возможным благодаря присутствию в стихах мотива угрозы, взгляда за спиной. Так, в стихотворении "И вкусы и запросы мои странны" (1969), которое при первом прочтении может быть воспринято как монолог мелкого хулигана, которого судят за разбитые стёкла в витрине, строка "А суд идёт, весь зал мне смотрит в спину" вносит в высказывание вариативный смысл, объединяя фабульное повествование об административном нарушении с публицистическим (исповедальным по сути) признанием лирического героя, причём границы между "чужим" (ролевого героя) и "своим" (лирического "я") словом почти неразличимы: "Я лишнего и в мыслях не позволю, / Когда живу от первого лица, – / Но часто вырывается на волю / Второе Я в обличье подлеца. // И я борюсь, давлю в себе мерзавца, – / О, участь беспокойная моя! – / Боюсь ошибки: может оказаться, / Что я давлю не то второе Я".

В стихотворении "Маски" ("Смеюсь навзрыд, как у кривых зеркал...") (1970) мотив раздвоенности "я" артикулируется в образе маски, которая используется в качестве защиты от угрозы, исходящей от мира: "Вокруг меня смыкается кольцо, / Меня хватают, вовлекают в пляску. / Так-так, моё нормальное лицо / Все, вероятно, приняли за маску. <...> Я в тайну масок всё-таки проник, / Уверен я, что мой анализ точен, / Что маски равнодушья у иных – / Защита от плевков и от пощёчин".

Ощущение недостоверности, ненадёжности мира-маскарада, где никто не равен самому себе, изменяет самоощущение лирического героя, которое принимает трагический характер на грани истерики (оксюморон "смеюсь навзрыд"), которую можно сравнить с состоянием панической атаки.

В стихотворении "Первые ряды" ("Была пора, я рвался в первый ряд...") (1971) мотив угрозы как взгляда и возможного удара в спину становится сюжетообразующим, отражая ситуацию ценностного (поведенческого) выбора: "Была пора – я рвался в первый ряд, / И это всё от недопониманья, – / Но с некоторых пор сажусь назад: / Там, впереди – как в спину автомат – / Тяжёлый взгляд, недоброе дыханье. // Стволы глазищ – числом до десяти – / Как дула на мишень, но на живую, – / Затылок мой от взглядов не спасти, / И сзади так удобно нанести / Обиду или рану ножевую". Стремление к защищённости, за которым, безусловно, скрывается инстинкт самосохранения, в то же время вступает в противоречие с императивом гражданской ответственности и героического самопожертвования ("Не стоит вечно пребывать в тени – / С последним рядом долго не тяни, / А постепенно пробивайся в первый"), что по существу ставит лирического героя в ситуацию экзистенциального выбора и одиночества.

В свою очередь обострение внутреннего конфликта углубляет осмысление внешних контекстов. Героическое самостояние одиночки противопоставляется пассивному, хотя иногда и сочувственному участию окружающих, которые выбирают для себя функцию зрителей. Надрывное переживание ситуации подвига "на миру" отразилось в стихотворении "Натянутый канат" (1972), где название на фабульном уровне отсылает к цирковому номеру (канатоходец под куполом цирка), но в подтексте характеризует психологическое состояние одновременно героя и автора: актуализируя фразеологизмы "нервы, как канаты" и "нервы натянуты, как струна", название формирует мысль о неимоверном, сверхъестественном напряжении всех душевных и физических сил субъекта лирического высказывания и его героя. В свою очередь ситуация циркового представления актуализирует разные значения слова "цирк" – как праздника, как демонстрации артистического владения опасным искусством и в то же время смешной, комичной ситуации. Соответственно в подтексте намечаются разнонаправленные оценочные восприятия описываемой ситуации, основанные на разных коннотациях слова, – с точки зрения героя и зрителей, автора и его окружения. Разрыв между этими восприятиями выражен метафорически и предполагает актуализацию всех подтекстовых значений, вместе с тем он сигнализирует о нарастании внутреннего напряжения субъекта высказывания.

В полной мере очередное ухудшение психологического состояния Высоцкого проявилось в образном строе стихотворения "Певец у микрофона" (1971). Героическое самопожертвование в сочетании с сопутствующим ему внутренним напряжением и страхом вызывает подсознательное желание избежать потенциальной "гибели всерьёз" (Б. Пастернак). Уже в первой строфе стихотворения появляются метафоры, актуализирующие как общеизвестный исторический опыт, так и значимый для поколения "шестидесятников" литературный контекст: "Я весь в свету, доступен всем глазам, / Я приступил к привычной процедуре – / Я к микрофону встал, как к образам... / Нет-нет, сегодня точно – к амбразуре".

Строфа реминисцентно связана со стихотворением Б. Пастернака "Гамлет", представляя его своеобразный парафраз с показательной переакцентуацией смысла. "Амбразура", с одной стороны, отсылает к подвигу А. Матросова, с другой стороны – в дистантной оппозиции и в то же время взаимодействии с "образами" – гротескно артикулирует скрытую у Пастернака в подтексте идею жизни и творчества как жертвы. Мысль об искусстве как жертве (в ближайшем для Высоцкого литературном контексте) тоже восходит к Пастернаку, в первую очередь к стихотворению "О знал бы я, что так бывает" со строками: "<...> Что строчки с кровью – убивают, / Нахлынут горлом и убьют!"⁷. Однако показательным, что характерным для Пастернака акцент на органической сущности искусства как витальной силы и потому

⁷ Пастернак Б. Л. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 412.

героической у Высоцкого артикулируется в модальности трагического долженствования: "На шею гибкой этот микрофон / Своей змеиной головою вертит. / Лишь только замолчу – ужалит он! // Я должен петь до одури, до смерти. / Не шевелись, не двигайся, не смей! / Я видел жало – ты змея, я знаю! / А я сегодня заклинатель змей: / Я не пою – а кобру заклинаю!".

Обращение к Пастернаку и через него к Шекспиру имплицитно формирует образ вывихнутого времени, противоречие между долгом и невозможностью его выполнить. Ситуация Гамлета – это борьба с собой, цена которой – собственная жизнь. При этом важно отметить интерпретативную емкость образа змеи: "...в психологическом смысле змея является симптомом страдания, т. е. симптомом реактивации его разрушительных возможностей"⁸, что означает нарастание болезненного состояния автора – не случайно в стихотворении рефреном подчёркивается именно телесное, физическое самочувствие лирического героя: "Бьют лучи от рампы мне под рёбра, / Светят фонари в лицо недобро, / И сплят с боков прожектора, / И – жара!.. Жара!".

Переакцентуация пастернаковской традиции проявляется в перенесении конфликта вовне: микрофон-"змея" как связь с внешним миром-залом символизирует именно внешнюю угрозу, вызов миру провоцирует ответную реакцию удушения. В итоге творчество, которое ещё недавно в сознании автора ассоциировалось со свободой самореализации личности (и как способ аутопсихотерапии), предстаёт как одно из воплощений внешней угрозы, знаменуя не только усугубление невротического беспокойства и страха, но и утрату основополагающей опоры существования поэта в мире.

В последующие годы жизни Высоцкого мотив угрозы реализуется во всё более жестких образах, в которых отчётливо проявляется семантика утраты и ощущение близкой гибели. Так, в стихотворении "Мои похороны, или Страшный сон очень смелого человека" (1971) появляется образ вампиров, взгляд которых устремлён "на сонную артерию" лирического героя: амбивалентная символика змеи сменяется однозначно негативной семантикой посланника мира мёртвых вампира, который вместе с кровью вытягивает из живого человека силу, энергию, жизнь. В стихах в разных вариациях разрабатывается мотив предательства (утраты) бывших друзей, которое усиливает ощущение одиночества и невротическое состояние героя. В "Дорожной истории" (1972): "Он был мне больше, чем родня, он ел с ладони у меня./ А тут глядит в глаза и холодно спине". В стихотворении "В дорогу – живо! Или – в гроб ложись" (1973) утверждение "Смерть от своих – за камнем притаилась, / И сзади – тоже смерть, но от чужих" увенчивается в финале броским хиазмом: "Мы не умрём мучительной жизнью – / Мы лучше верной смертью оживём!", между тем хиазм, по словам П. де Мана, означает "уничтожение сознающего субъекта"⁹, утрату самого себя.

⁸ Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 213.

⁹ Ман П. де. Аллегории чтения : Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1998. С. 50.

В стихах 70-х годов мотиву угрозы и всё более сжимающегося кольца вокруг лирического героя противостоит его желание избежать гибели в неравном противостоянии с миром, однако субъект лирического высказывания осознаёт его невозможность. В стихотворении "Штурмит весь вечер и пока" (1973) попытка лирического героя занять позицию наблюдателя за схваткой со стихией, которая "ломает головы" отчаянным храбрецам, не отменяет его подспудной уверенности в неизбежности собственной гибели: "Придёт и мой черёд вослед: / Мне дуют в спину, гонят к краю. / В душе – предчувствие как бред, – / Что надломлю себе хребет – / И тоже голову сломаю". Показательно здесь осознание лирическим героем того, что источник угрозы и близкого конца кроется не только в безликой анонимной силе ("дуют", "гонят"), но и в нём самом, выбравшем путь отчаянной и безнадежной битвы. В "Песне о Судьбе" (1976) эти мотивы сливаются в образе Судьбы, с которой пытался заигрывать и на которую надеялся повлиять лирический герой, однако сталкивается с трагической неотвратимостью поражения, фатальной обреченностью любых усилий перед лицом иррациональной непостижимой силы – Рока: "Однажды переперелил Судьбе я ненароком – / Пошла, родимая, вразнос и изменила лик, – / Хамила, безобразила и обернулась Роком, – / И, сзади прыгнув на меня, схватила за кадык". Метаморфоза Судьбы – жалкого пса в Рок, который у Высоцкого сродни "веку-волкодаву" Мандельштама¹⁰, превращает лирического героя из субъекта свободного выбора в безусловную жертву слепой хтонической силы.

Показательно, что если прежде внешняя угроза могла быть персонафицирована, визуализирована – достаточно было оглянуться, чтобы увидеть носителей враждебного взгляда, то в последние годы в стихах Высоцкого присутствует образ чего-то бесформенного, невидимого, не поддающегося определению (как Рок в "Песне о Судьбе") и потому ещё более страшного и непреодолимого. Даже если противник назван и увиден, как в стихотворении "Был побег на рывок – наглый, глупый, дневной" (1977), где беглецам угрожает погоня "бесноватых псов", выстрелы конвоя и охранников с вышек, всё же параномазия "Но свыше – с вышек – всё предрешено" расширяет бытовую ситуацию преследования до апокалиптического то ли возмездия, то ли причастия: неслучайно выстрелы

¹⁰ А.В. Скобелев в качестве возможного интертекстуального фона "Песни о судьбе" называет "Собаку Баскервилей" А.К. Дойля, "Двенадцать" А. Блока, "Фауст" И. Гёте и другие произведения (Скобелев А. В. Материалы к комментированию произведений В.С. Высоцкого ("Я несла свою Беду...", "Песня о Судьбе", "Райские яблоки", "Грусть моя, тоска моя...") // Владимир Высоцкий : исследования и материалы 2012-2013 : сб. науч. трудов. Воронеж, 2016. С. 145-152.). Представляется, что по смысловой нагрузке именно образ из стихотворения Мандельштама ближе всего стоит к образному ряду и поэтической логике Высоцкого. О месте Мандельштама в творческом сознании Высоцкого см.: Гавриков В. А., Скобелев А.В. В.С. Высоцкий и О.Э. Мандельштам // Владимир Высоцкий : исследования и материалы 2015-2016 : сб. науч. трудов. Воронеж, 2016. С. 39-53.

отмечают беглецов "Крестом – в затылок, пояс, два плеча", осеняя их "знаменьем свинцовым".

К концу 70-х годов в стихах Высоцкого мотив самоотчуждения означает желание увидеть не только себя, но собственное творчество, время и себя в нём. Лирическое "я" и сопутствующие ему ролевые герои выражают знание о мире как всеобъемлющей трагедии. В стихотворении "Райские яблоки" (1978) мотив угрозы распространяется на всё мироздание, захватывая и потусторонний мир, жизнь после смерти. В комическом, как может показаться, остранении ситуации доминирует осознание экзистенциального тупика и безнадежности, апелляция к поддержке возлюбленной только подчёркивает полную утрату лирическим героем внутренней энергии и воли к жизни. Страх перед ударом сзади показательно сменяется желанием именно такой смерти ("Я когда-то умру – мы когда-то всегда умираем, – / Как бы так угадать, чтоб не сам – чтобы в спину ножом"); стремление продолжить познание добра и зла осознаётся как безнадежное, поскольку и в раю оно наказуемо выстрелом в упор ("Жаль, сады сторожат и стреляют без промаха в лоб"), означая посмертную гибель; мотив воровства может быть интерпретирован по-разному, но, как представляется, за ролевым героем и свойственной ему жаргонной (блатной) лексикой стоит сам автор (о чём свидетельствует автоцитата "Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью"), для которого такой способ самопрезентации является формой иронической оценки собственной жизни как жизни "украденной", то есть нереализованной и прошедшей под знаком неочевидных ценностей.

В качестве итога можно констатировать постоянное присутствие мотива угрозы в стихах Высоцкого и углубление его семантики через систему метафорических и символических образов, за которым стоит нравственная и мировоззренческая эволюция поэта. Жизнь и творчество Высоцкого демонстрируют нараставшее со временем противоречие между усвоенными ментальными и культурными стереотипами и невозможностью их осуществления, между чувством вины и страха и героической моделью поведения, между чувством вины и ответственности как определяющим свойством личности и его не востребованностью в мире. Единственным способом эмоциональной разрядки невероятного напряжения для Высоцкого выступало творчество, которое в провокационной, зачастую гротескной форме, равносильной самосожжению, позволяло снять или ослабить это противоречие.

Инна Изотова (Орёл)

Кризис какого-то возраста (размышления о "Песне про первые ряды")

*Лицом к лицу лица не увидать.
Большое видится на расстояньи.
С. Есенин "Письмо к женщине"*

Возьмём за основу эти известные строки другого классика. Итак: чтобы увидеть любой большой предмет, надо отодвинуться от него на большое расстояние. Чем больше объект – тем больше должно быть это расстояние. Самый простой пример – небесные тела. Солнце с большого расстояния – красивый огненный шар, который несёт свет и тепло. По мере приближения... но об этом позже.

Издаലെка – обзор лучше, охват обширнее, вид эстетичнее. Мелочи незаметны.

Способность чётко различать предметы, расположенные вдали – дальноркость. Возрастное изменение зрения. То есть эту особенность приобретает человек в возрасте, умудрённый опытом (в большинстве случаев). Ему виднее издаലെка. А по молодости чаще наблюдается близоркость – стремление детально рассматривать предметы, приближая их близко к глазам.

И вообще – чем моложе человек, тем более велико стремление его к изучению объекта именно вблизи. В младенчестве он стремится к максимально близкому контакту: игрушку тянет в рот, к взрослому просится на ручки, лучше засыпает в объятьях. Чем старше, тем более увеличивается расстояние между объектами. Появляется понятие "личное пространство" (и в физическом, и в психологическом смысле), нарушение которого вызывает негативную реакцию. Юношеское стремление к единению сменяется семейной отстранённостью. Наступает момент, когда надо задуматься о том, какое расстояние наиболее приемлемо для данного возраста. И – вот он, кризис любого возраста, который, по сути, является той паузой, в течение которой человек осмысливает своё поведение, анализирует свои проблемы, прогнозирует своё будущее. И отодвигает окружающих ещё дальше, потому что осмысливать, анализировать и прогнозировать удобнее в одиночестве. Отодвигает и отодвигается.

Тексты Высоцкого, если рассматривать их именно как художественные тексты (а не песенные композиции), собственно говоря, не о положении человека в жизни, в обществе. Это не методическое пособие по дальнейшему поведению. Это – своеобразное подведение итогов определённого периода жизни в философском смысле. Осмысление, мудрость.

Трансформация взглядов на отдельные предметы и жизнь в целом – прерогатива взрослого человека. Картина мира, которая начинает формироваться в детстве, претерпевает изменения по разным причинам. Появляется и накапливается жизненный опыт. Случаются ситуации, которые преломляют взгляд на жизнь.

Представляется, что текст "Песни про первые ряды" именно о том, как первоначальные взгляды, принципы, убеждения меняются на протяжении жизненного пути.

Была пора – я рвался в первый ряд. Была пора – в юности, отсюда – недопониманье. Само строение слова двумя приставками практически нивелирует корень. Пониманье – непониманье (отрицание превращает слово в прямо противоположное), а вот недопониманье оставляет настолько минимальный зазор между значениями, что им можно пренебречь. Сравним: учил? – недоучил (не учил – то есть совсем не делал, а недоучил – процесс шёл, но результата нет. Иллюзия процесса налицо, эдакий демагогический приём: недопониманье – я пытался понять, но ...).

И это всё от недопониманья.

Но с некоторых пор сажусь назад. С некоторых пор – это как раз о том, что время прошло, взгляды и ценности поменялись

Там, впереди, как в спину автомат. Когда находишься впереди всех, возникают разные ассоциации. Для кого-то – радостное ощущение власти вожака, ведущего послушную толпу (стаю, стадо) по выбранному им пути. Для кого-то это заградотряды или конвой пленных. В нашем случае это второй вариант, потому что ощущается **Тяжёлый взгляд, недоброе дыханье.**

Текст рефрена несёт особую смысловую нагрузку. Здесь органично слились обе (довольно противоречивые) точки зрения на приоритет расположения исследователя. С одной стороны **Может, сзади и не так красиво**, с другой – вот оно, преимущество расстояния **намного шире кругозор, Больше и разбег**, и дополнительные преимущества – можно не только рассматривать с большого расстояния, но и разбежаться с него же удобнее для прыжка. Вот и физическое преимущество расстояния, **и перспектива, И ещё – надёжность и обзор.** А *"надёжность и обзор" – это уже преимущества дальности для анализа и прогноза.*

Стволы глазниц – числом до десяти.

Глаз как дуло. Глаза как двустволка ¹.

Как дула на мишень, но на живую.

Затылок мой от взглядов не спасти,

И сзади так удобно нанести

Удар сзади, со спины опаснее, чем в лицо

Обиду или рану ножевую.

Словом можно убить... обида может быть страшней ножевой раны.

Мне вреден первый ряд, и говорят –

От мыслей этих я в ненастье ною –

В ненастье обычно ноют раны, нанесённые ранее, воспоминания

Уж лучше – где темней

Спрятаться в тень, обеспечить безопасность – одно, не вылезать, не привлекать внимание – это второе

– в последний ряд:

¹ Исследователь указывает на аллюзию к комедии В.В. Маяковского "Клоп": "Из глазной двустволки подстрелили" (Скобелев А.В. "Много неясного в странной стране...". П. Воронеж, 2009.С. 61).

Отсюда больше нет пути назад

Тоже плюс – отступать некуда, позади Москва

И за спиной стоит стена стеною.

И пусть хоть реки утекут воды,

Пусть будут в пух засалены перины –

Пройдёт много времени. Мудрость приходит с годами. Вообще, дальновзоркость – возрастное изменение.

До лысин, до седин, до бороды

Не выходите в первые ряды

И не стремитесь в примы-балерины.

Надёжно сзади, но бывают дни –

Дни – разовая акция. Постоянно – в задних рядах, но иногда, редко, в день...

Я говорю себе, что выйду червой:

Ход с красной, красивой, удачной карты

Не стоит вечно пребывать в тени –

Вечно не стоит, но постепенный процесс – это не рывок, а постепенное движение. Всегда можно вернуться.

Однако завершающие строки говорят о том, что юношеские идеалы всё же живучи и (рано или поздно) напоминают о себе, иногда призывая под свои знамёна. Кто знает, с возрастом может юношеская мечта и перетянуть на себя одеяло морально-этических приоритетов.

С последним рядом долго не тяни,

А постепенно пробивайся в первый.

А теперь вернёмся к аллюзии, которая была упомянута в начале нашего текста. Солнце при приближении из источника тепла и света превращается в убийцу всего живого. Так и приближение к некогда отдалённому объекту юношеских вожделений ("первый ряд") может разрушить былые иллюзии.

Но – если по молодости "и хочется, и колется", в зрелом возрасте – выбираем наиболее практичный, наиболее выгодный путь существования и развития, а на склоне лет возможен и некий авантюристический крен – "тварь я дрожащая" (всю жизнь) или право имею на то, о чём мечтал в юности, но так и не решился это материализовать. Отсюда и эфемерные трансформации жизни взрослых людей, которые резко изменяют свой привычный образ жизни – отправляются в путешествия, резко меняют семейный уклад, приобретают новую профессию или возвращаются к юношескому хобби. Кому-то хватает времени на реализацию "второго дыхания", кто-то не решается ломать устоявшиеся традиции. Кто-то и не задумывается и, соответственно, не решается на слом привычного уклада.

Но проблема "кризисов разного возраста" существует. И насколько "постепенно" ("пробивайся в первый") каждый трансформирует свою жизнь – дело каждого.

Андрей Скобелев (Воронеж)

кандидат филологических наук

Всё не так, как надо... Опять!

**Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 5 т. –
М.: СЛОВО/SLOVO, 2018**

Критический обзор*

Данный текст изначально предполагался как среднеразмерная рецензия на пятитомник произведений В.С. Высоцкого, выпущенный в свет издательством "Слово" в конце 2018 года¹. Но поскольку эта рецензия постепенно накапливала в себе всё больше и больше негативных наблюдений и оценок, постольку она неизбежно увеличивалась в объёме, так как всякое несогласие требует больше обоснований, нежели беглая похвала.

В целом же "всё, нижеисписанное мною", если воспользоваться формулировкой В. Высоцкого, представляет собой, увы, объёмный перечень найденных ошибок, возникших вопросов, замечаний, недоумений и т.д. И это меня, честно скажу, печалит.

Во-первых, потому печалит, что снова произошла публикация произведений В. Высоцкого в совершенно, как представляется, непригодном виде. Во-вторых, некоторая часть "нижеисписанного" негатива может быть отнесена (справедливо или несправедливо) к работе Вадима Анатольевича Дузя-Крятченко (03.03.1962 – 04.01.2020), недавно от нас ушедшего. А претензии, формулируемые при жизни человека, после его смерти приписываются то, в чём он не виноват, чтобы ни мной, ни другими людьми не преувеличивалась его ответственность за то, что получилось плохо.

1. Общий взгляд

Концептуально, композиционно, а в значительной части даже содержательно данный пятитомник является модификацией издания поэтических произведений В. Высоцкого в одиннадцати книгах, осуществлённого издательством "Амфора" в 2012 г.² В обоих изданиях песни и стихотворения В. Высоцкого скомпонованы по "тематическому" принципу, комментарии к ним располагаются параллельно и в непосредственной близости к комментируемым текстам на "сером" фоне, оба издания не претендуют ни на

* Спасибо Юрию Васильевичу Гурову и Андрею Борисовичу Сёмину, многократно, безотказно и терпеливо помогавшим мне материалами, советами и консультациями.

¹ Составление Вадим Дузь-Крятченко; текстологическая работа и комментарии Сергей Жильцов; дизайн издания Оксана Лебедева-Скочко. Далее при цитировании этого издания ссылки на него будут даваться в скобках, где первая цифра обозначает том, а последующие – страницу.

² Высоцкий В.С. Иллюстрированное собрание сочинений в 11 книгах; [сост. и коммент. П.Е. Фокина; подгот. текста, текстол. коммент. С.В. Жильцова]. – СПб : Амфора, 2012.

научную "академичность", ни на существенную полноту представляемой информации. Однако новый пятитомник (сравнительно с изданием "Амфоры") дополнен прозой поэта, письмами и рядом иных материалов.

"Тематический" принцип представления творческого наследия В. Высоцкого (как и любого подлинного поэта) имеет свои существенные недостатки, т.к. он по определению наивен и несуразен, а результаты его использования часто выглядят соответственно. Но если "одинадцатикнижник" издательства "Амфора" был ориентирован на самые широкие и неискушённые слои читателей (тираж первой книги составлял 135 000 экз.), то весьма дорогой, претендующий на эксклюзивность (300 экз.) пятитомник издательства "Слово" явно предназначается для иной публики, которая вправе рассчитывать на нечто более серьёзное. Впрочем, общеизвестно, что высокая цена "богатых" изданий далеко не всегда соответствует качеству их подготовки в содержательном плане.

Последовательно реализовать тематический принцип распределения материалов в "толсто-многомном" собрании сочинений вообще невозможно. Такая композиция была с относительным успехом применена только в первых трёх томах пятитомника и частично в четвёртом, где возник блок юношеских стихотворений В. Высоцкого разной тематики, плавно переходящий в собрание всевозможных посвящений, а в пятом томе оказались собранными "Детская поэма", художественная проза, сценарии, дневниковые записи, эпистолярное наследие В. Высоцкого и автографы (дарственные надписи). Издание, стартовавшее как тематическое, в завершающих своих частях естественным путём превратилось в подобие жанрово-хронологического.

Тематические "разделы" выглядят откровенно странно. Например, в раздел "В колоде как-никак четыре масти...", содержащем тексты с упоминанием карточных игр, не вошла едва ли не самая известная из них "Игра в карты в Двенадцатом году"³ ("На стол колоду, господа..."), оказавшаяся в "историческом" разделе "Вся история страны – история болезни...". А в этот "историко-болезненный" раздел попали "Невидимка", "Смотрины" и даже частушечный "Субботник" (из фильма "Одиножды один"). Но сюда не вошла трилогия "История болезни", строки из которой стали названием вышеназванного раздела. В раздел "Если бы не было этих евреев..." почему-то не включили песню про хирурга, "огромное светило", которое, "к сожалению, было еврей". Эта песня оказалась в разделе с больничной тематикой ("Доктор молвил: „Вы больны“..."), но, вроде бы, вполне подходящая для этого же раздела песня "В госпитале" в него не вошла.

Недостаточность композиционных подборов катастрофически усугубляется тем, что рядом с вполне репрезентативными текстами В. Высоцкого помещаются незавершённые стихотворения, не предназначавшиеся

³ Традиционно в русскоязычных текстах "двенадцатый год" в значении "1812 год" пишется не с прописной буквы.

для публикации наброски, эстетическая значимость которых относительно невелика и которые явно проигрывают на фоне известных песен. Изобилие такой "незавершёнки" могло стать опасно доминирующим в издании, и, чтобы этого не произошло, составитель был вынужден отказаться от публикации значительной части "черновых" текстов из архива поэта. В результате сравнительно с предыдущими изданиями, также подготовленными с участием С.В. Жильцова, значительно более увесистый в физическом отношении пятитомник "Слова" 2018 г. оказался менее содержательным: в его почти шестикилограммовый состав не вошло около 150 стихотворных набросков и незаконченных произведений В. Высоцкого.

Говоря о том, "чего нет" в рассматриваемом издании, отметим отсутствие 10 позиций сценариев и сценарных набросков, а также некоторых писем: в состав пятитомника (видимо, по "идейным" соображениям) не вошли весьма значимые письма В. Высоцкого "властям предрежащим" 1968-1973 гг. – в ЦК КПСС, в Московский горком КПСС, Л.И. Брежневу, П.Н. Демичеву. В составе пятитомника почему-то нет и нескольких стихотворных текстов, которые ранее многократно публиковались в ряде однотомников и собраний сочинений В. Высоцкого. Это – частушки к спектаклю Театра на Таганке "Живой" ("Видно, острая заноза..."), стихотворения "Возвратятся на свои на круги...", "День-деньской я с тобой, за тобой...", "Я всё чаще думаю о судьбах...".

При этом ряд произведений В. Высоцкого, которые не включены в состав пятитомника, в комментариях С.В. Жильцова упоминаются наряду с включёнными, что, конечно, является результатом невнимательного сокращения исходных текстов в сочетании с общей некачественной вычиткой издания.

Вот эти отсутствующие, но упоминаемые в комментариях тексты: "А у них то недолёт, то перелёт..."⁴, "Видно, не в стезе, не в полосе я...", "Возвратятся на свои на круги...", "Вот ведь какая не нервная...", "Гром прогремел...", "Деятели спорта и культуры", "Дорога, дорога – счёта нет шагам...", "Нынче он закончил вехи...", "Пусть в беспорядке волосы в косе...", "Слушайте, дайте пройти...", "Что-то ничего не пишется...". В комментарии к поздравлению С.Я. Долецкого с 60-летием ("Поздравляю всю – наповал!..."), говорится, что сопроводительное письмо к этому поздравлению публикуется "в т. 5 настоящего издания" (4, 104). Однако в пятом томе этого письма нет. В комментарии к диптиху "Честь шахматной короны" упоминаются ещё некие неназванные "два текста В. Высоцкого о шахматах – 1975 и 1978 г." (4, 670), в пятитомнике отсутствующие⁵.

⁴ Эта строка воспроизводится С.В. Жильцовым неправильно. В рукописи В. Высоцкого читаем: "А у них – что ни полёт, то недолёт..." (См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 5. – Новосибирск, 2014. С. 104-105. Далее сведения о содержании рукописей В. Высоцкого приводятся по этому – на настоящий момент – 21-томному изданию).

⁵ Можно предположить, что одно из этих стихотворений – набросок-пятистишие "На Филиппинах бархатный сезон...". Но он датирован 1978-1979 гг. (3, 473).

По большому счёту к составителю (В.А. Дузь-Крятченко) претензий (помимо высказанных выше) нет: задание издательства, не стремившегося дать "всего Высоцкого" в целом выполнено не хуже, чем это было в предыдущих подобных (тематически ориентированных) книгах "избранного". Изящно оформленный пятитомник вполне пригоден не только для украшения интерьера, но может использоваться и для невзыскательного любительского чтения.

Не могу предъявить составителю пятитомника и претензию, касающуюся выбора "поставщика" публикуемых текстов и комментариев к ним. Дело в том, что уже давно подготовка многотомных изданий произведений В. Высоцкого оказалась фактически монопольно принадлежащей С.В. Жильцову (единичную попытку В.И. и О.И. Новиковых подвизаться в этом деле⁶, дополнив тексты В. Высоцкого из "двухтомника Крылова" результатами "текстологической работы" С.В. Жильцова, иначе как откровенно халтурной, а потому провальной, – оценить трудно⁷).

По этой причине далее нам придётся разбираться с принципами, методикой и результатами работы С.В. Жильцова, поскольку именно с ними связаны главные недостатки рассматриваемого издания.

2. С.В. Жильцов и текстология

Начнём с того, что издавна у С.В. Жильцова доминирующим способом подготовки песенных текстов В. Высоцкого к публикации является контаминация фрагментов, взятых из разных источников. Об этом ещё в 1994 г. так писал Ю.Л. Тырин: "Грубейшее попрание С. Жильцовым основного закона текстологической науки – недопустимости контаминации текстов разного достоинства – возведено им как раз в основной метод „создания” основного текста произведения". И определение результата этого метода: "вкусовщина под видом текстологии"⁸. То есть, "по Тырину", основной недостаток работ С.В. Жильцова – немотивированное и недопустимое формирование публикуемых им текстов путём объединения разных их вариантов и редакций на основе личного вкуса.

Если словам Ю.Л. Тырина С.В. Жильцов до сих пор не верит, то не в обиду последнему процитирую методическое пособие по основам текстологии, предназначенное для студентов младших курсов, обучающихся по специальности "Издательское дело": "Главный принцип эдиционной текстологической практики – установление *одного основного текста*, выбор которого должен быть обоснован и научно мотивирован. Все

И почему-то в этом ряду не упомянут рассказ В. Высоцкого "Об игре в шахматы", публикуемый в пятом томе.

⁶ Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. и коммент. О. и Вл. Новиковых. – М.: Время, 2008.

⁷ Подробнее об этом четырёхтомнике см.: Скобелев А.В. "Нет, ребята, всё не так..." // Новое литературное обозрение. 2008. № 6. С. 334-354.

⁸ Тырин Ю.Л. Непетые песни Высоцкого // Вагант. 1994. № 9-10. С. 11; 9.

остальные чтения (варианты, редакции) помещаются в соответствующий раздел „Варианты и редакции”⁹.

Ю.Л. Тырин не был одинок в сугубо негативной оценке публикаций, подготовленных С.В. Жильцовым. Схожим образом высказывались такие знатоки творчества В. Высоцкого, как В.М. Ковтун¹⁰, С.А. Дёмин и А.Б. Сёмин¹¹. Или вспомним формулировку вышеупомянутого В.И. Новикова, писавшего о "неизглядимой печати текстологического дилетантизма"¹², наложенной на многотомные издания В. Высоцкого, которые готовил С.В. Жильцов.

Иногда критикующие работу С.В. Жильцова называли его "текстологом", что мне представляется в корне неверным. Если С.В. Жильцов обращается с произведениями В. Высоцкого вне законов текстологии, то и текстологом он ни быть, ни называться (даже в кавычках) не может.

С.В. Жильцов, работающий с произведениями В. Высоцкого, действует не как текстолог, – он в большей степени напоминает авторитарного редактора, на свой вкус правящего доставшиеся ему в работу чужие сочинения. Или же, напротив, С.В. Жильцов обращается к радостному сотворчеству-соавторству с безусловно им уважаемым и высоко ценимым В. Высоцким. И хотя С.В. Жильцовым в этом редактировании-сотворчестве наверняка руководят намерения самые благие (сделать и представить тексты В. Высоцкого, – как ему кажется, – лучше, выразительнее, полнее, интереснее), объективно читателю предлагается натуральный фальсификат. Или (в лучшем случае) – тексты В. Высоцкого в редакции С.В. Жильцова. Что, наверное, всё равно следует считать фальсификатом.

Вот типичные сообщения об источниках "сборных" публикаций: "Печатается по фонограммам авторского исполнения¹³ с учётом рабочих автографов и правленной автором машинописи (1969-1970)" – это о песне "Дайте собакам мяса..." (1967); "Печатается по авторизованной машинописи 1973 г. с изменениями по поздним фонограммам авторского исполнения" ("Горизонт", 1971); "Печатается по авторизованной машинописи из архива киностудии „Мосфильм”, финальная строфа – по черновику" ("Куплеты шабашников", 1971). Или такой комментарий публикатора к стихотворению "Неужто здесь сошёлся клином свет..." (<1980>), собираемому по кускам из разных черновых

⁹ Козьмина Е.Ю. Комментирование художественных текстов: учебное пособие – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. С. 28.

¹⁰ Ковтун В.М. "...Сейчас, к примеру, в Туле..." // Высоцкий: время, наследие, судьба. 1994. № 15. С. 6. Публикация в интернете: <https://otblesk.com/vysotsky/r-5tmn1k.htm>

¹¹ См.: Дёмин С.А., Сёмин А.Б. "Куда всё делось, и откуда что берётся..." (В. Высоцкий) // https://v-vysotsky.com/statji/2007/Kuda_vsio_delos/text.html

¹² Новиков Вл. Рукописи В. Высоцкого собрания А. Ёвдокимова; Рукописи В. Высоцкого из блокнотов, находящихся на Западе. [Рец.] // Мир Высоцкого: Вып. I. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1997. С. 415.

¹³ Вспоминается риторический вопрос возмущённого Ю.Л. Тырина: "Но как это возможно песню (в единственном числе) опубликовать по фонограммам (во множественном числе)?" (Тырин Ю.Л. [Высоцкий В. Собрание сочинений в 5 томах (Рецензия на книгу)] // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. – М., 1999. С. 505).

рукописей: "Компиляция выполнена публикатором на основе черновых текстов из двух автографов Высоцкого, первый (А) содержит две начальные строфы произведения, второй (В) – вариант второй строфы и остальной текст" (1, 168). Подобные примеры можно множить и множить.

Разновидностью некорректной контаминации (компиляции) является группировка С.В. Жильцовым разных произведений в циклы, а также присоединение самостоятельного произведения к другому в качестве "автоэпиграфа", о чём, в частности, ещё в 2007 г. подробно писали С.А. Дёмин и А.Б. Семин в их вышеупомянутой работе.

В новом пятитомнике вновь наблюдаем, как С.В. Жильцов "собирает" несостоящуюся "поэму" В. Высоцкого из трёх частей, обозначая их римскими цифрами: "Муру на блюде доедаю подчистую", "Я был всегда-таем всех пивных..." и "В стране с таким народонаселеньем..." (1, 334-339). Заглавие всей конструкции даётся по первой строке одного из них, которое бездоказательно и безосновательно признаётся "первым", "ведущим", "главным". Эта "часть" поэмы ("Мура на блюде") существует как черновая запись на отдельном листе¹⁴; остальные (и тоже черновые) "части" записаны в блокноте О.Н. Халимонова сплошным текстом, подряд, без разбивки и без какой-либо их нумерации¹⁵.

Комментарий к этому "триптиху" требует вдумчивого и, возможно, неоднократного прочтения: "По словам Б.С. Акимова, разбиравшего архив В.С. Высоцкого ещё при его жизни, автор говорил, что первая часть текста является фрагментом задуманной поэмы. Так как вторая и третья части стали известны только после смерти автора, С.В. Жильцову это позволило предположить, что это недостающие фрагменты той же поэмы. Сюда же, по-видимому, следует отнести текст „По речке жизни плавал честный Грека...”" (1, 334).

О примечательных особенностях комментариев С.В. Жильцова, иногда пишущего о себе в третьем лице, специально выскажусь далее. А сейчас обратим внимание на главное – на отсутствие доказательств того, что все эти тексты есть части одного предполагаемого произведения. Нет ни обоснования последовательности публикуемых "частей", ни обоснования самой предлагаемой разбивки текста на пронумерованные "части" ("первая часть", "вторая", "третья" – это нумерация С.В. Жильцова, а не автора). Нет даже сведений и о том, что "фрагмент задуманной поэмы" не является единственным её фрагментом и что вся несостоявшаяся "поэма" состоит не только из этого единственного отрывка. Но так как В. Высоцкий возразить С.В. Жильцову не может, то последний формирует фантазийную "поэму" по своему вкусу и пониманию.

Ещё пример: диптих "Метатель молота", первая часть которого печатается "по правленной автором машинописи (1970), вторая часть – по единственному известному черновику" (4, 622). Ранее С.В. Жильцов

¹⁴ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 2. – Новосибирск, 2012. С. 52-53.

¹⁵ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 16. – Новосибирск, 2017. С.176-187.

сообщал, что текст общеизвестной песни (именно она называется "первой частью") публикуется по поздней фонограмме авторского исполнения¹⁶. Эта публикация идентична нынешней (которая теперь публикуется якобы по правленной машинописи); почему и зачем публикатор поменял показания об источнике публикации – неизвестно. А "вторая часть" ("Два пижона из „Креста и полумесяца"...") – это заключительные строфы той же самой песни про метателя молота, присутствующей в этом же "единственно известном" черновике¹⁷. От данных строк поэт отказался, в песню их не включил, т.е. "вторая часть" этого диптиха – всего лишь несостоявшееся продолжение и черновой финал его "первой части". И место этих строф – не рядом с песней в качестве равнозначного элемента придуманного "диптиха" (что явно противоречит воле автора), а исключительно в комментарии к песне.

Схожим манером собирается и "диптих" с конъектурным названием <Первый космонавт> (2, 672-679). Это – стихотворение "Я первый смерил жизнь обратным счётом..." с приданной к нему второй частью, состоящей из двух отдельных черновых набросков¹⁸ (С.В. Жильцов объединил их в понравившейся ему последовательности).

Выше мы говорили о том, что в состав пятитомника почему-то не вошли несколько известных, многократно публиковавшихся стихотворений В. Высоцкого. В.А. Дузь-Крятченко (составитель пятитомника) сообщил на интернет-форуме "Владимир Высоцкий. Творчество и судьба": "Наиболее странным, наверно, вам покажется отсутствие текста „Я всё чаще думаю о судьбах..." – по настоянию Жильцова он был исключён, т.к., по его сведениям, текст этот является отрывком большого поэтического произведения, в настоящее время недоступного для публикации"¹⁹. Видимо, нас ещё подстерегают "открытия чудные", есть у нас шанс увидеть новые результаты сотворчества С.В. Жильцова с В. Высоцким в части изготовления "больших поэтических произведений".

Промежуточный вывод № 1. С.В. Жильцов склонен обращаться с литературным наследием В. Высоцкого как с подобием игры "Механический конструктор „Мастер Самodelкин"", в которой из имеющихся частей можно собирать нечто. А результатом таких манипуляций могут быть только фальсифицированные произведения якобы В. Высоцкого.

Ю.Л. Тырин выражался мягче: "Назови он свой труд „Сергей Жильцов. Как бы я печатал Высоцкого. Предложения в пяти томах" – и никакой тебе критики, наоборот – сплошной интерес миллионов: фантастику у нас любят"²⁰.

¹⁶ См.: Высоцкий В.С. Собр. соч.: В 5 т. / Сост., текстолог. работа и коммент. С. Жильцова. – Тула: Тулица, 1995. Т. 2. С. 430; 56. Возможно, имеется в виду фонограмма исполнения этой песни в ходе концерта, состоявшегося 3 декабря 1974 г. в г. Рига.

¹⁷ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 18. – Новосибирск, 2018. С.104-115.

¹⁸ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 12. – Новосибирск, 2017. С. 72-73; 80-81.

¹⁹ <http://vysotsky.ws/index.php?showtopic=930&hl=%F1%F3%E4%FC%FF%F5&st=15>

²⁰ Тырин Ю.Л. Непетые песни Высоцкого // Вагант. 1994. № 9-10. С. 13.

3. Об источниках публикаций С.В. Жильцова

Читая сообщения С.В. Жильцова об источниках публикаций песен В. Высоцкого в его (С.В. Жильцова) редакции, обращаешь внимание на то, что они часто публикуются то по машинописям с учётом фонограмм, то по фонограммам с учётом машинописи, то по автографу с учётом фонограмм и машинописей, то наоборот. Чем определяется это различие? Количеством слов, взятых из какого-то источника? Из какого больше взято, по тому, значит, и публикуется? А из какого меньше, тот – "с учётом"? И что этот учёт учитывает: всё – или только то, что захочется учесть учётичку?

Похоже на то, что эти и подобные неконкретные, малоинформативные формулировки служат прикрытием лишь всё той же самой "вкусовщины под видом текстологии". Кроме того, эта система особенно технологична и привлекательна тем, что проверить С.В. Жильцова зачастую бывает довольно сложно (а то и просто невозможно) из-за фактической неопределённости источников, которыми он (якобы?) пользуется.

"Песня о летающих тарелках" печатается, как сообщает С.В. Жильцов, "по машинописи из архива автора (1969-1970) с уточнением по фонограммам" (2, 668). Однако публикуемый текст полностью соответствует фонограмме, сделанной в апреле 1968 г. дома у В.В. Абрамова или у В. Высоцкого²¹. То есть, в данном случае С.В. Жильцов "уточнил" текст по этой фонограмме так, что от заявляемой им более поздней машинописи (как и от других фонограмм) никаких следов не осталось. Или эта машинопись была кем-то в 1969-1970 гг. аккуратно "снята" как раз с указанной фонограммы? И это уже хорошо, поскольку в данном случае хотя бы отсутствует контаминация разных текстов.

Ещё в 1994 г. В.М. Ковтун критиковал С.В. Жильцова за то, что тот, публикуя тексты песен В. Высоцкого по разнообразным источникам (фонограммы, авторизованные машинописи, рукописи), не приводит обоснований сделанного им выбора²². При этом С.В. Жильцов игнорирует хронологическую последовательность их создания, вновь грубо нарушая один из основных законов текстологии (не отдаёт предпочтение более позднему выражению воли автора). В новейшем издании эта методология по-прежнему оказывается актуальной: "Песня космических негодяев" и "Песня про Тау Кита", например, печатаются, как утверждает С.В. Жильцов, по авторизованным машинописям 1966 г., а "Песня о раздвоенной личности" – по авторизованной машинописи 1973 г., хотя имеются вполне репрезентативные фонограммы авторского исполнения всех этих песен 1978 г. (записи М.М. Шемякина). Вышеупомянутый "Метатель молота" публикуется по правленной машинописи 1970 г., хотя известны более 50 исполнений этой песни 1971 – 1974 гг.

²¹ Сведения о фонограммах авторских исполнений привожу по данным сайта <https://vis.aruni.eu>.

²² См.: Ковтун В.М. "...Сейчас, к примеру, в Туле..." // Высоцкий: время, наследие, судьба. 1994. № 15. С. 6.

С.В. Жильцов издавна и, видимо, навсегда больше доверяет "бумаге", нежели фонограммам авторского исполнения. А ведь именно авторские исполнения были главной – если не единственной – для В. Высоцкого формой публикации своих произведений. Причины ориентированности С.В. Жильцова на бумажные материалы, утверждение примата рукописей-машинописей над фонограммами, как можно предположить, связаны с тем, что в начале 1990-х гг. он по воле обстоятельств оказался едва ли не эксклюзивно приближенным к архивным материалам, рукописям В. Высоцкого, к которым иные люди, текстологией В. Высоцкого занимавшиеся, доступа либо вовсе не имели, либо имели весьма ограниченно. Соответственно, С.В. Жильцов благоразумно организовал свою работу, исходя из преимущества сложившегося положения, и сосредоточил основное внимание именно на "бумаге", утверждая её приоритет над "звуком". И этот методологически неверный подход применяется им до сих пор (правда, уже в относительно вялотекущей манере).

А ведь всем, вдумчиво относящимся к творчеству В. Высоцкого, давным-давно известно: рукописи поэта в абсолютном большинстве своём автокоммуникативны, работа поэта над текстами песен продолжалась в ходе устных выступлений и далеко не всегда фиксировалась на бумаге²³. С.В. Жильцов это, видимо, тоже понимает (хотя и не принимает), а потому (помимо черновых рукописей) старается по возможности широко использовать *машинописные* материалы, которые создают иллюзию завершённого, внешне почти "типографского" текста, тем более, если они имеют следы авторской (?) правки. Почему создают иллюзию, а не являются гарантированно точным выражением авторской воли? Да потому что зачастую неясно происхождение этого источника (многие машинописи из архива В. Высоцкого представляют собой тексты, не всегда грамотно "снятые" поклонниками его таланта с доступных фонограмм), бывает неизвестна сама степень авторизации этой машинописи, по какой-то причине оказавшейся в архиве В. Высоцкого (или иного лица).

Выраженную склонность С.В. Жильцова к использованию машинописей Ю.Л. Тырин не без иронии объяснял тем, что таким образом ему удаётся "разнообразнее манипулировать вариантами, игнорируя неавторизованные, надо понимать, фонограммы авторского исполнения"²⁴. По моим наблюдениям, в пятитомнике 2018 г. апелляции к машинописям стали более частыми, нежели, например, в "тульском» издании 1993-1998 гг.,

²³ См.: Крылов А.Е. К вопросу о текстологии произведений В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. С. 169-177. Эта автокоммуникативность рукописей, конечно же, ни в коей мере не снижает их огромную информационную ценность и не отменяет необходимость их изучения. Потому трудно переоценить значение издания рукописей В. Высоцкого, осуществляемого Сибирским фондом по увековечиванию памяти Владимира Высоцкого ("Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают", составители – Ю.В. Гуров, С.А. Дёмин, Б.И. Черторицкий). См. также: Ковтун В.М. Оригинальные особенности, или Особенности оригиналов (Вопросы текстологии поэтических произведений В. Высоцкого) – <https://otblesk.com/vysotsky/i-orig.htm>.

²⁴ Тырин Ю.Л. Непетые песни Высоцкого // Вагант. 1994. № 9-10. С. 10.

хотя авторизованные машинописи сравнительно с авторскими рукописями и фонограммами являются наименее достоверным источником, а текстологическая работа с ними в наибольшей степени проблематична.

Дело в том, что, как утверждают специалисты, "переписка на пишущей машинке чревата самыми фантастическими искажениями текста"²⁵. Или: "Переписка на машинке есть один из самых скверных способов передачи текста. Нет такой машинистки, которая не делала бы грубейших ошибок при переписке"²⁶. Далее (и это самое важное!) Б.В. Томашевский дополнительно объясняет, чем особенно плохи правленные автором машинописи, если их пытаются использовать в качестве источника текста: "Недостаток автора состоит в том, что он обычно слишком хорошо знает, что он написал. Поэтому он в неверно напечатанном угадывает то, что должно быть написано, и не замечает самых простых ошибок"²⁷. То есть, авторизованные машинописи – заведомо крайне ненадёжный источник. И отдавать им предпочтение (при наличии иных доступных источников) явно не стоит.

Рассмотрим работу С.В. Жильцова с тем, что он называет авторизованными машинописями. В качестве примера обратимся к текстам, которые, как пишет С.В. Жильцов, публикуются им по машинописям, которые в 1978 г. были "подготовлены автором к публикации в альманахе „Метрополь“". Это тем более интересно, поскольку часть из них в указанном издании была опубликована. Но вопрос, касающийся обоснованности использования материалов, с "Метрополем" связанных, не так прост, как может показаться изначально.

Вот как рассказывает об участии В. Высоцкого в подготовке текстов для публикации в "Метрополе" Е.А. Попов: "Мне довелось тогда составлять и редактировать большую подборку стихов Высоцкого для „Метрополя“. Он принёс... несколько своих самиздатских книжечек, отпечатанных на ксероксе... Потом Высоцкий пришёл править свои стихи – и обнаружил в подборке текст песни Кохановского „Бабье лето“²⁸... Этот текст мы с ним убрали, конечно. И вообще он очень серьёзно отнёсся к редактированию своих стихов. Долго правил тексты, выбирал лучшие варианты, уже ночью потом позвонил мне, извинился и сказал, что придумал правильный вариант одной строки – и я записал"²⁹. А вот что говорил В.П. Аксёнов в интервью, данном М.И. Цыбульскому 22 октября 1994 г.: "Он с энтузиазмом к этому отнёсся, дал огромную подборку стихов. Мы потом отобрали то, что вы читали в „Метрополе“. (...) В работе он никакого участия не принимал, но иногда приходил на наши собрания"³⁰.

²⁵ Гришунин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии. – М., 1998. С. 100.

²⁶ Томашевский Б.В. Писатель и книга: Очерк текстологии. – М., 1928. С. 14-15.

²⁷ Там же. С. 15.

²⁸ С.В. Жильцов называет в этой связи иную песню – "Ах, утону я в Западной Двине..." Г.Ф. Шпаликова (3, 66).

²⁹ Цит. по: Цыбульский М.И. Как это было. Записки об альманахе "Метрополь" // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009–2010 гг. – Воронеж, 2011. С. 296.

³⁰ Там же. С. 295.

По словам В.П. Аксёнова, степень авторизации текстов В. Высоцкого для "Метрополя" крайне низкая – только "принёс". А по Е.А. Попову – высокая: "долго правил тексты". Как видим, мемуарная информация о степени участия В. Высоцкого в подготовке его текстов к публикации в "Метрополе" противоречива. Но появление в подборке текстов В. Высоцкого чужой песни объективно говорит о чрезвычайно низкой степени исходной авторизации материалов, подготовленных явно недостаточно квалифицированными людьми³¹.

Так или иначе, но С.В. Жильцов берёт в работу материалы, по его мнению, для "Метрополя" предназначавшиеся, и на их основе осуществляет публикации ряда текстов песен В. Высоцкого. А мы получаем в новом пятитомнике нечто удивительное, к тому же совершенно непредсказуемо соотносящееся с публикациями "Метрополя" (тексты для которых В. Высоцкий якобы "долго правил").

В частности, финальная строка "Рыжей шалавы" в редакции С.В. Жильцова поражает своей синтаксической нелепостью: "Скажешь мне: "Прости!" А я – плевать! Не захочу!" (3, 19). В "Метрополе": "скажешь мне: – Прости!, а я плевать не захочу!"³². Тоже не без синтаксической странности, но в целом более вменяемо. В песне "Лукоморье" золотую цепь в торгсин по версии С.В. Жильцова и "Метрополя" снёс не кот учёный, а просто некий "учёный": "Но учёный, сукин сын: // Цепь золотую снёс в „торгсин”" (4, 437). В "Метрополе" заключительное слово напечатано без кавычек, что правильно. Но зачем здесь использовано двоеточие? И почему у С.В. Жильцова колдун назван "знатоком дамских струн" (4, 439), если в "Метрополе" он "знаток бабских струн"? Почему С.В. Жильцов называет песню "Лукоморье" (4, 435), если в "метропольской" версии – "Лукоморья больше нет"? Зато С.В. Жильцов точно сохраняет строку из публикации "Метрополя": "однажды, как могла, родила" (4, 437), хотя во всех известных исполнениях (и в близкой к Беловой рукописи В. Высоцкого) – "смогла".

Ещё сопоставление, выявляющее значимые различия:

"Метрополь"	С.В. Жильцов
О диком вепре	Сказка про дикого вепря (4, 417, 419)
В королевстве, где все тихо и складно	В государстве, где все тихо и складно
Бывший лучший, но опальный стрелок	Бывший лучший королевский стрелок
Протрубили во дворце трубадуры	Протрубили во дворе трубадуры
А принцессу мне и даром не надо	Мол, принцессу мне и даром не надо

При этом крайне неудачный вариант строк, не зафиксированный ни в одной из 55 известных фонограмм, С.В. Жильцовым бережно сохранён

³¹ В этой же подборке (песня "В заповедных и дремучих...") изначально фигурировали некие "пульники" (вместо "бульников"), устойчивое выражение "купец и воин" было заменено на "купец иль воин".

³² Тексты В. Высоцкого из "Метрополя" цитирую по изданию: Метрополь : Лит. альм. / [Сост.: В. Аксёнов и др.]. – Анн Арбор: Ардис, 1979. С. 189-214.

(как в "Метрополе"): "И пока король с ним так препирался, // Съев уже почти всех женщин и кур...".

Схожая ситуация возникает и при публикации иной песни (обычно называемой "Диалог у телевизора" или "Диалог в цирке", тоже печатаемой С.В. Жильцовым якобы "по подготовленной автором публикации в альманахе „Метрополь“" (1978):

"Метрополь"	С.В. Жильцов
Диалог	Семейный цирк (1, 627, 629, 631)
– Ой, Ваня! ³³ Смотри, какие клоуны!	"Ой, Вань! Смотри, какие клоуны!"
И до чего же, Ваня, размалёваны! И голос, как у алкашей.	Ой, до чего, Вань, размалёваны, А голос, как у алкашей.
Нет, нет, ты глянь, нет, нет, ты глянь,	Ну нет, ты глянь, нет-нет, ты глянь
Сгоняла б лучше в магазин.	В антракт сгоняла в магазин...
В джерси одеты, не в шевиот.	В <i>жерси</i> одеты, не в шевьёт
Зато не тащат ³⁴ из семьи	Зато не тащут ³⁵ из семьи
Что "нет", когда я их читал?	Не ты? Да я же их читал!
Недавно в цехе так скакал...	Недавно в клубе так скакал.

Заметим, что текст песни в данном случае С.В. Жильцов публикует не по какой-то машинописи, подготовленной для "Метрополя", а непосредственно "по подготовленной автором публикации в альманахе „Метрополь“". Но если С.В. Жильцов тут действительно печатает текст "по подготовленной автором публикации в альманахе „Метрополь“", то, значит, у нас с ним очень разные "Метрополи".

А вот результат публикации текста песни "Сказка про несчастных сказочных персонажей" (4, 429–433). Печатается она С.В. Жильцовым по "правленной автором машинописи (1979)", но по какой именно – не сообщается (возможно, из той же "огромной подборки стихов", предложенной "Метрополлю"). И в рукописи В. Высоцкого, и во всех известных по имеющимся фонограммам авторских исполнениях значатся такие строки: "Сколько же ведьмочек³⁶ пришипнул", а также "И к по-своему несчастной // Бедной узнице взошёл". С.В. Жильцов публикует их в таком виде: "Сколько же ведьмочек пришиб! Ну – " и "И к по-своему несчастной // Бедной узнице вошёл".

³³ По мнению Х. Пфандля, не следует придавать "чрезмерную текстологическую значимость" и итоговым публикациям в "Метрополе", поскольку "Высоцкий особенно не заботился об их редактуре. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что в первой строчке „Диалога у телевизора“ (носящего в „Метрополе“ название „Диалог“) обращение „Вань“ появляется в виде нормативного „Ваня“, что не только нарушает ямбическую структуру стихотворения, но и стилистически не передаёт разговорный характер этой звательной формы на письме" (Пфандль Х. Еврейская тема в поэтических произведениях В.С. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг. – Воронеж, 2012. С. 137).

³⁴ Грамматически верно.

³⁵ Грамматическая ошибка.

³⁶ На позднейшей фонограмме 1973 г., как и на ряде более ранних – "ведьмочков".

Ни за что не поверю в то, что В. Высоцкий мог так "выправить" свой текст. С редко употребляемым глаголом "пришипнуть"³⁷ всё понятно: человек, переводивший звукоряд в машинописную графику, его просто не знал, но нашёл фонетически близкое и по смыслу вроде бы подходящее словосочетание. А с "вошёл" или "взошёл" в смысловом плане дело обстоит так: конечно же, "взошёл", т.к. заточение девушки-царевны-царицы в высокой башне ("здание ужасное") – распространённый мотив фольклорных волшебных сказок³⁸, о чём, безусловно, знал поэт и что не учли ни люди, причастные к созданию этой машинописи, ни С.В. Жильцов, этой машинописи доверившийся.

Престранный текст, публикуемый под заголовком "Пришельцы"³⁹, как сообщает С.В. Жильцов, тоже "печатается по машинописи из архива автора (1969 – 1970)" (2, 654)⁴⁰. Эта, насколько мне известно, неавторизованная машинопись восходит к рукописи В. Высоцкого, содержащей черновые наброски будущей песни "Каждому хочется малость погреться..."⁴¹ и является промежуточным звеном (40 строк) между черновиком (более 50 строк) и готовой песней (26 строк). Относительно рукописи машинописный текст имеет ряд искажений⁴², а по сравнению с песней он выглядит просто как полуфабрикат и "всухую" проигрывает ей в эстетическом плане. Известно 8 фонограмм авторского исполнения этой песни (первая – ноябрь 1966 г., последняя – апрель 1968 г.). Потому предложенная датировка машинописи выглядит неубедительно, цель её ясна – представить машинопись как наиболее позднее выражение воли автора. Однако публикация этой *неавторизованной* машинописи в качестве аналога-заменителя публикации по фонограмме *авторского* исполнения никак не может быть признана находящейся в зоне действия здравого смысла.

С.В. Жильцов многократно сообщал, что публикует тексты В. Высоцкого "по поздней правленной автором машинописи (1978), предназначенной для публикации в альманахе „Метрополь“". А "Горизонт", опубликованный в том же "Метрополе", он печатает "по авторизованной машинописи 1973 г. с изменениями по поздним фонограммам авторского исполнения" (2,132). С чего бы? Чем "поздняя правленная автором машинопись" вдруг оказалась хуже ранней? Ответ на эти вопросы вновь может быть только один и тот же самый: вкусовщина вместо текстологии.

³⁷ В.И. Даль зафиксировал глагол "пришипиться" со значением "притаиться или присмиреть" (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. – М., 1955. С. 461).

³⁸ См., например, раздел "Заключение девушки" в работе В.Я. Проппа "Исторические корни волшебной сказки".

³⁹ Это название публикуется не как конъектурное (предполагаемое), хотя оно придумано С.В. Жильцовым и отсутствует во всех авторских источниках, могущих иметь отношение к данному тексту.

⁴⁰ РГАЛИ ф. 3004, оп.1, ед.хр.102, л.1.

⁴¹ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 5. – Новосибирск, 2014. С.104-107.

⁴² Переставлены и изменены отдельные слова; в рукописи – "гордо", "из кос связал шпагат"; в машинописи: "города", "из ног связал шпагат". Правка этих ошибок и иные следы авторизации в машинописи отсутствуют.

В комментарии к песне "Лежит камень в степи..." С.В. Жильцов уверяет читателя, что текст песни "печатается по правленной автором машинописи (1973)" (4, 410). Можно предположить, что имеется в виду машинопись из архива А.И. Репникова. Смотрим её – и вновь обнаруживаем там целый ряд отличий от текста, публикуемого С.В. Жильцовым якобы по этой машинописи (иная строфика, несовпадение знаков препинания и даже слов⁴³). Ради интереса сравниваем публикацию этой песни 2018 г. ("печатается по правленной автором машинописи") с публикацией С.В. Жильцова 1993 г.⁴⁴ – они идентичны. Но при этом в комментариях С.В. Жильцова 1993 г. говорится, что текст песни "печатается по поздней фонограмме а/и"⁴⁵ (то есть, авторского исполнения). Под поздним авторским исполнением в данном случае можно понимать только два исполнения: либо это запись К.П. Мустафиди 1973 г., либо – М.М. Шемякина второй половины 1970-х гг. (и обе они в начале 1990-х гг. были известны и доступны). Но ни на одной из этих записей нет того текста, который предлагает нам С.В. Жильцов.

Промежуточный вывод № 2: С.В. Жильцов может получать идентичные результаты вне зависимости от заявляемых источников публикаций (машинописи, рукописи, фонограммы, "фонограммы с учётом рукописей / машинописей" и наоборот). По каким источникам на самом деле публикуются тексты В. Высоцкого (да и есть ли такие источники) – неизвестно.

Ещё несколько примеров.

"Райские яблоки": "Печатается по единственной доступной фонограмме авторского исполнения (именно так – АВС) с уточнениями по беловому автографу и поздней авторизованной машинописи" (3, 668). Из этого следует, что С.В. Жильцову при подготовке текста данной песни к публикации была доступна только её одна единственная фонограмма авторского исполнения, хотя всем желающим на момент подготовки пятитомника были доступны девять фонограмм 1978 – 1979 гг. Причём С.В. Жильцову оказалась доступна фонограмма самого раннего (февраль 1978 г.) из всех иных доступных тогда исполнений, с которой и был вполне корректно "снят" текст для публикации. Следы уточнений по беловому (?) автографу и поздней машинописи в этом тексте отсутствуют.

Заявляемое вновь явно не соответствует предъявляемому.

В пятитомнике целый ряд произведений публикуется "по воспоминаниям" людей из окружения поэта (В.О. Абдулов, Л.В. Абрамова, В.В. Акимов, В.Н. Богомолов, Р.М. Вильдан, И.В. Кохановский, К.А. Ласкари, В.Б. Смехов, М.И. Туманишвили и др.). Люди, безусловно, уважаемые, но включение

⁴³ В машинописи отсутствуют словосочетания "и ни за грош пропадёт", "никогда не уставал", которые присутствуют в публикации С.В. Жильцова.

⁴⁴ Высоцкий В.С. Собр. соч.: В 5 т. / Сост., текстолог. работа и коммент. С. Жильцова. – Тула: Тулица, 1993. Т. 1. С. 52.

⁴⁵ Там же. С. 312.

"восстановленных" ими по памяти текстов в корпус основного собрания представляется абсолютно неприемлемым. В пятитомник не были включены восемь известных стихотворных текстов, принадлежность которых перу В. Высоцкого была поставлена под сомнение главным образом из-за отсутствия оригиналов авторских рукописей (имеются только их – предположительно – копии)⁴⁶. А "вспомняные" тексты, единственным источником которых является только и вовсе нематериальная память мемуаристов, публикуются. Не странно ли? Наверное, имело смысл печатать и те, и другие в соответствующем разделе (Dubia – если бы таковой предусматривался). Но это уже претензия к составителю пятитомника.

Публикация этих "восстановленных" мемуаристами текстов, естественно, сопровождается сопутствующими несообразностями. Привожу комментарий С.В. Жильцова к четверостишию "Два товарища из ВЦИКа"): "По сведениям С. Жильцова – текст восстановлен В. Абдуловым" (2, 250). Как я понимаю, С.В. Жильцов этой формулировкой выражает своё (опять-таки почему-то в третьем лице) сомнение в том, кем этот текст восстановлен, то есть: "Насколько мне известно, текст восстановлен В. Абдуловым, но, может быть, и не им". Или же это кто-то иной (например, редактор) добавляет своё уточняющее примечание в комментарии С.В. Жильцова? Смысл тогда будет приблизительно такой: "Это по сведениям С. Жильцова текст восстановлен В. Абдуловым, а как на самом деле – неизвестно". Так или иначе, но в любом случае источник публикуемого текста (согласно этой формулировке – "по сведениям") доверия не вызывает. Но тогда его и не следовало публиковать в собрании сочинений В. Высоцкого.

Или такое "восстановленное" по памяти четверостишие якобы В. Высоцкого: "Просыпаюсь в пять часов // С ощущением счастья... // Нет резинки от трусов... // И Советской власти. <1967, ноябрь>". Комментарий С.В. Жильцова: "Печатается по воспоминаниям актёра, биографа и историка А. Меньщикова: "...Он прочёл это в моём присутствии. Я его спросил: 'Сам сочинил?' Он улыбнулся и сказал: 'Только, Толька! Никому ни слова!..'". Написано на основе известной частушки, вероятно, под влиянием пропагандистской юбилейной шумихи. Первая публикация: В настоящем издании" (1, 468).

Всё здесь, начиная с самого факта публикации "по воспоминаниям" – сплошная нелепость. Тем более, что из приведённых слов А.С. Меньщикова вовсе не следует, что В. Высоцкий подтвердил своё авторство этой частушки. Датировка четверостишия (даже конъектурная), непосредственно приуроченная к пятидесятилетию юбилею Октябрьского переворота, равно как и предположение о том, что этот текст возник "под влиянием пропагандистской юбилейной шумихи" выглядят неубедительно. И впервые эта ставшая фольклорной частушка публиковалась вовсе не в "настоящем издании", а уже в послепутчевой газете "Коммерсантъ" 26 августа 1991 г. И публиковалась она именно как фольклорная.

⁴⁶ См. подробнее: Сёмин А.Б. Рукописи, которых... не было?! // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг. – Воронеж, 2012. С. 149–185; Сёмин А.Б. Ответ начинающему класснику "тролологии" // В поисках Высоцкого. Апрель 2013. № 8. С. 99.

Промежуточный вывод № 3: заявления С.В. Жильцова об источниках его публикаций не вызывают доверия ни в плане корректно воспроизведения текстов из этих источников, ни в плане надёжности самих источников.

4. Названия произведений В. Высоцкого в публикациях С.В. Жильцова

В предисловии к первому тому "тульского" пятитомника, обосновывая свои принципы подготовки произведений В. Высоцкого к печати, С.В. Жильцов писал: "Особый круг проблем связан с авторскими заголовками. Хотя по текстологическим канонам заглавие закреплено за каждым вариантом текста и может меняться с ним, в данном случае выбор названия, как правило, остаётся за исследователями. Дело в том, что названия песен и стихов, данные Владимиром Высоцким, в большинстве случаев случайны"⁴⁷.

Не будем разбираться с этим весьма уязвимым по ряду положений высказыванием, так как оно является необходимым следствием и частью всей нетрадиционно ориентированной квазитекстологии публикатора, допускающей вольное обращение с художественным наследием В. Высоцкого. Заметим лишь, что некоторые неслучайные закономерности в применявшихся В. Высоцким названиях его текстов (даже в песнях, не говоря о стихотворениях) в большинстве случаев вполне прослеживаются хотя бы в частотном и хронологическом отношениях.

Логическим продолжением высказанной мысли о случайном характере авторских названий песен и стихотворений В. Высоцкого могло бы (или должно было бы) стать признание случайного характера и некоторых иных компонентов его произведений: случайны и заменяемы слова, случаи их порядка, случайна последовательность стрóf, случайны применявшиеся автором сокращения текстов, случайны вообще многие изменения, производившиеся автором в ходе работы над произведениями. Соответственно, решение о том, что и в каком виде публиковать – остаётся за исследователем. С.В. Жильцов зачастую так и поступает, хотя его словесно оформленное заявление, подобным образом развивающее идею о случайном характере названий текстов В. Высоцкого и о праве выбора, остающимся за исследователем, мне неизвестно.

Вернёмся, однако, к нашим баранам и названиям. Песня с первой строкой "Опасаясь контрразведки..." в одной из черновых рукописей названа "Тетектив!", в семи из двадцати трёх известных фонограмм – "Пародия на плохой детектив"⁴⁸; в трёх случаях – "Пародия на детектив", в двух – "Песня-пародия на плохой детектив" и один раз – "Детектив". На остальных одиннадцати фонограммах название не зафиксировано, в "Метрополе" произведение было озаглавлено как "Пародия на плохой детектив".

⁴⁷ Жильцов С.В. От издателей // Высоцкий В.С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. – Тула: Тулица, 1993. С. 18.

⁴⁸ В том числе в двух выступлениях 1980 г. (самые поздние из известных исполнений этой песни).

С.В. Жильцов делает свой выбор в пользу "Мистер Джон Ланкастер Пек (Пародия на плохой детектив)" (4, 345), – это он обнаружил опять-таки в "правленной автором машинописи 1970 г." (архив А.Д. Евдокимова), где В. Высоцкий под имеющимся чужим заголовком в скобках написал всё то же всё-таки неслучайное и *своё* название: "Пародия на плохой детектив". А вот кто озаглавил песню В. Высоцкого "Мистер Джон Ланкастер Пек" и отстукал это название на машинке – неизвестно. Забавно то, что на другой странице пятитомника и сам С.В. Жильцов, противореча себе же, называет эту песню по-другому, – зато правильно: "Пародия на плохой детектив" (1, 558). Так что это скорее у С.В. Жильцова названия публикуемых им произведений "в большинстве случаев случайны", но не у В. Высоцкого.

"Вот это блатная „цыганочка” такая у меня была", – так В. Высоцкий определил (или пояснил) жанрово-музыкальную природу песни "Она на двор, он – со двора..." после её исполнения у А.Н. Митты в январе 1975 г. "Блатная „цыганочка”" – такое фантастическое название присваивает С.В. Жильцов этой песне ⁴⁹.

"Лежит камень в степи..." – так эта песня "случайно" названа В. Высоцким на трёх фонограммах из семи имеющихся; другие авторские названия отсутствуют. Но С.В. Жильцову по какой-то причине больше нравится "Три дороги" (это название С.В. Жильцов опять-таки даёт по какой-то, к сожалению, мне неизвестной "авторизованной машинописи" 1979 г.).

"Грустная песня о Ванечке" (для фильма "Одиножды один"). Комментарий С.В. Жильцова: "Печатается по беловому автографу, в котором озаглавлена „Женский голос”" ⁵⁰. В авторском исполнении неизвестна" (1, 294). Объяснение применённого С.В. Жильцовым неавторского (?) названия не приводится ⁵¹.

Цикл частушек из этого же фильма С.В. Жильцов называет "Субботник" (1, 498). Такое название (скорее всего, речь шла об обозначении сцены, для которой предназначались частушки) присутствует в рукописи В. Высоцкого, содержащей два первых пронумерованных автором частушечных четверостишия. А в другом листе, содержащем остальные четверостишия с номерами 3–13, имеется название "Частушки! Приговорки!" ⁵². Даже если С.В. Жильцов предпочитает объединить все частушки под понравившимся ему заголовком "Субботник", то всё равно в комментарии следовало бы привести оба варианта названия.

⁴⁹ А "На степи молдавские..." С.В. Жильцов конъектурно называет <Колхозная цыганочка> (4, 40-41). Публикатор имеет в виду молодую цыганку, работающую в колхозе, или забыл "закавычить" слово "цыганочка", если подразумевал мелодию?

⁵⁰ "Женский голос" – это, видимо, не название песни, а техническая пометка, пояснение, касающееся характеристики субъекта речи и исполнителя песни..

⁵¹ Под названием "Грустная песня о Ванечке" была опубликована в книге композитора, написавшего музыку к фильму "Одиножды один": Хагагортян Э.А. Песни: Для голоса, хора в сопровожд. ф.-п. (гитары, баяна) и без сопровожд. – М.: Музыка, 1983.

⁵² Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 10. – Новосибирск, 2016. С. 114–117.

"Метатель молота" (заглавие, едва ли не "случайно" избранное С.В. Жильцовым для песни В. Высоцкого и фантазийного диптиха). Так автор представил свою песню один-единственный раз (всего известны более 80 фонограмм её исполнения 1968–1974 гг.). А вот название "Песенка о метателе молота" (с вариантом "Песенка про метателя молота") звучало более тридцати раз, в том числе и в последних известных исполнениях 1974 г. Песня "От скучных шабашей", по версии С.В. Жильцова, якобы имела варианты названия: "О ведьмах", "Сказка о том, как лесная нечисть поехала жить в город" (4, 442). Очень хочется узнать, откуда взяты эти сведения, неподтверждаемые, насколько мне известно, ни рукописями, ни фонограммами исполнений В. Высоцкого?

Песне В. Высоцкого с первой строкой "Возвращаюсь я с работы..." С.В. Жильцов даёт такое название: "Песня плотника Иосифа, Девы Марии и Святого Духа". Выбор этого названия песни среди прочих авторских изустных вариантов не представляется верным. Во-первых, оно не отражает авторскую волю В. Высоцкого, определяемую более поздними его исполнениями и представлениями этой песни. Во-вторых, формула "Песня + родительный падеж" относится к тем случаям, когда некто или нечто, в родительном падеже упоминаемые, являются субъектами речи в данной песне. Здесь же единственный субъект речи – Иосиф. Поэтому можно предположить, что название "Песня плотника Иосифа, Девы Марии и Святого Духа" есть результат оговорки поэта. Впрочем, достаточной причиной для отказа от названия песни, выбранного С.В. Жильцовым, может быть только вышеприведённое "во-первых".

Песня "В холода, в холода..." (из кинофильма "Я родом из детства" в комментарии С.В. Жильцова получает вариант названия "Песня Фёдора" (2,32). Но так была озаглавлена не песня "В холода, в холода...", а совсем иной текст, возможно, её черновой набросок, в котором "холода" даже и не упоминаются⁵³. Название текста, присутствующее в этой рукописи, не может быть применено к окончательной редакции песни, с которой "Песня Фёдора" имеет очень мало общего.

Стихотворение пятнадцатилетнего поэта ("Опоясана трауром лент...") в новом пятитомнике названо "Клятва Сталину", в "тульском" пятитомнике – "Моя клятва". Оба раза, как утверждает С.В. Жильцов, текст им публиковался по авторизованной машинописи. С.В. Жильцову доступны две машинописи? Или он даёт неавторское название в одном или в обоих случаях? Да и сами тексты стихотворения, публикуемые С.В. Жильцовым в разных изданиях, имеют отличия.

Промежуточный вывод № 4. С определением названий произведений у С.В. Жильцова существуют такие же проблемы, как и с другими составляющими публикуемых им текстов В. Высоцкого: всё это вне законов текстологии.

⁵³ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 17. – Новосибирск, 2018. С. 110–111.

5. Датировка текстов

Как известно, В. Высоцкий крайне редко обозначал даты создания своих произведений. В большинстве случаев датировка таких текстов исследователями производится по особенностям рукописей, времени записи известных фонограмм, по информации из писем и дневников поэта, по воспоминаниям его современников и по сведениям, получаемым из некоторых других источников (разной степени достоверности). Понятно, что в этих условиях далеко не всегда удаётся определить дату создания того или иного произведения даже с точностью до месяца, а то и года. А публикации С.В. Жильцова пестрят и удивляют пусть необоснованными, но демонстративно "высокоточными" датировками текстов В. Высоцкого: он предпочитает приводить хотя конъектурные (только предполагаемые) даты, но зато отличающиеся повышенной точностью. А чем и насколько обоснована, например, предлагаемая С.В. Жильцовым датировка песни "Грусть моя, тоска моя" <1980, до 1 июня>, публикуемая "по единственной известной фонограмме авторского исполнения с уточнениями по черновику" (1, 352)⁵⁴, если доподлинно известно лишь то, что фонограмма авторского исполнения её была записана 14 июля 1980 г.⁵⁵?

Четверостишие "И приехал в Анадырь..." датируются С.В. Жильцовым 20 ноября 1965 г. (4, 67), тогда как письмо И.В. Кохановскому, в котором эти строки приводятся, датировано 20 декабря 1965 г. (5, 483-485). На основании чего С.В. Жильцов так определил дату написания четверостишия – неизвестно. Как справедливо писал об этой практике В.М. Ковтун, отсутствие обоснований приведённых дат "фактически равносильно их отсутствию"⁵⁶. В таком случае лучше (и честнее) вообще обходиться без фиктивно точных дат, чем выдавать их за возможные.

Время создания "Зарисовки о Ленинграде" С.В. Жильцовым представляется так: <1961–1967, до 23 мая> (2, 303). Последняя дата привязана ко времени первого известного исполнения песни, которое состоялось, как принято считать, предположительно 24 мая 1967 г. в г. Куйбышеве / Самаре (запись сделана дома у А.Н. Щербака). 23 (а не 24) мая возникает здесь потому, что С.В. Жильцов, видимо, полагает, что завершить создание песни незадолго до (или даже в ходе) её первого исполнения В. Высоцкий никак не мог, и потому допускает небольшое смещение даты. На фоне шестилетней неопределённости вопрос об одном дне выглядит мелочью, тем более, что вышеупомянутая запись сама по себе точно не датируется, т.к. она могла быть сделана и в ноябре 1967 г. во время

⁵⁴ Будем надеяться на то, что когда-нибудь эта рукопись станет доступной не только С.В. Жильцову.

⁵⁵ Для порядка отмечу неграмотное отсутствие запятой при деепричастии в публикуемых С.В. Жильцовым строках: "Вдруг тоска змеиная, зелёная тоска // Изловчась мне прыгнула на шею" (1, 353).

⁵⁶ Ковтун В.М. "...Сейчас, к примеру, в Туле..." // Высоцкий: время, наследие, судьба. 1994. № 15. С. 6. (Публикация в интернете: <https://otblesk.com/vysotsky/r-5tmn1k.htm>).

второго приезда В. Высоцкого в Куйбышев. А появление даты, обозначающей начало периода, в который могла быть создана песня, объясняется в комментарии С.В. Жильцова тем, что "в 1960-е годы Высоцкий неоднократно бывал в Ленинграде: в частных поездках, на съёмках кинофильмов, на гастролях Театра на Таганке (1965, 1967), с концертами – и особенно любил этот город. Именно в Ленинграде в 1961 г. во время съёмок кинофильма „713-й просит посадку“ Высоцкий познакомился со своей второй женой Л.В. Абрамовой" (2, 302).

Почему бы тогда и другие тексты, точной датировки не имеющие, тоже не обозначать подобным длительным периодом? Но как тогда определять даты возможного начала работы поэта над произведениями с упоминаниями иных городов, например, Москвы, в которой В. Высоцкий бывал не реже, чем в том же Ленинграде, и где он познакомился даже со своими двумя другими жёнами, первой и третьей?

И ещё один момент, связанный с предлагаемой С.В. Жильцовым датировкой этой песни. Как точно отметил Ю.В. Гуров, "в авторской рукописи наброски песни – практически всё, что исполняет позднее В. Высоцкий – находятся на одной странице с „Не пиши мне про любовь...“, то есть, это 1966 г." ⁵⁷. Иногда С.В. Жильцов обращает внимание на подобные соседства, что даёт ему повод на этой основе не только определять время создания произведений, но и заявлять об их общей предназначённости в какой-либо хронологически близкий фильм или спектакль. А в данном случае явная близость двух текстов, в одном черновике сосуществующих, им игнорируется.

Ещё пример лишь только предполагаемой, но зато избыточно конкретной и при этом заведомо ошибочной датировки. С.В. Жильцов датирует стихотворный текст "Я б тоже согласился на полёт..." (2, 671) 31 июня 1971 г. (стихотворение связано с гибелью трёх советских космонавтов, произошедшей 30 июня 1971 г.). В комментарии на предыдущей "серой" странице приводятся слова из выступления В. Высоцкого, состоявшегося 1 июля 1971 г., где поэт говорит о том, что он "*только сегодня*" узнал об этой трагедии и что надеется в будущем написать песню о космонавтах "в память погибших и тех, которые будут дальше летать" (г. Владивосток, Дом моряков). Удивляет не только необоснованная, но непосредственная привязка даты создания стихотворения к упомянутому событию ("утром в газете – вечером в куплете"), но и то, что в июне только 30 дней, 31 июня не бывает! Эту ошибку обсуждали ещё почти четверть века назад, но С.В. Жильцов по какой-то причине упорно из издания в издание тиражирует абсурдную датировку.

Схожим примером бездоказательной датировки текста В. Высоцкого, непосредственно привязанной к известному событию, может служить конъектурная дата, применённая С.В. Жильцовым к стихотворению "На

⁵⁷ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 7. – Новосибирск, 2015. С. 62-63.

смерть Шукшина". По его мнению, стихотворение могло быть написано сразу же в день похорон писателя (4, 101). Но ведь тогда, 7 октября 1974 г. В. Высоцкий мог только начать работу над этим стихотворением, а завершить её значительно позже. Да и начать мог вовсе не в день похорон.

Показательна ещё одна ошибочная датировка "по Жильцову". Запись в книге отзывов на фотовыставке В.Ф. Плотникова ("Приехал я на выставку извне..."). В. Высоцкий дату под записанным им четверостишием не поставил, но она определяется концом октября 1976 г. по датам, зафиксированным в предыдущей и последующей записях. У С.В. Жильцова – <1976, 26 ноября, Ленинград> (2, 109). На это очевидное несоответствие Ю.Л. Тырин обращал внимание ещё в 1999 г.⁵⁸ Проходят десятилетия, но, как видим, С.В. Жильцов бережно сохраняет свои старые ошибки.

Впрочем, часть старых ошибок в рецензируемом издании оказалась исправленной. Например, если раньше песня "Я несла свою беду..." тоже датировалась С.В. Жильцовым (как и "Я б тоже согласился на полёт...") 31 июня 1971 г., то теперь она благодаря бдительности В.А. Дузя-Крятченко⁵⁹ датируется <1971, около 1 июля> (3, 139).

Но зато появились новые ошибки (и в датировках). В тематический раздел "Час зачатья я помню неточно..." (том 2) составитель включил стихотворения В. Высоцкого, ранее публиковавшиеся в книгах, выпущенных в 2011 и 2013 гг. Государственным культурным центром-музеем В.С. Высоцкого⁶⁰. Перепечатываемым отсюда стихотворениям С.В. Жильцов произвольно ставит неверную конъектурную дату <1954–1955>, хотя в первопубликациях ГКЦМ присутствуют иные, вполне точные и обоснованные датировки.

В частности, стихотворение "При свете дневном на меня не глядят..." содержит аллюзию на спектакль "Лиса и виноград", поставленный по пьесе Г. Фигейредо. Премьера спектакля состоялась 1 октября 1958 г., о чём ясно и подробно говорится в превосходном комментарии Ю.А. Куликова⁶¹. Следовательно, это стихотворение могло быть создано только после 1 октября 1958 г., а не между 1954–1955 гг., как ошибочно полагает С.В. Жильцов. Аналогично игнорируются очевидные факты и при подготовке к печати стихотворения "О том, что я понял, видел и узнал за 10 дней пребывания в Киеве", где упоминается книга С.В. Образцова, вышедшая первым изданием в 1957 г., что тоже опровергает неверную датировку, предложенную С.В. Жильцовым.

И даже в оформлении дат в пятитомнике издательства "Слово" наталкиваемся на аномалии. Два четверостишия, соседствующие на одной

⁵⁸ Тырин Ю.Л. [Высоцкий В. Собрание сочинений в 5 томах (Рецензия на книгу)] // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. – М., 1999. С. 498–499.

⁵⁹ См.: <https://www.liveinternet.ru/users/2280424/post447773619/>

⁶⁰ Высоцкий: исследования и материалы: в 4 т. Т. 2: Юность. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2011; Высоцкий: исследования и материалы: в 4 т. Т. 3: Молодость. Кн. 1. Ч. 2. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2013.

⁶¹ См.: Высоцкий: исследования и материалы: в 4 т. Т. 3: Молодость. Кн. 1. Ч. 2. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2013. С. 144–145; 137–139.

странице (4, 189): "Закручена жизнь, как жгуты из джута..." и "В шурша- ные шелков шелестела она..."; в первом случае датировка <весна 1960>, а во втором – <1960, весна>.

Встречаются несовпадения датировок в комментариях и за текстом произведения. Например, "Песня про снайпера...": "Написано, по всей видимости, (...) ранней весной – летом 1965 г." (1, 552); затекстовая дата – <1965, март>. "Корабли постоят...", комментарий: "Написана для фильма- спектакля Витольда Успенского по сценарию М. Калиновского „Порож- ний рейс” (1965)" (2, 554); затекстовая дата: <1966, весна> (2, 555).

Промежуточный вывод № 5: необоснованным и ошибочным дати- ровкам, предлагаемым С.В. Жильцовым, как и подготовленным им тек- стам произведений (включая их названия), тоже доверять не следует.

6. Прочие чудеса квазитекстологии

Далее рассмотрим ещё несколько приёмов, сопровождающих рабо- ту С.В. Жильцова над текстами В. Высоцкого.

Стихотворение "В порт не заходят пароходы...", как сообщает С.В. Жильцов, "печатается по единственному известному автографу. Четвер- тую и шестую строфы публикатор поменял местами" (1, 580). Спасибо за честное признание, но чужие строфы менять местами нельзя. Аналогичным внутренним перестановкам строф был подвергнут набросок "Пускай он пер- вым был в Персии...": "В автографе вторая строфа написана перед четвёр- той" (4, 626). По мне – так пусть там бы (на своём месте) эта "вторая" строфа и оставалась, будучи по воле В. Высоцкого всё-таки не второй, а третьей.

"Препинаний и букв чародей...": текст этого стихотворения изна- чально присутствовал в "Дневнике 1975 г.", но С.В. Жильцов публикует его отдельно⁶². Корректно ли такое извлечение стихотворения из контекста дневника? – Не уверен. Но уж явно некорректно поступает С.В. Жильцов, меняя местами строфы и в этом стихотворении. Раньше было пояснение: "В рукописи вторая строфа следует за третьей, четвёртая написана в фина- ле"⁶³ (всего в тексте пять строф). В новом пятитомнике эта информация отсутствует, читатель может принять опубликованную на основе переста- новок строф композицию С.В. Жильцова за подлинный текст поэта.

В "Песне про Серёжку Фомина" всего шесть четверостиший. С.В. Жильцов пишет: "Куплет про „хронику перед сеансом” исполнялся ав- тором не часто, обычно перед последней строфой (*то есть, пятым по поряд- ку – ABC*). Это даёт основание предположить, что изначально – и правильное его место – как в данной публикации (*четвёртым по порядку – ABC*), ибо

⁶² А в тексте "Дневника..." это стихотворение не публикуется (есть только знак купюры без её объяснения – 5, 306). Аналогично и там же из текста "Дневника..." С.В. Жильцов удалил стихотворный набросок "Вы были у Беллы...". Соответ- ственно, и "Дневник" публикуется в виде, не соответствующем авторскому тексту.

⁶³ Жильцов С.В. Комментарий // Высоцкий В.С. собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. – Тула: Тулица, 1997. С. 386.

иначе у песни возникало два финала" (3, 264). Что-то тут очень нелогично получается с применённым основанием для предположения: "автор обычно делал так, поэтому правильно будет сделать по-другому". И о каких "двух финалах" говорит С.В. Жильцов? И как один из них может быть устранён перестановкой внутренних строк при неизменном заключительном четверостишии?

В текстологической части комментария к песне "Танго" (из кинофильма "Один из нас") сказано: "Строки, выделенные угловыми скобками, в предпоследнем куплете восстановлены публикатором, так как по замыслу автора на этом месте шёл музыкальный проигрыш без слов" (3, 98). Далее на стр. 101 в *последнем* (а не в предпоследнем) куплете значится: <Грустно> вино мерцало, // <Пусто,> а я рыдала». Такая "реставрация" только вредит тексту, в котором пропуск слов как художественный приём неизмеримо более уместен, чем предлагаемое восстановителем странненькое "Пусто, а я рыдала" (в начале песни в рефрене было "Пусто на сердце стало"). Да и вообще эта акция искажает авторский замысел, согласно которому, как отмечает сам С.В. Жильцов, "на этом месте шёл музыкальный проигрыш без слов".

Стихотворение "Эврика! Ура! Известно точно..." публикуется С.В. Жильцовым "по единственному известному черновому автографу без рефренов" (2, 510). Почему "без рефренов"? Да потому, что С.В. Жильцов полагает, что в этих пяти варьируемых рефренах В. Высоцкий ошибся пять раз подряд, используя слово "потомок" вместо теоретически возможных, но ни разу им не использованных слов "предок", "пращур" и т.п. С.В. Жильцов поправляет "ошибки" В. Высоцкого и публикует фантазийную "Реконструкцию текста с исправленной ошибкой, предложенную С. Жильцовым" (2, 512).

В комментарии на "серых" страницах 74 и 76 тома 2 в соседстве с песней "Маски" ("Смеюсь навзрыд, как у кривых зеркал...") С.В. Жильцов тоже публикует "реконструкцию раннего варианта текста с рефренами". Не понимаю, зачем делается эта "реконструкция" и, главное, – кому кроме С.В. Жильцова интересны и нужны эти "реконструкции", редактирующие исправления и вольные рокировки строк?

Первую строку песни "Она на двор, он – со двора..." (только так она представлена на всех известных фонограммах) С.В. Жильцов публикует с иным предлогом: "Она во двор..." (3, 45). Публикатору, скорее всего, вновь захотелось "улучшить", исправить текст В. Высоцкого, поскольку просторечное выражение "пойти, сходить на двор" означает, как известно, "за естественной надобностью, в уборную" (словарь Д.Н. Ушакова). В комментарии сказано: "Печатается по фонограммам авторского исполнения с уточнениями по рабочему автографу". Единственное "уточнение" проявилось только в смене предлога, остальные многочисленные отличия в публикации С.В. Жильцова отражения не получили.

Схожая ситуация: неблагозвучную, но чётко прописанную рукой В. Высоцкого фамилию "Говнан"⁶⁴ в наброске "еврейской" тематики

⁶⁴ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 3. – Новосибирск, 2013. С. 26.

С.В. Жильцов конъектурно (и, видимо, из соображений похвальной полтикорректности) переделывает в "Гофман" (3, 507).

Стихотворение с первыми строками "Он вышел, зал взбесился. На мгновенье // Пришла в согласье инструментов рать..." (так в рукописи В. Высоцкого) С.В. Жильцов в очередной раз публикует с искажением, в собственной редакции: "Он вышел – зал взбесился на мгновенье. // Пришла в согласье инструментов рать..." (2, 283).

"Баллада о детстве", действие метростроевца "по Жильцову": "Он дверь сломал, а нам сказал..." (2, 211). Единственный раз, выступая в театре им. Евг. Вахтангова в ноябре 1979 г., В. Высоцкий спел эту строку именно так. Но на всех тридцати четырёх иных фонограммах (в том числе и более поздних), да и во всех известных рукописях говорится о слове *дома*: "Он дом сломал...". Можно с большой долей вероятности предположить, что единичное упоминание В. Высоцким "двери" вместо "дома" – это просто оговорка. И превращение её в основной текст ошибочно.

Ещё примеры редакторского произвола, которые могут быть как сознательной правкой текстов В. Высоцкого, так и просто ошибками-ослышками С.В. Жильцова или просто незамеченными опечатками.

Одна из строк песни "Как все <это>, как все это было": "Только вербы и льны, только дали" (3, 137), хотя в исполнении автора последнее слово – "бани", которое рифмуется с "Таня". В песнях к спектаклю "Необычайные приключения на волжском пароходе" – у С.В. Жильцова: "чем чёрт не шутит" ("Че-чёр-ка", 2, 389), а в рукописи В. Высоцкого и на фонограмме его исполнения: – "чем чёт не шутит". "Романс мисс Ребус" (3, 142) – ошибка, должно быть "Романс миссис Ребус"; на этой же странице в комментариях упоминается иной персонаж – Хопкинс, что тоже неверно, т.к. его фамилия – Хопкинсон.

И так далее.

С прозой, опубликованной в пятитомнике, дело обстоит, как мне показалось, несколько лучше: искажений текстов В. Высоцкого и опечаток там меньше, хотя, конечно, некоторые недостатки, характерные для работы С.В. Жильцова, всё же имеются.

Повесть В. Высоцкого, до С.В. Жильцова получавшая названия "Жизнь без сна"⁶⁵ или "Дельфины и психи", называется здесь "О дельфинах и психах" (5, 64), но при этом знак конъектуры не применяется. В её текст произвольно внедряется название вида дельфинов (5, 73), у В. Высоцкого отсутствующее, безумная "формула" вновь воспроизводится

⁶⁵ Комментарий С.В. Жильцова: "Первоначально произведение носило название „Жизнь без сна“, от которого (*со слов Л.В. Абрамовой – АВС*) автор отказался. С первоначальным названием без ведома автора опубликовано французским журналом „Les Echos“ („Эхо“) в № 2 за 1980 г." (5, 64). Складывается впечатление, что С.В. Жильцов попрекает издателей журнала. Действительно, они публиковали повесть "без ведома автора", поскольку её текст поступил в редакцию уже после смерти В. Высоцкого. Интересно было бы задуматься над вопросами о том, от кого редакция "Эхо" получила ранее не публиковавшийся текст и от кого сотрудники издательства узнали первоначальное название этой повести. Или сами догадались?

с ошибкой (5, 67), присутствует либо неверное прочтение рукописи, либо это вновь просто опечатка: вместо "юлила" значится "лопила" (5, 82).

Прозаический текст В. Высоцкого "Прежде всего – всё ранее написанное мною..." в авторской рукописи названия тоже не имеет, но получает у С.В. Жильцова заголовок "Опять дельфины" (и тоже без знаков коньектуры). Для справки: "Опять дельфины" – этим графически выделенным словосочетанием заканчивалась финальная фраза в материале А.Е. Крылова, предворяющем публикацию этой прозы В. Высоцкого в "Общей газете" (1996, № 29). И именно об этой публикации сообщает читателям С.В. Жильцов: "Печатается по первой публикации, восходящей к автографу, с уточнениями по фрагменту факсимиле автографа" (5, 92). Интересно было бы выяснить, что ещё якобы "уточнил по фрагменту факсимиле" С.В. Жильцов, если сам заголовок им дан неверный. И почему он уточнял нечто "по фрагменту факсимиле автографа", если этот автограф целиком доступен для всеобщего обозрения⁶⁶. Да и видел ли С.В. Жильцов газетную публикацию А.Е. Крылова, рукопись В. Высоцкого или её факсимиле "живую"?

Совершенно неуместны коньектурные посуточные датировки, составленные С.В. Жильцовым в "Дневнике 1975 г." В. Высоцкого, который является не дневником в обычном понимании этого слова, а заметками, представляющими собой сплошной текст, некоторые части которого, возможно, создавались постфактум и, – совершенно очевидно, – без деления на дни и даты. Причём почему-то часть этих внедряемых дат даётся С.В. Жильцовым то с указанием дня недели (<1 февраля, пятница>) то без него (<3 февраля>). Если С.В. Жильцову хотелось "привязать" описываемые события к каким-то датам, то нужно было давать соответствующие комментарии (хотя бы в постраничных ссылках, коль "серые" страницы комментариев в этой части книги напрочь отсутствуют, что, кстати сказать, есть огромный недостаток "прозаической" части издания), а не подставлять в текст В. Высоцкого предполагаемые даты описываемых событий, создавая ложную иллюзию обычного "дневника".

Промежуточный вывод № 6. Во всех пяти томах присутствует множество искажений текстов В. Высоцкого. Хотя, возможно, среди приведённых примеров некоторая часть из них – опечатки. Но показательно то, что в контексте этого издания бывает затруднительно определить, что перед нами: случайная опечатка или осознанно принятое неверное решение.

7. "... и комментарии Сергей Жильцов"

В рассматриваемом издании комментариям к большей части текстов В. Высоцкого (кроме прозы) отведено значительное место, что априори представляется правильным подходом. Хотя, судя по результату, может быть, и не особо правильным: если бы комментариев здесь было меньше, то и количество проблем и ошибок сократилось бы.

⁶⁶ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 16. – Новосибирск, 2017. С. 98-101.

О "месте" комментариев. Расположение их параллельно комментируемому тексту имеет свои минусы. В частности, из-за такой композиции часто получается так, что комментарии (левая чётная страница) идут впереди текста (правая нечётная), знакомство с художественным произведением для большинства читателей (привыкших читать слева направо) несмотря на серое "затемнение" страницы начинается с комментариев к нему. То есть, комментарии стремятся занять доминирующую позицию, а художественный текст имеет тенденцию стать "комментарием" к комментариям. Подобный принцип расположения материалов может быть уместным в специальных изданиях (учебных, научных), оправдано ли его применение в чисто художественном издании – вопрос.

Образец такого явно "подавляющего" комментария представлен, например, во втором томе, – комментарий к песне "Две судьбы" занимает девять страниц (214, 216, 218, 220-225), тогда как сама песня умещается на трёх страницах (215, 217, 219). При этом основное пространство комментариев занимают не какие-то важные смысловые пояснения к тексту, а черновые наброски к нему и его редакции. Почему эта песня удостоилась такого избыточного сопровождения – объяснения отсутствуют.

Значительная часть комментариев, присутствующих в пятитомнике, делятся на два смысловых блока. Первый блок ("текстологический") содержит в себе информацию об источниках публикации, истории создания комментируемого текста, первых состоявшихся "бумажных" публикациях. Здесь же иногда приводятся варианты и редакции комментируемых текстов, высказываются предположения о месте данного текста среди прочих произведений В. Высоцкого. Некоторые комментарии к публикуемым произведениям включают в себя только этот блок.

Второй блок ("реально-содержательный") призван объяснять упомянутые в произведении реалии, показывать выявленные интертекстуальные связи (цитаты, реминисценции, аллюзии, прочие отношения с иными текстами автора), раскрывать смысловые моменты, пояснять языковые особенности текста.

Кроме того, в комментариях С.В. Жильцова часто приводятся воспоминания современников поэта, так или иначе связанные с комментируемыми произведениями. Иногда мемуарная часть комментариев выглядит излишне объёмной и не во всём объективной, – последнее качество вообще присуще большинству воспоминаний. А главная проблема заключается в том, что, используя в своих комментариях информацию, содержащуюся в высказываниях современников поэта, комментатор не проверяет её на соответствие действительности, по-видимому, считая возможным публиковать "всё подряд как оно есть".

Например, о "Песне студентов-археологов": "В. Абдулов в интервью С. Жильцову: „Володину песню не пропустил в фильм автор сценария. Сказал: да ну, ерунда какая-то, давайте, я сам напишу. Это был Александр Галич. Володя, когда узнал об этом, сильно расстроился”. О каком фильме

идёт речь, установить не удалось" (4, 558). Какой смысл приводить в комментарии слова В.О. Абдулова, если информация, в них содержащаяся, не подтверждается, но при этом на А.А. Галича бросается тень?

Или зачем тиражировать ошибку, допущенную Л.В. Абрамовой, сказавшей, что при работе над "Алисой в Стране чудес" В. Высоцкий "очень далеко уходит от сказки Кэрролла, да и от первоначального сценария мюзикла. Например, сначала там не было ни слова об Орленке Эде. Но Высоцкий его придумал" (4, 482). Был этот персонаж и у Л. Кэрролла, и в переводе Н.М. Демуровой, и в сценарии О.Г. Герасимова.

Или давний рассказ Л.В. Абрамовой о том, что лешие питаются древесной корой (комментарий к строкам из песни "Лукоморья больше нет" о лешем, который "коры по сколько кил приносил") и что эта информация содержится "в редком издании Афанасьева „Поэтические воззрения славян на природу“" (4, 440), откуда В. Высоцкий эти сведения и почерпнул. Упоминаемое Людмилой Владимировной "редкое издание" ныне общедоступно в электронном виде, и, используя сочетание клавиш Ctrl+F, можно в течение пары минут убедиться в том, что там ничего не говорится про кору в качестве элемента рациона леших. Да и в иных работах фольклористов, специалистов по славянской мифологии подобные сведения найти не удалось, поскольку они ошибочны: лешие корой не питаются.

Кинорежиссёр С.В. Гаспаров в интервью М.И. Цыбульскому о песне "Пожары" (1978): "Песню Высоцкий написал на моих глазах буквально за пятнадцать минут. За пятнадцать минут – клянусь честью! (...) Он сценарий не читал вообще!" (3, 402). Зачем приводить это высказывание, если С.В. Жильцову заведомо известно, что, как писал М.И. Цыбульский, "существуют восемь листов авторских рукописей работы над песней „Пожары“. Все они записаны разными чернилами, то есть, работал над ними Высоцкий в разное время – с августа 1977 года по январь 1978 года, когда на Одесской студии песня была записана с оркестром"⁶⁷. Больше того: сам С.В. Жильцов на предыдущей странице комментариев к этой же песне приводит её набросок 1973 г. (3, 400).

В приведённых С.В. Жильцовым высказываниях этих людей присутствуют ошибки или оговорки, которые вводят в заблуждение читателя, если тот "не в теме". А если читатель "в теме", то с подачи С.В. Жильцова он получает негативную (и ненужную) информацию о высказавшихся как о "совранных".

Ещё бывают и нарочито "врущие" воспоминания, излишне доверчивое использование которых в комментариях тоже порождает проблемы и нелепости. Примером такого "мемуара" является рассказ Б.И. Криштула о встрече в аэропорту Шереметьево Ш. Коннери, М. Влади и В. Высоцкого, – эта художественная новелла (а по сути – мистификация) абсолютно серьёзно цитируются С.В. Жильцовым в комментариях к "Песне про

⁶⁷ Цыбульский М.И. Владимир Высоцкий в Одессе. – СПб.: "Студия „НП-Принт“", 2013. С. 70.

Джеймса Бонда" (4, 376-378). Следует отметить, что Б.И. Криштул в предисловии к своей книге воспоминаний честно предупреждал об её ироническом, озорном характере⁶⁸, что полностью проявилось и в придуманном им эпизоде в Шереметьево. С.В. Жильцов же не только проявляет в отношении этого "мемуара" неуместную доверчивость, но даже на его основе определяет с потрясающей непосредственностью, что в строке "Вдруг кто-то шаст на „газике“ к агенту!" – "имеется в виду встречавший Коннери директор картины Борис Иосифович Криштул" (4, 380).

Иногда и добросовестные "воспоминательные" комментарии содержат сведения, требующие комментариев второго уровня. Например, пространные воспоминания В.Б. Смехова об открытии нового здания театра "Современник" (4, 280) содержат почти четыре десятка фамилий, значительная часть которых незнакома современному читателю и нуждается в пояснениях⁶⁹. Или не нуждается, поскольку информация о носителях этих фамилий никак не связана с комментируемым текстом В. Высоцкого. Видимо, С.В. Жильцов так и считает, но тогда не нужно было приводить в комментарии этот текст В.Б. Смехова в таком объёме – излишнем и бесполезном. Несоразмерно избыточными представляются и отрывки из воспоминаний Е.Т. Лозинской, составившие трёхстраничный (4, 518, 520, 521) комментарий к "Заключительной песне Кэрролла" (4, 519).

В целом же складывается такое впечатление, что пространные воспоминания (наряду с полнотекстовыми редакциями и реконструкциями) приводятся главным образом в целях увеличения объёма комментариев, для заполнения "серых" страниц, под комментарии отведённых.

7.1. Первая ("текстологическая") часть комментариев

Эта часть комментариев естественно и непосредственно связана с работой С.В. Жильцова по подготовке произведений В.Высоцкого к публикации, зависима от неё и от её результатов, а поэтому содержит соответствующую ей информацию (или дезинформацию). Выше мы уже говорили о том, что сведения об источниках публикаций, приводимые С.В. Жильцовым в комментариях, не всегда соответствуют действительности, а потому на этом останавливаться сейчас не будем. Варианты заглавий произведений С.В. Жильцов в большинстве случаев приводит не полностью и не всегда верно. Данные о первых и последних авторских исполнениях песен появляются в комментариях С.В. Жильцова нестабильно

⁶⁸ Криштул Б.И., Артёмов В.А. В титрах последний. – М.: Русская панорама, 2002. С. 5. О мистификации Б.И. Криштула см. подробнее: Скобелев А.В. Из материалов к комментированию текстов песен В.С. Высоцкого. "Песня про Джеймса Бонда, агента 007" (1974) // В поисках Высоцкого. Сентябрь 2015. № 20. С. 29-30.

⁶⁹ Впрочем, схожие ситуации встречаются не только в комментирующих воспоминаниях. Например, С.В. Жильцов так объясняет, что такое "бриг": "двухмачтовое судно с прямым парусным снаряжением фок-мачты и грот-мачты и одним косым гафельным парусом на гроте" (2, 626). Подобные комментарии если не вредны, то просто бессмысленны, так как они сами нуждаются в развёрнутом объяснении.

и непредсказуемо. Информация о первых "бумажных" публикациях произведений В. Высоцкого (как в иностранных, так и в отечественных изданиях) есть во всех комментариях С.В. Жильцова (что очень хорошо), но везде отсутствуют указания на страницы этих изданий (что очень плохо).

Всё вышеперечисленное, как и некоторые дополнительные сведения, в комментариях С.В. Жильцова возникающие, в целом адекватно отражают принципы, методы и даже стиль его эдиционной деятельности. Например, текстологическая часть комментария к песне "Ленинградская блокада", конъектурно датируемой С.В. Жильцовым <1961, до ноября>⁷⁰: "Печатается по авторизованной машинописи (1973). Навсегда рассказами участника блокады Артура Макарова. Написана в Ленинграде во время съёмок фильма „713-й просит посадку“. Во всех исполнениях последняя строка зафиксирована в варианте, позже исправленном автором: „Знают уже ‘органы’ и ВЦСПС“" (3, 258).

Как видим, вновь в качестве источника публикации выбрана авторизованная машинопись (на этот раз даже без "учёта" рукописей и фонограмм). Из комментария С.В. Жильцова следует, что во всех исполнениях, бывших до появления в 1973 г. этой авторизованной машинописи, в последней строке звучало "ВЦСПС", а в этой машинописи данная аббревиатура была исправлена на ОБХСС. Следовательно, если предположить, что исправление в машинописи сделано рукой В. Высоцкого в 1973 г., то получается, что здесь проявлена последняя авторская воля и публиковать этот текст следует именно так – с "ОБХСС". Что С.В. Жильцов и делает.

И всё бы хорошо, но ведь существуют записи не только К.П. Муштафиди конца 1973 г., но и запись М.М. Шемякина 1978 г., в которых опять-таки звучит неисправленное "ВЦСПС". Об этом С.В. Жильцов наверняка знал, но в комментарии (в целях обоснования применения своей редакции) написал неправду.

Заметим, что у этой же машинописи есть ещё одна (не менее примечательная) особенность. Общеизвестная четвёртая строка первого катрена "В очередях за хлебушком стоял" здесь представлена так: "В очередях за хлебом не стоял". Авторская правка этой строки отсутствует, что является характерным примером недостатка "авторизованных машинописей" как таковых. Формируя свой текст "Ленинградской блокады", С.В. Жильцов данный вариант строки игнорирует и публикует указанный катрен в традиционной авторской редакции. Это правильно, но не последовательно. Да и информация об источнике публикации вновь оказывается не соответствующей действительности.

Комментарии С.В. Жильцова изобилуют недоказанными (и, как мне представляется, зачастую заведомо недоказуемыми) предположениями. В рассматриваемом случае – это утверждения, будто бы данная песня "навсегда рассказами участника блокады Артура Макарова", и что она "написана в Ленинграде во время съёмок фильма „713-й просит посадку“".

⁷⁰ Первая известная фонограмма – апрель 1962 г.

Действительно, десяти-одиннадцатилетний А.С. Макаров⁷¹ может считаться "участником блокады", но утверждение о том, что именно его рассказы "навели" В. Высоцкому песню, требует доказательств (которых нет и быть не может). Да и было ли само событие этих рассказов? Не факт. Так же недоказуемо выглядит датировка песни (<1961, до ноября>), привязанная С.В. Жильцовым ко времени участия В. Высоцкого в съёмках на "Ленфильме".

При чтении комментариев С.В. Жильцова периодически наталкиваясь на довольно странные высказывания, пронизанные и скреплённые, мягко говоря, кривоватой логикой. На такой логике основываются некоторые догадки о функциональной предназначенности произведений В. Высоцкого и об их взаимосвязях. Комментарий к песне "Разведка боем" ("Глубокий поиск"): "Текст был написан в одно время с песней „О моём старшине“; в связи с чем интересно обратить внимание на строку: „Ну-ка, старшина, не отставай“. Это даёт повод строить предположения о предназначении обеих песен для одного кинофильма либо спектакля" (3, 338). Интересно получается: ни об одной из этих песен неизвестно, что она предназначалась для фильма или спектакля, но т.к. в обоих текстах упоминается одно и то же слово ("старшина"), то у С.В. Жильцова появляется "повод строить предположения о предназначении обеих песен для одного кинофильма либо спектакля". Как увидим далее, подобных "поводов строить предположения" у С.В. Жильцова будет множество, и множество предположений, построенных по этим поводам, останутся голословными, недоказанными, пустыми.

Так, например, С.В. Жильцов предполагает, что песня "Она на двор, он со двора..." была написана "для какого-либо спектакля или фильма", ибо "в начальной версии текста главный герой назван как „Четыре глаза“, что истолковывается как „Очкарик“, либо упомянута конкретная кличка" (3, 44). Сверхстранное обоснование! О происхождении этой песни было бы достаточно (и правильнее) сказать лишь о её связи с песней М.Л. Анчарова "Она была во всём права..." (1964), а не выдумывать несуществующее предназначение "для какого-либо спектакля или фильма"⁷².

О трёх песнях ("Про двух громил", "Я несла свою беду", "Славный полк") С.В. Жильцов пишет, что, по всей видимости, они были написаны для фильма В.Т. Турова "Жизнь и смерть дворянина Чертопанова", снимавшегося на киностудии "Беларусьфильм" в 1971-1972 гг. (2, 362; 3, 138; 3, 343), что верно только для одной из них. В.Т. Туров: "Он предложил в картину песню „Бедя“... И я впервые не смог включить его песню в картину. Просто она органически не вписывалась в сюжет"⁷³.

⁷¹ Родился 22 июня 1931 г., жил в Ленинграде, к 1943 г. был эвакуирован в Ташкент.

⁷² См., например: Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. – München, 1993. S. 69 (исследователь отмечает зависимость произведения В. Высоцкого от песни М. Анчарова, проявляющуюся в сходстве интонаций, стилистики, метрики и схемы рифмовки в обеих песнях).

⁷³ Цит по: Бакин В.В. Владимир Высоцкий без мифов и легенд. М.: Эксмо : Алгоритм, 2010. С. 353. О том, что комментируемая песня предлагалась В. Высоцким в этот фильм, свидетельствует и О.Г. Лысенко, сыгравшая в нём одну из главных ролей (интервью Л.Н. Черняку 11.10.1998 г.).

Предполагаемая связь с этим фильмом двух других песен невозможна исходя из простого здравого смысла, поскольку они никак не соотносятся с содержанием картины, с её стилистикой, с рассказами И.С. Тургенева, положенными в основу сценария. Предположение С.В. Жильцова об одинаковой кинематографической предназначенности всех трёх песен могло возникнуть только на основе приблизительно такой (порочной) логической цепочки: "Раз эти три песни написаны в приблизительно одно и то же время, а одна из них предлагалась в фильм В.Т. Турова, следовательно, две других тоже могли предназначаться в этот фильм". Укрепить С.В. Жильцова в этом предположении мог тот факт, что "Песня про двух громил" была записана на студии звукозаписи "Беларусьфильм" в августе 1971 г. вместе с "Бедой". Правда, "Славный полк" тогда записан не был. Зато на той же фонограмме имеются "Банька по-чёрному", "Иноходец" и "Охота на волков". Можно было бы сделать неверный вывод о том, что эти песни тоже предлагались в фильм "Жизнь и смерть дворянина Чертопханова"⁷⁴.

С.В. Жильцов о песне "Милицейский протокол": "По всей видимости, написана для музыкального фильма „Летние сны“ („Мосфильм“, 1972) вместе с текстами „Эврика! Ура! Известно точно...“, „Дурацкий сон как кистенём...“, „Жизнь оборвёт мою водитель-ротозей...“, „Не бросать, не топтать...“, песнями „Мои похороны“, „Куплеты шабашников“ и „Надо уйти“. В фильм не вошла" (2, 268). Как видим, комментатор функционально объединяет три "песни" и четыре "текста", хотя доподлинно известно, что только "Куплеты шабашников" и "Надо уйти" предназначались для данного фильма⁷⁵.

То, что С.В. Жильцов неоднократно делится с читателями бездоказательными гипотезами, – это порочная система, а не пара случайных казусов. набросок "Заказал я два коктейля..." прокомментирован С.В. Жильцовым так: "Для неустановленного спектакля (кинофильма) о работе милиции. Написано вместе с песнями „День рождения капитана милиции в ресторане ‘Берлин’" (*обратим внимание на присутствующую здесь ошибку – ABC*)⁷⁶, „Песня спившегося снайпера"⁷⁷, „Нейтральная полоса“, „У домашних и хищных зверей... " и „Попутчик" ранней весной 1965 г." (2, 252).

Такие бездоказательные предположения были и остаются в разряде пустых домыслов и допущений, заявления о "неустановленных" фильмах-спектаклях, для которых, якобы, создавались тексты, как раз говорят либо об отсутствии связи этих текстов с какими-то фильмами-спектаклями,

⁷⁴ Существует целый ряд подобных фонограмм, записанных В. Высоцким на киностудиях и содержащих множество песен, не имеющих непосредственного отношения к снимаемым там фильмам.

⁷⁵ См.: Куликов Ю.А. Летние сны // В поисках Высоцкого. Март 2018. № 32. С. 41–45.

⁷⁶ Нет у В. Высоцкого такой песни. С.В. Жильцов трижды в пятитомнике упоминает песню про день рождения *капитана* милиции в ресторане "Берлин" (1, 188, 552; 2, 252), хотя правильное название – "День рождения *лейтенанта* милиции в ресторане „Берлин“".

⁷⁷ Эта песня публикуется С.В. Жильцовым в этом же пятитомнике и под другим названием: "Песня про снайпера, который через 15 лет после войны спился и сидит в ресторане" (1, 553).

либо об отсутствии самих этих фильмов-спектаклей. Смысл подобных комментариев с упоминанием неопределимых фильмов-спектаклей – нулевой, или даже отрицательный, поскольку в них выдаётся читателю фактически недостоверная информация.

А вот комментарий к песне "Банька по-чёрному": "Написано одновременно со стихотворением „Отпишите мне в Сибирь, я в Сибири...” По-видимому, обращено к писателю А.Д. Сиявскому, вернувшемуся весной 1971 г. из заключения" (1, 612). Если это действительно "Написано в госпитале МВД в марте 1971 г.", как датирует С.В. Жильцов эту песню (1, 616), то версия с обращением к А.Д. Сиявскому отпадает, т.к. из мордовского Дубравлага он был выпущен на свободу по амнистии не ранее 8 июня 1971 г.⁷⁸ А если произведение действительно обращено к А.Д. Сиявскому, "вернувшемуся из заключения", то, значит, неверна датировка, предлагаемая С.В. Жильцовым. И, главное, неясно, на каком основании, почему "Банька по-чёрному" у С.В. Жильцова ассоциируется именно с А.Д. Сиявским? Скорее всего, только лишь на основе ошибочной информации о возвращении А.Д. Сиявского весной 1971 г. А с кем тогда ассоциируется "Банька по-белому", тоже написанная одновременно с какими-то событиями?

А как вам такая новость про стихотворение "Мой Гамлет": "По предположению С. Жильцова, написано как ответ на первые положительные статьи в советской прессе об этом спектакле весной 1972 г." (4, 262). То есть долгая и тяжёлая работа над ролью и всё прочее, сопровождавшее появление спектакля – несущественно, а вот несколько сдержанных похвал в советской прессе подвигли В. Высоцкого ("по предположению С. Жильцова") на создание этого произведения.

Было бы интересно и наверняка полезно попытаться проанализировать, как С.В. Жильцов устанавливает связи между творчеством В. Высоцкого и событиями внешнего мира, как соотносит художественную работу поэта с внеположенными явлениями и процессами. Сейчас могу сделать только такой **предварительный вывод б/н: комментариям С.В. Жильцова свойственно неверное стремление грубо и непосредственно "привязывать" появление художественных произведений к тем или иным жизненным событиям без наличия серьёзных доказательств существования этой связи.**

Комментируя песню "Я не люблю", С.В. Жильцов пишет, что строка "Когда весёлых песен не пою" имеет "равноценный вариант: „В которое болею или пью"" (2, 56). Чем и как (кроме субъективного "вкуса") может

⁷⁸ Арестован А.Д. Сиявский был 8 сентября 1965 г.; с этой даты и начался отсчёт срока заключения (7 лет). Решение об его амнистии было принято на заседании ЦК КПСС 19 мая 1971 г., (срок наказания был сокращён на 1 год и три месяца). Можно обойтись и без этой "математики богов": в диссидентской "Хронике текущих событий" (1971, № 26) сообщается, что "8 июня по Указу Президиума Верховного Совета СССР освобожден на 15 месяцев раньше срока Андрей Донатович Сиявский, осуждённый в 1965 г. на 7 лет ИТЛ строгого режима по ст. 70 УК РСФСР" (<http://hts.memo.ru/chr20.htm>).

измеряться эта "равноценность", если в известных 259 исполнениях песни вариант с "пью" звучит только 30 раз, в 21 фонограмме 1980 г. – только два раза, и в последнем известном исполнении 3 июля 1980 г. была спета строка про "весёлые песни", которые "не пою". Разница в соотношении публичные-домашние выступления в части вариаций этой строки незначительна, то есть, версия об автоцензуре здесь неприменима.

Предполагаю, что человек, даже любительски интересующийся текстологией и имеющий хотя бы начальные представления об основах сопоставительного анализа текстов, не заявил бы, что "На острове необитаемом..." – "первый вариант „Песенки ни про что“" (2, 488). Понятно, что и там, и там фигурируют горящие попугаи, но это не основание для признания текстов как "вариантов". По этой логике с таким же успехом "На острове необитаемом" можно назвать первым, а "Песенку ни про что" – вторым "вариантом" "Песни попугая" из "Алисы в Стране чудес". Но ведь все эти тексты – совершенно разные и самостоятельные произведения, а не варианты⁷⁹, не редакции и не прототипы один другого и третьего, даже если в них можно найти схожие мотивы и образы. Не менее абсурдно выглядит определение черновых записей "Взяли с паперти кликушу..." в качестве наброска к песне "Не волнуйтесь!"⁸⁰ (2, 84).

"По предположению С. Жильцова" (как сказано в комментариях С.В. Жильцова) обе части диптиха "Очи чёрные" ("Погоня" и "Чужой дом") были написаны "под влиянием „Песен западных славян“ А.С. Пушкина" (2, 190; 2, 196). Интересно было бы ознакомиться не с декларативным заявлением С.В. Жильцова, а хотя бы с попыткой аргументированно обосновать это сверхстранное "предположение". Какие именно мотивы и образы пушкинского цикла оказали влияние на В. Высоцкого и как они отразились в его диптихе? Уверен, что эта задача невыполнима. И почему только "под влиянием „Песен западных славян“ А.С. Пушкина"? Едва ли не с большим успехом можно заявить, что этот цикл В. Высоцкого возник "под влиянием" сказки Ш. Перро "Красная Шапочка" и инструкции по эксплуатации холодильника "Юрюзань".

А если серьёзно, то в данном случае я вновь вижу пример хотя и очень простой, но крепко извращённой логики, к явлениям искусства принципиально неприменимой: известно, что "Черногорские мотивы" написаны В. Высоцким в Черногории с оглядкой на А.С. Пушкина, о чём говорил и сам В. Высоцкий. Но поскольку диптих "Очи чёрные" В. Высоцкий тоже написал (или задумал), будучи в Черногории, постольку (и следовательно) этот текст, как умозаключает комментатор, тоже создан "под влиянием „Песен западных славян“ А. Пушкина".

⁷⁹ Текстологи "вариантами" называют "различия текстов произведения по отношению к принятому за основной" (Рейсер С.А. Основы текстологии – Л.: Просвещение, 1978. С. 37). Разные произведения не могут быть "вариантами" друг друга.

⁸⁰ "Нет меня – я покинул Расею...". В рукописях В. Высоцкого текст названия не имеет, на последних по времени известных фонограммах, где песня автором озглавлена, она называется: "Слух", "О сплетнях", "О слухах", "О слухах, о Париже".

Предварительный вывод б/н: *сквозь вышеприведённые утверждения комментатора сквозит элементарная неподготовленность их автора к грамотному анализу художественных произведений, к серьёзному и квалифицированному разговору о них.*

Помимо мудрёных фантазий, необоснованных предположений и дилетантских высказываний в текстологической части комментариев встречаются и совсем простые нестыковки. О "Серенаде Соловья-Разбойника" сказано: "По замыслу каждые 10–13 строки куплетов должен был исполнять хор нечисти" (3, 166). Публикуемый далее текст песни сопротивляется этому утверждению. Судя по пометкам В. Высоцкого в черновике⁸¹, хором нечисти могли исполняться в куплетах строки 12-13 и 14-15 (не во всех случаях).

Алогизм, неуместная случайность комментария проявляется и в избыточной информации, вовсе не имеющей прямого отношения к комментируемому тексту. В комментарии к строке "Всё золото моё в Клондайке выбрали" (стихотворение "Я не успел", 1973) сначала говорится о золотой лихорадке, Клондайке и Аляске, потом о произведениях Дж. Лондона о старателях, а далее зачем-то сообщается о том, что по мотивам его романа "Смок Беллью" был снят "многосерийный фильм „Смок и Малыш“ с Вениамином Смеховым в главной роли (Литовская киностудия, 1975)" (2, 184). Зачем упоминать фильм 1975 г., если комментируемый текст создан в 1973 г.⁸²

О наброске-катрене "Что ни слух – как оплеуха!.." С.В. Жильцов пишет: "Печатается по единственному известному автографу. Написано на одном листе с черновиком песни „Две судьбы“, начальные варианты которой, вероятно, предназначались для фильма „Сказ про то, как царь Пётр арапа женил“" (1, 308). Если это не намёк на допустимую смысловую связь наброска с фильмом, то о чём и зачем все эти буквы?

А в комментарии к "Двум судьбам" сомнения относительно изначальной предназначённости этой песни комментатора покидают, и он постулирует связь "Двух судеб" с фильмом уже без всяких "вероятно": "Начальный вариант песни предназначался для фильма режиссёра А. Митты „Сказ про то, как царь Пётр арапа женил“" (2, 214). Эта очередная недоказуемая фантазия появляется, наверное, из-за того, что в одном из черновиков "Двух судеб"⁸³ присутствуют строки из будущей песни "Купола", которая, действительно, предлагалась в фильм А.Н. Митты. То есть, ход мысли комментатора, вероятно, таков: "Если в черновике „Двух судеб“ присутствуют строки из „Куполов“, которые предлагались в фильм, то, значит, и „Две судьбы“ изначально имели то же предназначение". Поэтому и "Что ни слух – как оплеуха!.." тоже – для фильма. Но ведь на том же основании можно предполагать, что это "Купола" изначально создавались не для фильма, а строки "Что ни слух...".

⁸¹ Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 11. – Новосибирск, 2016. С. 158-159.

⁸² Схожий случай: в комментариях к <Детской поэме> присутствует подробная информация о теме собак-космонавтов в отечественной мультипликации и театральном искусстве после 2010 г. (5, 18).

⁸³ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают. – Новосибирск, – 2011. С. 20-21.

зафиксированные в черновике "Двух судеб", были частью образной системы какой-то из этих песен. Или (что наиболее вероятно) – работа над обеими (или даже тремя) песнями шла параллельно, но лишь одна из них позднее была предложена для использования в фильме.

Нам же сейчас важнее сказать о том тексте В. Высоцкого, который остался и вовсе невостребованным наброском (возвращаемся к четверостишию "Что ни слух – как оплеуха!.."). Самое удивительное и интересное в исследованиях и размышлениях, проведённых С.В. Жильцовым над этими черновиками, заключается в следующем. На листе с будущими "Двумя судьбами" присутствует иной текст четверостишия, без "оплеухи": "Что ни слух – ласкает ухо..."⁸⁴. С.В. Жильцов в очередной раз ошибается или в очередной раз сознательно правит текст В. Высоцкого? Или у С.В. Жильцова есть какой-то другой "единственный известный автограф" – черновик "Двух судеб" с текстом "про оплеуху"⁸⁵? А ежели таковой бумаги нет (а её, скорее всего, нет), то...

И опять нечто фантазийно-предположительное, теперь о "Пиратской песне": "Стилизация, *появившаяся*, вероятно, *для какого-то фильма*"⁸⁶, написана параллельно с „Песней о нотах”, так что не исключено, что предлагалась в спектакль Театра на Таганке „Берегите ваши лица”. Впрочем, она соседствует с текстом „Посмотришь – сразу скажешь: это кит...” и, судя по времени написания, вполне могла предназначаться в картину „Внимание, цунами” (2, 558). А что про этот текст говорится в комментарии С.В. Жильцова к нему? Читаем: „Посмотришь – сразу скажешь: ‘Это кит...’”. Печатается по единственному известному автографу. Судя по времени написания, могло предназначаться для спектакля „Берегите ваши лица” (1970) (1, 594).

Круг замкнулся, винт скрутился, крыша поехала, "та же песня, только сбоку". Остаётся предположить, что "Песня о нотах" ("судя по времени написания") тоже могла предлагаться в фильм "Внимание, цунами". Но могла и не предлагаться. То есть, нельзя исключить, что и она, говоря языком комментатора, "появившаяся, вероятно, для какого-то фильма".

Кстати, – ошибочен и комментарий к песне "Пословица звучит витиевато...": "Песня из кинофильма режиссёра Г. Юнгвальд-Хилькевича"⁸⁷ „Внимание, цунами!” (Одесская киностудия, 1969) (2, 586). Песня эта не "из кинофильма", а "для кинофильма", т.к. в него не вошла.

Допускаю, что вышеприведённые примеры являются не только порождениями квазитекстологической концепции и/или своеобразных ходов

⁸⁴ Там же. С. 22-23.

⁸⁵ Об этой путанице с "ухом-оплеухой" ещё в 2007 г. писали С.А. Дёмин и А.Б. Семин (https://v-vysotsky.com/stajji/2007/Kuda_vsio_delos/text03.html). А.Ю. Бабенко в декабре 2018 г. продолжил развитие этой темы применительно к новому пятитомнику. См.: <http://vysotsky.ws/index.php?showtopic=930&hl=%F1%F3%E4%FC%FF%F5&st=0>.

⁸⁶ Курсив мой – АВС. "Песня, появившаяся для фильма" – прекрасная формулировка. И опять – для "какого-то" неопределённо-неизвестного фильма, которого могло не быть вовсе.

⁸⁷ Правильно было бы "Юнгвальда-Хилькевича".

и манеры мысли комментатора, но они – ещё и результат весьма слабой (или периодически вовсе отсутствующей) работы редактора, который должен был заметить и уточнить сомнительные моменты, выправить неудачные формулировки, добиться общей вменяемости издания и комментариев С.В. Жильцова в частности. Хотя, теоретически возможен и "ход обратный": ретивый и неквалифицированный редактор мог так капитально от-делать изначально разумные комментарии С.В. Жильцова, что в итоге мы имеем нечто разительно отличающееся от исходного текста.

Редкому редактору покажется приемлемым такой пассаж из комментария к песням для кинофильма "Иван да Марья": "По сведениям С. Жильцова... Эту работу автор вспоминал без удовольствия, сказал однажды В. Абдулову, что попал в эту жуткую историю, которую вдобавок сценаристы украли из его песни-сказки „Про дикого вепря”, поскольку ему обещали одну из главных ролей – Соловья-разбойника" (4, 522). Автор попал в историю, которую сценаристы у него украли? А попал он в эту историю, поскольку ему обещали? Или это сценаристы у него украли, поскольку обещали? Как верно заметил один учёный марксист: "Язык есть материально независимое отражение форм мышления"⁸⁸.

В комментариях С.В. Жильцова периодически сообщается о том, что "Фонограмм авторского исполнения неизвестно"⁸⁹ (1, 554), "Других текстов из этого цикла неизвестно" (2, 528). Сообщим аналогично: "Профессиональных навыков корректоров и редакторов издательства „Слово” тоже неизвестно". И вспомним прекрасные "одесские" строки И.Л. Сельвинского: "Моты́кэ Малхамовес считался за монарха // И любил родительного падежа".

И ещё, конечно, совершенно бесподобно выглядят в комментариях С.В. Жильцова такие пассажи: "По мнению С.В. Жильцова...", "По свидетельству С.В. Жильцова...", "По предположению С.В. Жильцова...", "Как отмечает С. Жильцов...", "С. Жильцов считает...", "По сведениям С. Жильцова...", "С. Жильцов уверен в том, что...", "С. Жильцов считает возможным, что...", "Согласно реконструкции С. Жильцова..." Или даже такая фраза: "Из комментариев С. Жильцова..." (4, 90), за которой в комментариях С.В. Жильцова следует отрывок из комментариев С. Жильцова.

Как минимум, такие систематически появляющиеся заявления о себе самом в третьем лице усугубляют и подчёркивают как общую странность, так и редакторскую недоделанность комментариев, автором которых назван С.В. Жильцов. К этой теме нам ещё предстоит обратиться далее.

Промежуточный вывод № 7. "Текстологическая" часть комментариев С.В. Жильцова характеризуется обилием недоказуемых

⁸⁸ За большевизм в языкознании // Под ред. Ф.П. Филина. – М.: Госполитиздат, 1949. С. 14.

⁸⁹ Смешно и странно: сообщение о том, что "фонограмм неизвестно" в данном случае относится к четверостишию "Шофёр ругал погоду...", которое, как сказано в том же комментарии выше, известно по единственному автографу. Понятно, что в этом случае "фонограмм известно" никак не могло быть.

версий, субъективных предположений и допущений, алогичными построениями и неточными формулировками, смысловыми нестыковками и иными ошибками.

7.2. О "реально-содержательном" блоке комментариев

Следует сразу сказать, что этот блок выглядит даже "похлеще" предыдущего, "текстологического".

Начнём с главного, а именно, с того, что значительная часть этих комментариев – краденая. Счастливые (или не очень счастливые) обладатели пятитомника могут сопоставить комментарии, в нём напечатанные, с комментариями П.Е. Фокина, ранее опубликованными в упоминавшемся выше и защищённом копирайтами издании "Амфоры" 2012 г.: даже самое беглое сравнение текстов покажет безусловную зависимость первых от вторых. Можно с небольшой долей преувеличения сказать, что без использования комментариев П.Е. Фокина от комментариев, автором которых обозначен С.В. Жильцов, остался бы только их "текстологический" блок, плюс относительно невеликая часть комментариев, украденная у иных авторов, и совсем незначительная часть неизвестного либо оригинального происхождения. Но при этом во всём пятитомнике я нашёл всего два случая ссылок на П.Е. Фокина (3, 112 и 3, 342). И если воспроизведение чужих текстов без указания их авторства, заимствования фрагментов чужих произведений без обозначения источников заимствования есть плагиат, то в данном случае мы должны будем признать его явное и наглое наличие.

Кража интеллектуальной собственности была произведена не только у П.Е. Фокина, но и у ряда иных авторов, причём зачастую кража второго порядка получалась из-за того, что при перепечатке комментариев П.Е. Фокина зачем-то выбрасывались ссылки на цитируемых им предшественников⁹⁰. Полный список потерпевших и статистику этой непристойности приводить не буду, далее ограничусь лишь несколькими конкретными примерами.

Но сначала считаю необходимым оговорить один существенный момент. Изъятие чужой интеллектуальной собственности произведено в рассматриваемом издании столь явно и масштабно, что и кражей это называть, наверное, некорректно. Больше похоже на грабёж (открытое хищение чужого имущества). И мне как-то не верится в то, что этот грабёж совершил С.В. Жильцов. Он может на свой вкус отредактировать произведение В. Высоцкого и придумать название для этого текста, произвести и опубликовать неуместную "реконструкцию", переставить строфы, нафантазировать с датами, излишне довериться мемуаристам, выдать мимо цели длинную очередь неподтверждаемых "предположений", но чтобы так тупо-грабительски присвоить чужое в таком крупном размере... – очень сомневаюсь, очень. Хотя, конечно, ругаться не могу, – всякое бывает.

⁹⁰ В результате такой обработки комментария П.Е. Фокина к песне "Формулировка" ссылка на Н.Г. Шафера оказалась ликвидирована, но кавычки от ставшей анонимной цитаты по недосмотру остались (1, 120).

Замечу при этом, что С.В. Жильцову часто (почти фатально) не везёт с издателями. Информация из, как я понимаю, автобиографии С.В. Жильцова: "В 1991 году принимал участие в подготовке пятитомника (коллекционного миниатюрного издания – издательства „Книголюб“). С третьего тома снял фамилию из-за небрежного выполнения издательством условий договора. Содержит многочисленные искажения и ошибки. ...В Германии вышло 7-томное издание. Не было вычитано составителем по вине издательства, и, разумеется, не было подписано в печать. Содержит многочисленные искажения и ошибки"⁹¹. О "тульском" пятитомнике: "...Корректоры и редакторы тульского издания во многих случаях поступали⁹² как им заблагорассудится, совершенно не ставя меня в известность"⁹³. То есть, произвол издательств, козни редакторов и корректоров преследуют С.В. Жильцова, а в результате "многочисленные искажения и ошибки" становятся привычными спутниками и роковым проклятием изданий, в которых С.В. Жильцов участвует.

Предполагаю, что и в случае с издательством "Слово" повторилось нечто подобное: С.В. Жильцов лично к случившемуся плагиату (как и к прочим бедам) может быть непричастен или иметь лишь косвенное отношение, а обозначение его авторства в части комментариев в этом издании – одно из очередных "многочисленных искажений". Допускаю и то, что в этой странности всё-таки есть и какой-то скрытый рациональный смысл (например, коммерческо-финансовый). Но поскольку никакой официальной информации о том, кто дополнил текстологические комментарии С.В. Жильцова краденными текстами, до сих пор нет, и, раз единственным автором всех комментариев, опубликованных в рецензируемом пятитомнике, всё-таки числится С.В. Жильцов, а опровержения тому, насколько мне известно, не поступало, то нам и далее придётся адресовать все возможные претензии только С.В. Жильцову.

Начну с того, что значительная часть этих комментариев (помимо копирования комментариев П.Е. Фокина) без ссылок на источник взята из книги А.Е. Крылова и А.В. Кулагина "Высоцкий как энциклопедия советской жизни. Комментарий к песням поэта" (М., 2010). При этом в тех редких случаях, когда указание на эту книгу как на источник информации вроде бы подразумевается, комментатор ссылается только на одного из соавторов, не упоминая второго.

Почему указание "вроде бы подразумевается"? Да потому что во всём пятитомнике во всех комментариях вообще нет *ни одной* корректной библиографической ссылки на издания, из которых брались воспроизводимые сведения! И догадаться о том, на какую работу комментатор в относительно редких случаях ссылается, может только тот человек, который в этой теме хорошо ориентируется. Такая дикая, совершенно непрофессиональная "библиография" свидетельствует не только о пренебрежительном

⁹¹ <http://www.istar.ru/pictures/Expert.html#>

⁹² Пропущена запятая перед "как".

⁹³ <http://www.liveinternet.ru/users/2280424/post97464652/>

отношении к обкрадываемым (или даже цитируемым) авторам, но и о таком же отношении к читателям, которые вводятся в заблуждение недостаточной и неполноценной информацией.

Для рассматриваемого издания вообще характерна тенденция к анонимизации, обезличиванию авторства. Помимо явного плагиата имеются и другие незачищенные формы изложения чужих идей. Например, в комментариях периодически встречаются такие выражения: "исследователи отмечают...", "по мнению исследователей...", "исследователи обнаруживают..." и пр. Кто такие эти анонимные "исследователи" и почему они упоминаются во множественном числе, если автором воспроизводимой идеи обычно является один конкретный человек (либо, – что реже, – несколько, но всё-таки вполне конкретных соавторов)?

Такая неопределённость позволяет представить себе низкий уровень культуры комментатора, для которого неидентифицированные "исследователи" – все на одно лицо, неразличимы и неотличимы друг от друга, как китайские солдаты для среднестатистического европейца. Хуже другое: лукавые формулировки, переводящие частное мнение в общеизвестное, могут дезинформировать читателя, поскольку создают иллюзию согласия научно-исследовательского сообщества с пересказываемыми идеями. А они могут быть весьма спорны. Например, комментарий к диптиху <"День без единой смерти">⁹⁴ ("Часов, минут, секунд – нули..."): "По предположению С. Жильцова, написана до „Баллады о Любви“. Исследователи отмечают схожесть сюжетов стихотворения и повести Юлия Даниэля (псевдоним Николай Аржак) „Говорит Москва“, которую В. Высоцкий, конечно, хорошо знал" (3, 194).

Очередную ссылку С.В. Жильцова на предположение С. Жильцова опять не заметим, зададимся иными вопросами: *она* – это что, – диптих, которая "написана"? Или стихотворение? И причём тут "Баллада о Любви", до которой много чего написано? А если сопоставление с датировкой "Баллады о Любви" по какой-то причине значимо, то это нужно было прописать, объяснить. И, наконец, кто такие эти "исследователи", которые дружно "отмечают"?

О возможной связи диптиха В. Высоцкого с рассказом Ю.М. Даниэля говорилось в статье Е.Г. Чернышёвой⁹⁵, что и следовало указать. Но не факт, что все остальные неперсонифицированные "исследователи" согласны с этим её весьма спорным предположением. По крайней мере, ни В.П. Изотов, ни М.А. Раевская, ни П.Е. Фокин, ни иные люди, об этом тексте В. Высоцкого писавшие, однозначное согласие с идеей Е.Г. Чернышёвой не высказывали.

В комментариях к "Песенке лягушонка Джимми и ящерики Билли" из дискоспектакля "Алиса в Стране Чудес" С.В. Жильцов приводит опять

⁹⁴ Конъектурное название дано С.В. Жильцовым. Не вижу смысла в подобной широко практикуемой публикатором задаче неавторских названий произведениям В. Высоцкого.

⁹⁵ Чернышёва Е.Г. Судьба и текст В. Высоцкого: мифологизм и мифопоэтика // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. – М., 1999. С. 98.

же без указания имён и источника информации мнение неких коллективных "исследователей", которые "отмечают осознанное или неосознанное цитирование автором знаменитой в своё время песни „Урожайная” из фильма „Кубанские казаки” на музыку И. Дунаевского и слова М. Вольпина и М. Исаковского: „Убирай, убирай, // Да нагружай, нагружай”” (4, 490). Безымянные исследователи ошибаются: во-первых, цитирования тут точно нет, в лучшем случае возможна аллюзия; во-вторых, М.Д. Вольпин к авторству текста "Урожайной" отношения не имеет (он был автором слов других песен из этого фильма).

И ещё об "анонимизации", широко и разнообразно практикуемой в рассматриваемом пятитомнике. В нём в качестве иллюстраций многократно воспроизводятся копии нотных записей песен В. Высоцкого (около двух десятков) – и все без указания авторов нотировок, гармонизаций и аранжировок⁹⁶. Сходу удалось опознать только две нотные записи с обрезанными заглавиями и "реквизитами", принадлежащие К. Казански, – "Купола" и "Прерванный полёт", – похищенные из защищённого копирайтами специализированного нотного издания⁹⁷. Остаются невыясненными авторы и правообладатели остальных нотных текстов, так же откуда-то взятых в пятитомник, четыре из которых – даже с оговоркой: "Ноты и текст песни (...), изданные в Дании на датском языке". Я могу понять логику, согласно которой комментатор-плагиатор не указывает имена обворованных им авторов-предшественников, но имена музыкантов-то зачем скрывать? И догадывается ли руководство издательства "Слово" о том, что гражданин Франции К. Казански и его датские коллеги могут за эту обидную анонимизацию, усугубляющую несанкционированное репродуцирование нотных текстов, вчинить соответствующий иск "по европейским понятиям"?

И заодно – совсем праздный вопрос: а есть ли в издательстве "Слово" человек, выполняющий функции "смотрящего", "контролирующего", принимающего работу авторов и сотрудников? И куда он смотрел? Ну да ладно, – не наше дело, вернёмся к теме плагиата.

Нельзя сказать, что в комментариях С.В. Жильцова вовсе отсутствуют указания на авторов какого-либо наблюдения, предположения или идеи, в этих комментариях приводимых. Периодически такие указания встречаются и, что особенно интересно, их наличие косвенно даёт понять читателю, что во всех остальных случаях, если "посторонний" источник информации не указан, то, значит, автором данного высказывания является С.В. Жильцов.

⁹⁶ Между тем в пункте 4 части 1 статьи 1273 ГК РФ содержится запрет на частичное или полное репродуцирование нотных текстов без разрешения правообладателя даже в личных целях.

⁹⁷ Владимир Высоцкий. "Купола". Транскрипция [и предисл.] Константина Казанского [Ноты: вокал / фортепиано / гитара] – Челябинск: MPI (Music Production International), 2013. С. 5; 76.

В пятитомнике, например, я нашёл три случая ссылок на информацию от "знатока Театра на Таганке В.В. Чичериной". Однако, пересказывая её устные рассказы об отдельных занимательных деталях "театрального быта", возможно, нашедших отражение в строках В. Высоцкого, С.В. Жильцов обходит молчанием безусловно известные ему печатные работы В.В. Чичериной, непосредственно касающиеся текстологии произведений В. Высоцкого "театральной" тематики. В частности, такова статья В.В. Чичериной о стихотворных посвящениях В. Высоцкого к 100-му спектаклю "Добрый человек из Сезуана", где она (со ссылкой на первопубликацию полных текстов этих посвящений В.М. Ковтуном⁹⁸), републиковала их с исправлениями и снабдила комментариями⁹⁹. С.В. Жильцов не только не упоминает использованную им работу В.В. Чичериной, но даже утверждает, что данные тексты это он сам публикует здесь, сейчас и впервые полностью (4, 204-211).

Говоря о комментариях к текстам В. Высоцкого "театральной" тематики, следует отметить такой момент: в предисловии к пятитомнику "От издательства" сказано, что в этом издании "Впервые прокомментированы тексты, посвящённые кино- и театральной тематике" (1,6). Явная ложь здесь сочетается с грамматической ошибкой – в слове "прокомментированы" (краткое причастие, страдательный залог) должна быть одна буква "н". А произведения В. Высоцкого, "посвящённые кино- и театральной тематике" (вне зависимости от того, что конкретно подразумевает эта неудачная формулировка), ранее вполне успешно комментировались М.И. Цыбульским, А.Е. Крыловым, А.В. Кулагиным, М.А. Раевской, В.П. Изотовым, В.В. Чичериной и другими авторами, комментариями которых С.В. Жильцов активно пользовался. Да и одиннадцатая книга "Амфоры" ("Вот и сбывается всё, что пророчится..." – СПб., 2012), как известно, была *целиком* посвящена "кино-театральной" тематике и содержала соответствующие комментарии П.Е. Фокина, обильные следы которых можно легко найти в новом пятитомнике. Так что всё это далеко не "впервые".

Заодно заметим, что схожее лукавое (или всё-таки – лживое) заявление коллектива издательства "Слово" о новизне и объёмах произведённых работ содержится и в последующей фразе предисловия: "Стоит отметить опубликованные в пятом томе детские письма Высоцкого (1947-1953), ранее разбросанные по тематическим сборникам, журналам и газетам" (1, 6). Небольшая часть этих писем, действительно, ранее фрагментами была опубликована в газете "Московский комсомолец" (1998, 23 января). А какие "тематические сборники" тут имеются в виду? Видимо, десятилетней давности издание ГКЦМ¹⁰⁰, в котором все эти письма

⁹⁸ Рукописи В. Высоцкого из собрания А. Евдокимова // Подг. В. Ковтун, В. Сычёв. – Киев: Высоцкий: время, наследие, судьба (сер. Источник; Вып. II). 1996. С. 4-6, 17-23.

⁹⁹ Чичерина В.В. К 100-му "Доброму..." // В поисках Высоцкого. Апрель 2017. № 28. С. 36-45.

¹⁰⁰ Высоцкий: исследования и материалы: в 4 т. / Гос. культур. Центр-музей В.С. Высоцкого "Дом Высоцкого на Таганке". Т.:1: Детство. – М., 2009.

уже были собраны, прокомментированы, опубликованы и откуда они как раз были взяты неутомимыми "собираателями" издательства "Слово" ¹⁰¹.

В подобной ложной рекламе трудно определить, кто кого обманывает в первую очередь: издательство сознательно врёт о своём товаре потенциальным покупателям или это творческий коллектив подготовителей издания надул издательство, явно преувеличив свои трудовые заслуги.

Вижу в таких обманах некую традицию. Вспоминается реклама "одинадцатикнижия" издательства "Амфора", также публиковавшей тексты В. Высоцкого в версии С.В. Жильцова: "Уникальность этого собрания в том, что тексты стихотворений впервые печатаются не по расшифровкам фонограмм, где то или иное слово звучит не всегда понятно, а по ранее не известным широкой публике рукописям Высоцкого" ¹⁰². Хотя всем всё ясно и про фиктивные "уникальность", и про "впервые", которым в 2012 г. уже была почти пара десятков лет. А противопоставление "ранее неизвестных" рукописей "непонятым" фонограммам вызывает лишь снисходительно-сочувственную улыбку в адрес безымянного автора этой лживой (или просто чрезвычайно глупой) формулировки.

Вернёмся, однако, к теме публикации в пятитомнике издательства "Слово" детских и юношеских писем В. Высоцкого. Нам сейчас важно отметить то, что в комментариях к этим письмам В. Высоцкого без указания на источник использованы сведения, извлечённые из текстов, авторами которых являются неупомянутые работники ГКЦМ С.И. Бражников и Ю.А. Куликов.

Аналогично обойдён молчанием Ю.А. Куликов и как автор, подготовивший к печати и прокомментировавший юношеские стихотворения В. Высоцкого (книги "Юность" и "Молодость"). То есть, составитель пятитомника благополучно включает результат трудов Ю.А. Куликова в состав издания, С.В. Жильцов обозначается как автор комментариев, Ю.А. Куликовым созданных, но при этом Ю.А. Куликов во всём пятитомнике ни разу не упомянут ни в качестве публикатора, ни в качестве комментатора текстов В. Высоцкого!

Выше, говоря о недостатках датировок, применяемых С.В. Жильцовым, я приводил примеры ошибок, обусловленные невнимательным или попросту бездумным отношением к комментариям Ю.А. Куликова. Иногда комментарии Ю.А. Куликова копируются без изменений, иногда игнорируются, а иногда "перелицовываются" (и получается это плохо). Например, строки одного из "Куплетов" ("Сказали ему, что уж времени

¹⁰¹ Отмечу попутно, что на сайте издательства "Слово" о детских письмах В. Высоцкого сказано ещё более откровенно: "Впервые собраны воедино детские письма Высоцкого". И там же: "В собрание сочинений вошли никогда ранее не публиковавшиеся и мало известные тексты" (https://slovobooks.ru/catalog/russkaya_literatura2004/vladimir_vysotskiy_sobranie_sochineniy_v_pyati_tomakh/). Действительно, вошли, но только лишь как "малоизвестные" (в данном случае это слово требует слитного написания). Как видим, тема недостоверной информации, представляемой издательством "Слово", возникает вновь, равно как и вопрос о квалификации редакторов и корректоров этого издательства.

¹⁰² <http://www.amphora.ru/book.php?id=2209>

нет, // И разум его помутился...") Ю.А. Куликов верно объясняет как аллюзию на песню "Раскинулось море широко"¹⁰³. Но у С.В. Жильцова в комментарии появляется странное дополнение: "...„Раскинулось море широко” – популярная русская народная песня. Возможно, подразумевается песня А. Охрименко, В. Шрейберга и С. Кристи „Я был батальонный разведчик...”, написанная на тот же мотив" (4, 18). Кем "подразумевается"? Ю.А. Куликовым, у которого этот комментарий украден? А зачем ему подразумевать такую, очень мягко говоря, неуместность, если понятно, что комментируемый им поэтический текст В. Высоцкого содержит аллюзию именно на "Раскинулось море широко...", а не на "Батальонного разведчика", который тут вообще ни при чём? Да и сходство "мотивов" этих песен совершенно неочевидно.

Выше мы уже несколько раз сталкивались с загадочными упоминаниями С.В. Жильцова в комментариях С.В. Жильцова. Почему они периодически появляются на страницах пятитомника, есть ли в этом какой-то резон, какова функция этих упоминаний С.В. Жильцова в комментариях С.В. Жильцова? Проще всего предположить, что всё это просто незатёртые следы из перепечатаваемых комментариев П.Е. Фокина, который периодически ссылался на С.В. Жильцова. Однако сравнение текстов подтверждает данную версию далеко не всегда.

Остаётся допустить, что ссылкой на самого себя С.В. Жильцов честно и добросовестно обозначает только те моменты, в которых приводятся его собственные мнения. А где С.В. Жильцов не упоминается, там, значит, в комментариях публикуются не его мнения-соображения-предположения, и за них он не ответчик. Но тогда почему автором всех комментариев во всех пяти томах всё-таки назван С.В. Жильцов, если он автор лишь части комментариев?

К тому же выясняется, что ссылка на С.В. Жильцова не гарантирует отсутствие плагиата и в этих случаях. Например, комментарий к стихотворному наброску "В прекрасном зале Гранд-Опера...", строка "Давали „Фронду” при участии Дени": "По предположению С.В. Жильцова, речь, скорее всего, идет об ариозо „Scuoti quella fronda di ciliegio” („Пусть цветы своими лепестками”) из оперы Дж. Пуччини „Мадам Баттерфляй” (в СССР известна под названием „Чио-чио-сан”). Премьера состоялась в миланском театре „Ла Скала” (1904)" (3, 106).

Это "предположение С.В. Жильцова" представляет собой пересказ предположения А.Б. Сёмина от 25.01.2010, высказанного на форуме "Владимир Высоцкий творчество и судьба": "...„Фронда” – это, может быть, популярное ариозо Чио-Чио-сан (она же мадам Баттерфляй) „Scuoti la fronda” – „Пусть цветы своими лепестками”? Правда, это уже – Джакомо Пуччини, после 1903 года"¹⁰⁴.

¹⁰³ Высоцкий: исследования и материалы: в 4 т. / Гос. культур. центр-музей В. С. Высоцкого "Дом Высоцкого на Таганке". Т. 2: Юность. – М., 2011. С. 24.

¹⁰⁴ <http://vysotsky.ws/index.php?showtopic=589&st=510&p=11288&hl=%D4%F0%EE%ED%E4%E0&#entry11288>

"Зарисовка о Ленинграде", строки "Не захочешь, а дойдёшь // К стоянке", комментарий С.В. Жильцова: "Речь о правиле, согласно которому посадка в такси осуществлялась только на специально обозначенных их стоянках" (2, 302). В книге А.В. Скобелева¹⁰⁵, откуда эта информация выдернута, приводятся слова того же А.Б. Сёмина: "В Ленинграде в 60-х - 80-х гг. существовала жёсткая городская инструкция, запрещающая такси останавливаться для посадки пассажиров вне специально отведённых и обозначенных стоянок"¹⁰⁶. Заметим, что и сама формулировка А.Б. Сёмина значительно лучше, нежели не очень складная фраза С.В. Жильцова про "на специально обозначенных их стоянках".

Далее в комментариях к той же песне, о "не сравнить с Афинами": "Сравнение Петербурга с выдающимися городами мира, в том числе с Афинами, было широко распространено в русской словесности. См., например, у Е.А. Баратынского в стихотворении „Н.И. Гнедичу“ (1823): „Я не забыл тебя, почтенный Аристип, // И дружбу нежную, и русские Афины“" (2, 302). Здесь, следует признать, пересказ текста А.В. Скобелева получился относительно удачным, если не считать того, что "потерялась" не только ссылка на А.В. Скобелева, но и ссылка А.В. Скобелева на работу А.В. Кулагина (Кулагин А.В. В Ленинграде-городе у Пяти Углов // Нева. 1992. № 2. С. 269).

Реестр краденого в комментариях С.В. Жильцова можно продолжать, продолжать и продолжать, постепенно и неуклонно приближаясь к объёму всех реальных комментариев, в пятитомнике опубликованных. У меня сложилось такое впечатление, что вообще *все* указания на какие-либо переклички текстов В. Высоцкого с текстами иных авторов (цитаты, реминисценции, аллюзии), в комментариях С.В. Жильцова присутствующие, взяты из работ А.Е. Крылова, А.В. Кулагина, А.В. Скобелева, П.Е. Фокина и цитировавшихся ими авторов. Ничего нового (кроме вышеприведённых казусов с А.С. Пушкиным и М.Д. Вольпиным) я не заметил.

Впрочем, ещё один случай точно есть: о песне "Кто за чем бежит" в комментарии С.В. Жильцова сказано, что она, "по предположению С. Жильцова, навеяна пьесой В. Розова „На беговой дорожке“ (1968)" (4, 686). Я прочитал эту пьесу и никак не могу оценить её как "навеявшую" В. Высоцкому тему указанной песни. К схожему выводу пришёл и Л. Надель, проанализировавший историю постановки этой пьесы в Ленинградском БДТ¹⁰⁷. Бессмысленно потраченное нами с Л. Наделем время показывает реальную общественную опасность безответственных заявлений, которые присутствуют в комментариях С.В. Жильцова и которые являются лишь неподтверждаемыми предположениями, догадками и легкомысленными "озарениями", а не результатом серьёзной аналитической работы.

¹⁰⁵ Мне нравится находка С.В. Жильцова, который пишет о себе в третьем лице. Буду использовать.

¹⁰⁶ Скобелев А.В. "Много неясного в странной стране..." III. – Воронеж, 2012. С. 67-68.

¹⁰⁷ Надель Лион. Пятитомник В. Высоцкого 2018 года – предтеча полного академического собрания сочинений поэта? // Индекс. – Афула (Израиль). 2019. 6 сентября. С. 6.

Поверишь таким предположениям – ошибёшься, начнёшь проверять – ничего не найдёшь и ни за грош время потратишь.

В целом же при чтении этих частично недоделанных, в значительной части украденных комментариев меня не покидало чувство, как будто застал предполагаемо приличных людей за каким-то постыдным занятием. Им-то, может быть, и плевать на то, что застукали за непотребством, а вот наблюдателю становится как-то очень неловко.

Потому обсуждение этой неприятной темы прекратим и сделаем **промежуточный вывод № 8: *существенная часть комментариев, опубликованных в пятитомнике, должна быть квалифицирована как банальный плагиат, что, естественно, не красит ни само издание, ни всех участников этой акции, ни издательство "Слово" в целом.***

7.2.1. Ошибки в "реально-содержательных" комментариях

Ошибки эти появляются по разным причинам. Во-первых, они заносятся в издание вместе с чужими комментариями, если похищаемые тексты не подвергаются внимательному входному контролю, проверке на правильность. Во-вторых, ошибки могут возникать в ходе попыток "отредактировать" украденный текст вне понимания его смысла. В-третьих, ошибочными могут быть и собственные, оригинальные изобретения комментатора. В рецензируемом пятитомнике в изобилии наличествуют все вышеперечисленные типы ошибок (дополняемые опечатками).

Начну с того, что в комментариях наблюдаются явные и перманентные нелады с зарубежной литературой. Выражение "В этом лучшем из миров" трактуется как "восходящее к финалу философской повести Вольтера „Кандид, или Оптимизм“" (3, 580). Причём тут финал? Данная формулировка Панглоса присутствует уже в четвёртом абзаце первой главы повести и, многократно повторяясь, проходит лейтмотивом через всё повествование. Нат Пинкертон – герой не "английских детективов начала XX в." (2, 318), а американских (США). "Серапионовы братья" – это не "роман немецкого писателя-романтика Э.-Т.-А. Гофмана" (4, 156), а сборник новелл. Утверждать, что "тема двойничества относится к наиболее разработанным в мировой литературе XIX–XX вв." и приводить в качестве одного из "самых известных" примеров "повесть Э.Т.А. Гофмана „Золотой горшок, или Крошка Цахес“" (1, 152) довольно рискованно хотя бы потому, что у Э.Т.А. Гофмана такой повести нет, а есть два разных произведения – "Золотой горшок" (1814) и "Крошка Цахес по прозвищу Циннобер" (1819). А тема двойничества в них (в отличие от некоторых иных произведений немецкого романтика) присутствует не только весьма незначительно, но и в совершенно ином ключе, нежели комментируемая раздвоенность персонажа В. Высоцкого ("И вкусы, и запросы мои – странны")¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Двойничество и раздвоение единой личности – явления разные. Наиболее близким и актуальным для В. Высоцкого литературным предшественником его песни представляется пьеса Б. Брехта "Добрый человек из Сезуана" (1939-1941 гг.). В частности, главная героиня пьесы, вынужденная поочередно существовать

Да и вообще ясно, что тема двойничества интересовала писателей XIX–XX вв. значительно меньше, чем многие иные темы выраженного социально-этического плана, потому и разрабатывалась она сравнительно нечасто и на относительной периферии мирового литературного процесса того времени. Короче, – все эти нелады выглядят очень странно, особенно по той причине, что указанные ошибки пришли в комментарии С.В. Жильцова непосредственно из комментариев П.Е. Фокина, не только кандидата филологических наук, но и безусловно умного человека, профессионального литературоведа¹⁰⁹. Остаётся предположить, что, если автором этих комментариев действительно является П.Е. Фокин, то, видимо, он по какой-то причине таким образом сознательно "заминировал" свой текст. А С.В. Жильцов и редакторы эти "мины" не заметили.

А вот совсем не литературная, – спортивная тема. Комментарий к строке "Штангисты вырвут, вытолкнут и выжмут..." (набросок "Как тесто на дрожжах, растут рекорды..."): "Обыгрываются спортивные термины, означающие различные стадии подъёма штанги: комическое звучание здесь достигается тем, что, как правило, в такой грамматической форме эти термины не используются и приобретают прямой, бытовой смысл" (4, 620). Всё вновь строго по П.Е. Фокину¹¹⁰, с той только разницей, что у того было "юмористическое" звучание, которое у С.В. Жильцова зачем-то заменилось на "комическое". "Комическое" – понятие более широкое, нежели "юмористическое" (юмор, ирония и сатира – виды комического). То есть, комментатор слегка "перекрасил" украденный текст, снизив его точность, но опять не обратил внимание на содержащиеся в нём ошибки. А именно: здесь говорится не о "различных стадиях подъёма штанги", а о трёх видах упражнений со штангой, ранее входивших в троеборье по тяжёлой атлетике: рывок, толчок и жим.

Песня "ЗК Васильев и Петров ЗК", комментарий к строке "Ему за нас – и деньги, и два ордена...": "По-видимому, *майору* было *присвоено звание* Героя Советского Союза..." (1,64). Полковник из песни В. Высоцкого назван майором по той простой причине, что именно так было в комментариях П.Е. Фокина, а выражение "присвоено звание" возникло в результате недоделанного редактирования его же фразы: "речь идёт о присвоении майору звания Героя Советского Союза"¹¹¹. Само же объяснение, касающееся денег и двух орденов в связи с присвоением

в двух ипостасях, доброй (Шен Те) и злой (Шуи Та), обращается к богам: "Шуи Та и Шен Те – они оба – это я. // Ваш единомушный приказ – // Быть хорошей и, однако, жить, – // Как молния, рассёк меня на две половины".

¹⁰⁹ См. комментарии П.Е. Фокина в книгах издательства "Амфора": Высоцкий В.С. "Больно мне за наш СССР..." – СПб., 2012. С. 117; Высоцкий В.С. "Вот и сбывается, всё, что пророчится..." – СПб., 2012. С. 15, 31, 122.

¹¹⁰ Фокин П.Е. Комментарии // Высоцкий В.С. "Любой из нас – ну чем не чародей..." – СПб., 2012. С. 91.

¹¹¹ Фокин П.Е. Комментарии // Высоцкий В.С. "Я был душой дурного общества..." – СПб., 2012. С. 25.

звания Героя, бессмысленно взято комментатором из книги А.В. Скобелева "Много неясного в странной стране..." (Ярославль, 2007. С. 56-57).

Ещё примеры бездумного сокращения чужих текстов. "Письмо в редакцию телевизионной передачи „Очевидное – невероятное“", комментарий к строке "И с номерочком на ноге": "Бирки с номерами на самом деле вешаются в морге на неопознанные тела" (3, 604). То есть, получается, что нас хотят уверить в том, что Рудик попал в психбольницу из морга как неопознанный труп. А эта ерунда получается из-за того, что используемый комментарий П.Е. Фокина подаётся в нелепо сокращённом виде, из него удалена информация о том, что здесь В. Высоцкий имел в виду вырезатель (в частности, номера на ногах вырезываемых упоминались в повести В.М. Шукшина "А поутру они проснулись", 1975)¹¹².

Ещё пример логически необъяснимого сокращения чужих комментариев. Стихотворение "Осторожно! Гризли!", строки "Калигулу ли, Канта ли, Катулла, // Пикассо ли...". Прокомментирован только Кант (4, 130), хотя у П.Е. Фокина, у которого взяты комментарии и к этому стихотворению, есть пояснения ко всем упомянутым персонам¹¹³. Чем объясняется это сокращение украденного – совершенно непонятно, и ведь вёрстка страниц вполне позволяла оставить комментарии П.Е. Фокина про Калигулу-Катулла-Пикассо, явно требующих объяснения.

И снова – неудачное сокращение и неверная трактовка украденного. Песня "Про любовь в эпоху Возрождения", комментарий С.В. Жильцова: "По всей видимости, навеяна просмотром комедийного детективного фильма „Кто украл Джоконду“" (3, 124). Информация о возможной связи песни с работой М. Влади в этом франко-итальянском фильме 1966 г. бессмысленно взята из книги А.В. Скобелева¹¹⁴, но нет никаких оснований говорить о "просмотре" этого фильма В. Высоцким. Он мог знать о нём из разных источников, или просто мог видеть сделанное в связи с этим фильмом фото М. Влади в образе Джоконды). В СССР этот фильм не демонстрировался.

"...Есть данные, что в конце 1966 г. Владимир Семёнович написал знаменитую песню „Беспокойство“ („Парус“) под впечатлением от известной книги Дж. Лилли „Человек и дельфин“ (рус. пер.: М.: Мир, 1965)" (5, 64). Нет таких данных, есть только неупомянутое предположение А.В. Скобелева о том, что дельфин из первой строки песни В. Высоцкого мог возникнуть по ассоциации с историей новозеландского дельфина, которая излагается в начале "Предисловия" С.Е. Клейнберга к книге Дж. Лилли (этот приручённый дельфин погиб под винтом катера).

И так далее, и тому подобное, и прочее – бессмысленно украденное, неверно понятое, коряво отредактированное, неумело использованное.

¹¹² См.: Фокин П.Е. Комментарии // Высоцкий В.С. "Летела жизнь в плохом автомобиле..." – СПб., 2012. С. 126.

¹¹³ См.: Фокин П.Е. Комментарии // Высоцкий В.С. "Не кричи нежных слов, не кричи..." – СПб., 2012. С. 47.

¹¹⁴ Скобелев А.В. "Много неясного в странной стране..." III. Материалы к комментированию избранных произведений В.С. Высоцкого. – Воронеж, 2012. С. 143-144.

Ниже – несколько примеров уже, как предполагаю, хотя и относительно немногочисленных, но зато собственных, вполне оригинальных ошибок комментатора.

Строки из песни В. Высоцкого "Смотрины" ("Там у соседа – пир горой..."), в которых персонаж сообщает: "Тут у меня постены появились. // Я их гоню и так и сяк – они опять". П.Е. Фокин приводил значения слова "постены" по "Толковому словарю живого великорусского языка" В.И. Даля и по "Большому словарю русских поговорок" В.М. Мокиенко и Т.Г. Никитиной¹¹⁵. Но в данном случае С.В. Жильцов почему-то пошёл сквозь словарь В.И. Даля своим путём (без П.Е. Фокина и, соответственно, заблудился). Получилось вот что: "Постены – здесь: стоны, охи, вздохи, кряхтение; хандра (в словаре В.И. Даля есть глагол "постенать")" (1, 488).

Верно, есть такой глагол в словаре В.И. Даля, значение: "постонать, поохать, повздыхать, покряхтеть" (правда, без хандры, которая там не упоминается). Но "постен" происходит не от "постенать", а от "стены". Аналогично в духе той же варварской этимологии можно было бы заявить, что, например, "попугай" происходит от "попугать", "попадья" от "попадать", а "половица" и "половина" от "половить".

"Постены" в песне В. Высоцкого, как это давным-давно и правильно заметил А.Е. Крылов, – диалектное название домашних насекомых. Такое значение зафиксировано и в художественной литературе, например: "Постен – тот, кто по стене ползает: клоп, таракан, нечисть"¹¹⁶.

А почему С.В. Жильцов "привязал" постена к "постенать", а не к "стене" или к "постенный"? Да потому, что "стена" и "постенный" в старой орфографии писались через "Ъ" (ять) и, чтобы найти "постена" в репринтном словаре В.И. Даля, нужно было от ПОСТЕНАТЬ перелистнуть несколько страниц далее – до слова ПОСТЪННЫЙ. По-видимому, комментатор решил лично проверить идеи предшественников с их непонятно-сомнительными "тараканами" (что безусловно похвально), обнаружил и исправил их "ошибку", да вот только не учёл специфику русской дореформенной орфографии.

Комментарии к песне "Пика и черва": „Очко” – иначе „21”, азартная карточная игра на деньги, в ходе которой банкомёт по очереди сдаёт карты игрокам. Каждая карта имеет своё числовое значение. Выигрывает тот, кто первый наберёт 21 очко" (1, 668).

Что страшнее для россиянина, взявшегося за комментирование отечественных художественных текстов: не чувствовать и не понимать этимологию русских слов, не различать Е и Ъ или не знать правила игры в "очко", известные в нашей стране каждому типичному мальчику среднего школьного возраста?! Предполагаю, что именно последнее абсолютно непростительно. Неужели автор этого текста про "очко" – С.В. Жильцов, в советской школе учившийся и в советской армии служивший?

¹¹⁵ Фокин П.Е. Комментарии // Высоцкий В.С. "Летела жизнь в плохом автомобиле..." – СПб., 2012. С. 65.

¹¹⁶ Кононов А.Т. Верное сердце. – М., 1954. С. 6.

Дальнейшие комментарии к этой песне тоже весьма неудачны. Правила игры в "стос" изложены неверно: "Играют двое – банкомет и понтёр¹¹⁷ – двумя колодами. Цель игры – сделать парную карту с картой банкомета". Как это – "сделать", если карта понтёра уже – изначально – в игре, а банкомёт только вскрывает карты из своей колоды? И каким образом, с чем нужно сделать "парную" карту, если это карты банкомёта вскрываются парой, одна из которых уходит влево, а другая – вправо, от чего и зависит выигрыш или проигрыш понтёра? Да и необязательно играть в стос вдвоём – против банкомёта могут одновременно играть несколько человек.

"Я ему тогда двух сук из зоны проиграл – В местах лишения свободы практиковалась игра на жизнь других людей". Опять ошибка: такие "игры" уголовников практиковались не только "в местах лишения свободы".

"Он рубли с Кремлём кидал... – На советских купюрах образца 1961 г. достоинством в 3, 5, 50 и 100 рублей были изображены виды Московского Кремля". Верно, были изображены, а на купюрах достоинством 1, 10 и 25 рублей – не было Кремля. Отсортирует "эта стерва" пачку денег, выберет те, которые с Кремлём – их и кидает. А которые без Кремля – не кидает? С.В. Жильцов не учитывает, что изначально выражение "рубли с Кремлём" было жаргонным обозначением сторублёвой купюры образца 1947 г. (в той серии банкнот, имевших хождение до 1961 г., только на сторублёвой, самой крупной по номиналу купюре, был изображён Московский Кремль, откуда и возникло это выражение). А после 1961 г. так называли уже "новые" сторублёвые банкноты, опять-таки – с наибольшим номиналом и в данной серии. В том-то смысл слов из песни и состоит, что "эта стерва" бросала на кон самые крупные из возможных купюр, а не жалкие тройки-пятёрки.

Далее следует в высшей степени вольная и совсем чудная интерпретация текста песни: "Делать было нечего – и я его пришил. // Зря пошёл я в пику, а не в черву! – Игра слов и образов. На воровском жаргоне пика (пикалка, пикало) – нож, а масть черви обозначается в виде красного сердца. „Я его убрал” – „ударил ножом в сердце”". Комментатор здесь обнаруживает хотя и неуместные, но зато головокружительные поэтические способности, мыслит образами в их нетривиальном сочетании. Замечу, что И.А. Ильф в "Записных книжках" иначе трактовал эти роковые карточные масти: "Туз пик, похожий на одинокую репу. Малиновые ягодицы червей"¹¹⁸. Исходя из этого, наверное, можно и по-другому проинтерпретировать "игру слов и образов" про "пикой в черву" в песне про пику и черву.

¹¹⁷ Почему-то "понтёр" содержит букву "ё", а "банкомет" передан через "е". Значит ли это, что комментатор считает верным произношение слова "банкомет" именно так, с "е", а не с "ё"? Впрочем, эта чехарда с "ё", которое то появляется, то исчезает, тянется по всему эксклюзивному изданию.

¹¹⁸ Ильф И.А., Петров Е.П. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. – М.: Гослитиздат, 1961. С. 165.

И почему-то на фоне этих неожиданных и ярких (хотя всё-таки несколько смутных) умственных изобретений комментатор не объясняет, что такое "бура" (первая строка песни дается С.В. Жильцовым в таком виде: "Помню, я в „буру“, в „очко“, и в „стос“ тогда играл..."). То есть "очко" и "стос" из этой строки получили неправильные толкования, а "бура" вообще ничего не получила¹¹⁹. Но, может быть, это и к лучшему в этом лучшем из миров.

Комментатор предполагает, что в основу сюжета "Пародии на плохой детектив" В. Высоцкого "легла знаменитая песня, которую В. Высоцкий очень любил и частенько исполнял в компаниях (существуют воспоминания о том, что её автором был литературовед А.Г. Левинтон (1913-1971): Стою я раз на стрёме, держуся за карман... Сюжет этой песни лёг в основу фильма Г. Полоки „Один из нас“" (4, 344). Вопросы: откуда комментатору известно, что В. Высоцкий эту песню "очень любил"? Может быть, как в другой песне поётся, он любил её "не очень", только ей симпатизировал? И насколько "частенько" исполнял В. Высоцкий эту песню, если всего известны две фонограммы начала 1960-х гг.? И, наконец, А.Г. Левинтон действительно был автором этой песни, или только существуют воспоминания об этом?

На некоторые вопросы из этого ряда можно было бы легко ответить, обратившись к книге А.Б. Сёмина¹²⁰ или (при желании узнать побольше о песне А.Г. Левинтона и о нём самом) к работе А.А. Сидорова (он же – Фима Жиганец)¹²¹. А вот обосновать утверждение, будто бы "в основу сюжета песни В. Высоцкого" и фильма Г.И. Полоки легла песня А.Г. Левинтона, вообще невозможно, даже если попытаться довести их сюжеты до высокой степени абстракции.

"Песня о двух красивых автомобилях", строки "Светло-серый лимузин, // Не теряй её из виду!". Комментарий С.В. Жильцова: "В 1967 г. Высоцкий приобрёл свой первый автомобиль ГАЗ-21 „Волга“ светло-серого цвета" (3, 80). В статье Л.Г. Симаковой "Твои любимые игрушки (автомобили В. Высоцкого)"¹²² говорится, что эта "Волга" принадлежала не В. Высоцкому, а художнику Б.А. Диодорову, который учил В. Высоцкого вождению автомобиля. Что подтверждается воспоминаниями самого Б.А. Диодорова: "Володя учился ездить на моей „Волге“, а потом у него появились серые „Жигули“, которые доставал отец"¹²³.

¹¹⁹ Известен вариант этой строки без упоминания "буры": "Помню, я однажды и в „очко“, и в „стос“ играл...". Видимо, комментарий по какой-то причине ориентирован именно на этот вариант строки, хотя в пятитомнике опубликован иная строка (с "бурой").

¹²⁰ Сёмин А.Б. "Чужие" песни Владимира Высоцкого. – Воронеж: ЭХО, 2012. С. 156-158.

¹²¹ Жиганец Фима. Мы сдали того фраера. История известной песни // <https://www.proza.ru/2008/10/21/553>.

¹²² См.: <https://otblesk.com/vysotsky/avtom-htm>

¹²³ https://otblesk.com/vysotsky/diodor2_.htm (запись В.К. Перевозчикова). Аналогичная информация содержится и в воспоминаниях Б.А. Диодорова, записанных М.И. Цыбульским: <http://v-vysotsky.com/vospominanija/Diodorov/text.html>.

"И, врубив седьмую скорость... – Здесь: максимальную. Высшая скорость в автомобильной коробке передач – пятая" (3, 80). Весьма неточная формулировка П.Е. Фокина, по-видимому, восходящая к комментариям А.Е. Крылова и А.В. Кулагина: "Седьмая скорость – в значении „максимальная“; у легковых автомобилей седьмой скорости не было"¹²⁴. С.В. Жильцов (вслед за П.Е. Фокиным) зря отказался от различения коробок передач легковых и грузовых автомобилей, – у последних может быть 12, а у некоторых моделей и более скоростей. У *легковых* же автомобилей второй половины прошлого века были не только пятиступенчатые, но и четырёхступенчатые коробки передач. Соответственно, "высшая скорость" у них могла быть либо пятая, либо четвёртая.

Комментарий к песне "Жертва телевиденья", о четверостишии с упоминанием матча "СССР-ФРГ", Герда Мюллера и Указа Президиума Верховного Совета РСФСР от 19 июня 1972 г. "О мерах по усилению борьбы против пьянства и алкоголизма": "Куплет про немецкого футболиста Мюллера исчезает сперва на год – с декабря 1972 по декабрь 1973 г., а потом навсегда. По предположению С. Жильцова, либо публика Мюллера забыла, либо после 11 августа 1973 г. (премьера многосерийного телефильма „Семнадцать мгновений весны“) стала путать с шефом гестапо, возможно, автора не устраивало слово „судорога“" (3, 436). Опять – множественные версии (и все ошибочные или в лучшем случае сомнительные).

Во-первых, упоминания немецкого футболиста "с декабря 1972 по декабрь 1973 г." не исчезают, известны два исполнения "с Мюллером": 22 марта 1973 г., Ленинград (ВАМИ) и 30 июня 1973 г., Мытищи (НИИОХ). И после декабря 1973 г. Мюллер тоже не "исчезает навсегда", а упоминается в четырёх исполнениях 1974 г.: 8 апреля или 15 июля, Москва (ВНИИстройдормаш); 21-22 августа, Югославия, Белград, дома у В.Ф. Терехова; октябрь, Ленинград (ЛГУ); имеется ещё одна неатрибутированная фонограмма "с Мюллером" того же года.

Во-вторых, предлагаемые С.В. Жильцовым множественные версии причины отказа В. Высоцкого от четверостишия с упоминанием Мюллера неубедительны по следующим причинам: постепенный отказ от упоминания Мюллера начался задолго до первого показа фильма, а после второго показа (конец 1973 г.) однофамилец шефа гестапо вновь стал появляться в исполнениях В. Высоцкого; любители футбола не могли так быстро "забыть" великого футболиста, блистательно выступавшего и на Чемпионате мира по футболу 1974 г.; да и слово "судорога" само по себе не вызывало отторжения в других песнях В. Высоцкого – "Горизонт" и "Памятник", многократно исполнявшихся во второй половине 1970-х гг.

Причины отказа В. Высоцкого от этого куплета после 1975 г. могут быть связаны с тем, что для слушателей В. Высоцкого стала неинтересна

¹²⁴ Крылов А.Е., Кулагин А.В. Указ. соч. С. 143.

тема Мюллера в сочетании с темой советского "телевизора", в котором немецкий футболист уже не появлялся. Кроме того, тема антиалкогольного "указа" 1972 г. (проигнорированная комментатором) также со временем утрачивала свою актуальность.

И обратим особое внимание на то, что С.В. Жильцов в комментарии говорит об отказе В. Высоцкого от этого куплета, но в самом тексте произведения, подготовленного им же к публикации, данное четверостишие присутствует (3, 435, 437), чем в очередной раз нарушается воля автора, отказавшегося от этого четверостишия в финальной редакции песни.

Подобных "нестыковок" комментариев и комментируемых публикуемых текстов (как в случае с "бурой") в пятитомнике немало. Например, такая фраза в комментарии к песне "Мореплаватель-одиночка": "Позже (без названий) тема больших ураганов была отражена автором в стихотворении „Возвратятся на свои на круги...”" (2, 636). Странность этого высказывания заключается в следующем. В публикуемом С.В. Жильцовым тексте, к которому этот комментарий относится, нет никакой "темы больших ураганов" (формулировка хороша сама по себе, не правда ли?). С.В. Жильцов публикует по неизвестной мне машинописи укороченную редакцию песни, в которой отсутствует упоминание урагана Бетси, но при этом сохраняет комментарий, относящийся к неприводимому тексту иной редакции, в которой этот ураган фигурировал.

В комментарии к стихотворению "Я первый смерил жизнь обратным счётом..."¹²⁵ говорится о наброске "Всё, что успел запомнить, я сразу перечислил...", который, как пишет С.В. Жильцов, может быть "финалом данного стихотворения" – и далее полностью приводятся 19 строк этого наброска (2, 672, 674). А на с. 679 эти же самые строки повторяются уже в качестве второй части "поэмы" – но уже в отредактированном (сокращённом до 16 строк) виде и со слегка изменёнными знаками препинания. Заметивший эту коллизию читатель, конечно, будет немало удивлён.

Стихотворение "Вот и кончился процесс..." (1966), посвящённое суду над А.Д. Синявским и Ю.Л. Даниэлем. Весьма пространный комментарий к нему (1, 450, 452, 454, 455) традиционно "срисован" с комментариев П.Е. Фокина из издания "Амфоры"¹²⁶ с небольшими сокращениями. Но при этом текст П.Е. Фокина дополняется отрывком из письма В. Высоцкого И.В. Кохановскому от 20 декабря 1965 г., – в этом письме

¹²⁵ Этому стихотворению С.В. Жильцов тоже присваивает конъектурное заглавие <Первый космонавт> (а почему бы не <Ю. Гагарин> или <Я – первый>, или ещё как-нибудь?) и вновь сообщает, что "по предположению С.В. Жильцова" этот текст создан якобы "под впечатлением от премьеры фильма „Укрощение огня" („Мосфильм", 1972)" (2, 672). Вновь получаем совершенно необоснованное предположение от С.В. Жильцова в комментарии С.В. Жильцова. А почему бы не предположить, что этот текст – попытка создать то произведение о космонавтах ("в память погибших и тех, которые будут дальше летать"), о котором В. Высоцкий говорил 1 июля 1971 г. во Владивостоке?

¹²⁶ См.: Высоцкий В.С. "Ловите ветер всеми парусами..." – СПб., 2012. С. 60-63.

В. Высоцкий делился новостью о произошедшем аресте. В пятом томе пятитомника письмо это, естественно, публикуется, – но публикуется с купюрами и не содержит тот самый текст, который приведён в комментарии первого тома к стихотворению (фрагмент от "Когда наши были в Париже..." до "...масштабы этого всего"). Причина такой "нестыковки" элементарна: в пятом томе письмо перепечатывалось по книге 1993 г.,¹²⁷ а в комментарии к стихотворению в первом томе использовалась публикация 2017 г., где цитируемое письмо приводилось уже более полно¹²⁸. Но С.В. Жильцов это дополнение не учёл и оставил письмо В. Высоцкого в пятом томе без обновления, как было, в сокращённом виде.

В том же комментарии к стихотворению "Вот и кончился процесс..." значится: "Дело в том, что его арестовали <в> КГБ" (1, 450). Во всех иных публикациях этого письма, включая публикацию в пятом томе того же издания – "Дело в том, что его арестовал КГБ". В самом рукописном письме: "арестовали КГБ"¹²⁹, – так, полагаю, и следовало бы воспроизводить эту фразу. А тот, кто в комментарии к стихотворению добавил конъюнктурный союз, видимо, и не знал толком, что это за аббревиатура такая. И почему вставлено именно конъюнктурное <в>, а не, например, "<сотрудники> КГБ" или даже "<какие-то гады из> КГБ"?!

Ещё всякие странные ошибки и ошибочные странности:

О месте продажи ворованных голубей: "Конка (*разг.*) – Конный рынок (ныне Птичий рынок)" (5, 114). "Конкой" в Москве второй половины XX века называли не "Конный рынок", а Новоконную площадь и расположенный поблизости с ней Калитниковский птичий рынок (район Таганки). Этот рынок существовал с 1938 г. по 2001 г. включительно, находился между Большой и Малой Калитниковскими улицами. Так что этот "ныне Птичий рынок" уже почти двадцать лет как не существует.

"„Казбек” – популярная в советское время марка элитных папирос" (3, 300). "Казбек" не были элитными папиросами. Они относились к среднему ценовому уровню, соответствующему их качеству.

"Погибель на колёсах... – Автомобиль¹³⁰, речевой штамп советской журналистики" (3, 518). Не было и не могло быть такого речевого штампа в советской журналистике, которая воспевала отечественный автопром и гордилась его изделиями, малодоступными большинству населения страны. Скорее тут (с невысокой степенью вероятности) мог отразиться центральный образ из популярной детской страшилки про "гроб на колёсиках".

¹²⁷ Письмо фрагментарно публиковалось в кн.: Кохановский И.В. "Письма Высоцкого" и другие репортажи на радио "Свобода". – М.: Физкультура и спорт. 1993. С. 6-8.

¹²⁸ Всё не так, ребята... Владимир Высоцкий в воспоминаниях друзей и коллег, собранных Игорем Кохановским при участии Дмитрия Быкова. – М.: АСТ. 2017. С. 44-45.

¹²⁹ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 20. – Новосибирск, 2019. С. 158-159.

¹³⁰ Ещё один признак плохой вычитки издания: по всем томам даже на одних и тех же страницах комментирующие объяснения после тире начинаются то с большой, то с малой буквы.

"Тускнели, выложившись в ряд, // Орудия пристрастья – Обыгрывается литературный штамп: „Блестели орудия пытки”" (3, 584). Ни одного образца применения и этого "литературного штампа" мне не удалось найти.

Комментарий к "Сказочной истории" ("Как во городе во главном..."): "Покатились клапанá... – Слова из песни „О двух красивых автомобилях”, которую Марина Влади позже записала для пластинки" (2, 172). Нет таких слов в указанной песне¹³¹.

Стихотворение "Я к вам пишу" (1972), комментарий к строке "За песню – трёшник...": "„Трёшник” – три рубля. Сумма, достаточная для приобретения бутылки водки" (2, 150). В 1972 г. три рубля были уже недостаточны для покупки полулитровой бутылки водки. И почему комментатор подумал именно о водке? На три рубля тогда можно было много чего купить, – и не обязательно спиртного. Представляется более вероятным то, что здесь В. Высоцкий вспоминает название газетной статьи 1968 г. "Крик моды за трёшницу", в которой грубо и несправедливо критиковались его песни¹³².

"Андоксин – венгерский препарат, международное название – мепробамат" (3, 556-557). И в фармацевтических справочниках, и в рукописи В. Высоцкого, по которой вроде бы печатается стихотворение, значится анд**а**ксин.

Посвящение А.Б. Утевскому: "Красавчик, bon vivan, гуляка..." (4, 55). Эта строка с непонятным иностранными буквами вообще никак не комментируется. Да и "бонвиван" по-французски пишется по-другому: bon vivant. Посвящение это "восстановлено" И.В. Кохановским, ранее было опубликовано в книге "Живая жизнь" с первой строкой: "Красавчик, сердцеед, гуляка"¹³³. Потом С.В. Жильцов опубликовал его же в первом томе тульского пятитомника: Красавчик, бон виван, гуляка¹³⁴ (опубликовал не только по-новому, но и с ошибкой, так как по-русски принято писать "бонвиван"). Откуда взялись ошибочные "бон виван" 1993 г., "bon vivan" 2018 г. и что "восстановил" И.В. Кохановский, а что – С.В. Жильцов?

"Заметался пожар голубой..." (посвящение В.В. Акимову). Стихотворение определено как "Перифраз стихотворения С. Есенина" (4, 52), хотя из стихотворения С.А. Есенина в качестве цитаты взята всего лишь первая строка и никакого перифраза здесь нет.

¹³¹ В упомянутой С.В. Жильцовым песне "покатились колёса, мосты", а "клапанá" – это из песни "Чужая колея", они "полетели".

¹³² Лынёв Р.А. Крик моды за трёшницу // Тюменский комсомолец. 14.06.1968.

¹³³ Живая жизнь: Штрихи к биограф. В. Высоцкого: [Сборник]. – М.: Моск. рабочий, 1988. С. 64.

¹³⁴ Высоцкий В.С. Собр. соч.: В 5 т. / Сост., текстолог. работа и коммент. С. Жильцова. – Тула: Тулица, 1993. Т. 1. С. 277.

* * *

По мнению А.В. Скобелева, далее писать про пресловутый "вологодский конвой", который якобы набирался из жителей Вологды или Вологодской области, про "золотой займ", который был "добровольно-принудительным", про "песню Жюли на канкане", про неподтверждаемый немецкий миномёт системы "Надя с шоколадом" и про множество иных несообразностей, присутствующих в комментариях С.В. Жильцова, смысла нет. Вышесказанного достаточно, чтобы сделать **промежуточный вывод № 9: комментарии С.В. Жильцова содержат большое количество фактических ошибок, нелепостей, неточностей и опечаток, соответствуя всей его системе "освоения" художественного наследия В. Высоцкого.**

8. Итого

Пятитомник издательства "Слово" мне представляется неудачной реализацией неудачной идеи (коммерческую составляющую этого проекта я в виду не имею). Основные недостатки связаны с негодной (или – точнее – с вовсе отсутствующей) текстологической частью, украденными и ошибочными комментариями, слабой работой редакторов и корректоров.

Впрочем, есть и иное мнение. Лион Надель в названии своей рецензии на это издание задал вопрос: "Пятитомник В. Высоцкого 2018 года – предтеча полного академического собрания сочинений поэта?" и ответил на него в целом утвердительно, особо похвалив "великолепный современный дизайн издания, выполненный Оксаной Лебедевой-Скочко"¹³⁵.

С искренне уважаемым Лионом могу быть солидарным разве что в части оценки дизайна издания, возможно, подходящего и для "академического" издания. А относительно "предтечи"... Соглашусь только в том смысле, что эта "предтеча" есть очередной полностью отрицательный опыт многотомного издания произведений В. Высоцкого.

Данный пятитомник абсолютно непригоден для использования не только в целях научного, но и даже элементарно квалифицированного обращения к творчеству В. Высоцкого.

Это и есть окончательный вывод, из которого следует, что движение к "полному академическому" собранию сочинений В. Высоцкого, о котором давно мечтают высококоведы и высококолюбы, может состояться только на основе честной, научно обоснованной и профессиональной работы коллектива текстологов и комментаторов.

¹³⁵ Надель Л. Пятитомник В. Высоцкого 2018 года – предтеча полного академического собрания сочинений поэта? // Индекс. – Афула (Израиль). 2019. 6 сентября. С. 6.

Марк Цыбульский
(США, Тиф-Ривер-Фолс)

**О Владимире ВЫСОЦКОМ вспоминает
Леонид Владимирович СУЛЬПОВАР**

М.Ц.: *Ваша беседа с Валерием Перевозчиковым многократно публиковалась и прекрасно известна всем, кто интересуется жизнью Владимира Высоцкого, так что я, разумеется, не буду делать вид, что я её не читал. Мне хотелось бы уточнить у вас некоторые моменты медицинского характера.*

Я знаю, что с Высоцким вы познакомились в июле 1969 г., когда работали фельдшером в НИИ им. Склифосовского, куда Высоцкий попал с желудочным кровотечением. Можно ли сказать, что это был синдром Мэллори-Вэйсса¹?

Л.С.: Это предполагали, но окончательно подтвердить не удалось. Как правило, синдром Мэллори-Вэйсса потом повторяется, а у него больше не было таких кровотечений, поэтому сказать, что это был именно он, утвердительно невозможно.

М.Ц.: *Марина Влади в своей книге писала, что врач "Скорой" отказывался везти Высоцкого в больницу, из-за опасения, что он мог умереть по дороге². Я пришёл на московскую "Скорую" в марте 1979 г. и такой вариант представить себе было просто невозможно. Неужели всего менее чем за десять лет до того – в июле 1969-го, – такое могло произойти?*

Л.С.: Да нет, не могло такого быть, конечно. Марина чего-то там перепутала. В таких ситуациях больных никогда дома не оставляли. Наоборот, боялись – надо было отвезти, как можно быстрее.

М.Ц.: *Как ваше общение с Высоцким происходило в последующие десять лет – только когда он в очередной раз попадал в больницу или было и просто нормальное человеческое общение?*

Л.С.: Общались мы нечасто, но это бывало. Встречались мы иногда у него дома. Периодически встречались втроём – Володя, я и Сева Абдулов. Однажды Володя очень помог мне – привёз из Франции лыжные ботинки. Мы заранее сняли мерку с моей ноги,

¹ Синдром Мэллори-Вэйсса – образование острых линейных разрывов слизистой оболочки брюшного отдела пищевода и кардиального отдела желудка при рецидивирующей рвоте, сопровождающиеся кровотечением.

² "Осмотрев тебя, два врача „Скорой помощи” и санитар реагируют до смешного просто: слишком поздно, слишком велик риск, тебя нельзя перевозить. Им не нужен покойник в машине – это повредит плану. Тогда я встаю в дверях и кричу, что если они не отвезут тебя немедленно в больницу, я устрою международный скандал". // Влади М. "Владимир, или Прерванный полет". М., 1989. С. 26.

и Володя где-то во Франции пришёл в спортивный магазин. Так хозяин сказал: "А зачем же так-то? Пусть он сам придет, мы подберём". На тот момент это было очень смешно – представить, как человек из Советского Союза едет во Францию, чтобы подобрать себе лыжные ботинки.

М.Ц.: *В институт им. Склифосовского Высоцкий попадал несколько раз. Какие у него были медицинские проблемы?*



Сентябрь 1975 г. В реанимационном отделении СКЛИФа.

Л.С.: Ну вот первый раз – желудочное кровотечение, второй раз было больше похоже на почечную колику. Мы его положили, обследовали, ничего серьёзного не нашли. Вот это было второй раз. После этого я уговорил его дать у нас концерт после того как он выписался.

Хоть организовал это я, но каким-то образом оказалось, что на первых рядах сидели обком и горком. Концерт проходил в помещении бывшей Шереметьевской больницы, зал там громадный.

М.Ц.: *Какой это был год примерно?*

Л.С.: Ну так... Я стал врачом в 1971 году. Значит, это примерно 1971-1972 год.

М.Ц.: *А после этого ещё были концерты в институте им. Склифосовского?*

Л.С.: Кажется, нет. Но однажды он пел нам в ординаторской. Кажется, это было после первого его поступления к нам. Но там он только несколько песен нам исполнил, присутствовали только анестезиологи-реаниматологи. Просто такой междусобойчик. А официальных концертов в Склифе я больше не помню³.

³ Как сказал мне А. Дорфман, лечивший Высоцкого в Институте им. Склифосовского в сентябре 1974 г., Высоцкий в общей сложности дал там три концерта.

Но Высоцкий иногда просто заходил туда. Недавно я увидел в Интернете фотографию – я, Марина и Володя. Я понятия не имел, что такая фотография существует. Сделал её фотограф Игорь Гаврилов, которого я хорошо знаю.

М.Ц.: *В разговоре с В. Перевозчиковым вы сказали, что были дома у Высоцкого 23 июля 1980 г. По вашим словам, он был в ужасном состоянии. Вы имели в виду "ломку" или было что-то ещё?*

Л.С.: "Ломка". У нас тогда спор произошел – брать его в Склиф или не брать, сейчас или не сейчас. Потому что выход был только один – брать его на искусственную вентиляцию лёгких. Для этого надо делать интубацию, а интубация иногда даёт осложнения, приходится накладывать трахеостому. Как я мог это Володе предложить? Честно говоря, я просто боялся. Но договорились, что мы всё подготовим, а 25-го я опять должен был дежурить, и тогда мы бы его взяли. А после выведения из этого состояния планировали отправить его к Вадиму Ивановичу (Туманову – М.Ц.) далеко-далеко от Москвы.

М.Ц.: *Сейчас из наркотической ломки больных выводят очень легко с помощью клонидина...*

Л.С.: А тогда мы этого не знали. Да и не было таких препаратов, и опыта лечения таких больных тоже не было.

М.Ц.: *Мне как психиатру, думается, что Высоцкого изначально лечили неверно – весь упор был на химическую зависимость, а мне кажется, что у Высоцкого ещё было маниакально-депрессивное расстройство, которое все годы оставалось нелеченым.*

Л.С.: Ну дело в том, что Марина водила его к психиатрам, и они какие-то попытки делали, но эти попытки не сыграли никакой роли.

М.Ц.: *Всё-таки он бывал у психиатров?*

Л.С.: Да, она сама мне об этом говорила. Но все попытки лечения ни к чему не привели ⁴.

Под конец Володя мне как-то сказал: "Ты знаешь, во мне два „я". Одно „я" пытается что-то делать – играть в театре, сочинять, – а второе „я" стоит надо мной постоянно и думает о том, где и как достать. И преследует оно меня днём и ночью, и чем бы я не занимался, оно давит, давит и давит..."

Беседа состоялась 22 марта 2020 г.

⁴ Приведу слова нарколога. А. Новикова: "Он у всех психиатров-наркологов побывал, а ему говорили: „Володя, это неизлечимо". Как неизлечимо?! Потом Марина Влади наняла частного нарколога – был такой Найдёнов, великий наш нарколог. Он три года с Высоцким везде ездил, так тот три года не пил". //Цит. по док. фильму "Прощание. Владимир Высоцкий", 2015 г.

Примечание публикатора

В теме общения Высоцкого с психиатрами до сих пор больше вопросов, чем ответов. Очевидно, однако, что М. Влади довольно быстро заподозрила в поведении Высоцкого нечто такое, что не укладывалось в обычную картину злоупотребления алкоголем.

Читаем в дневниках В. Золотухина: "26.07.1969. 24-го июля был у Высоцкого с Мариной. Володя два дня лежал в Склифосовского (18 и 19 июля – М.Ц.) Горлом кровь хлынула. Марина позволила Бадалян⁵".

Бульварный журналист Ф. Раззаков придумывает захватывающее продолжение этой истории – он делает его хирургом: "Наконец появляется врач Левон Оганезович Бадалян и успокаивает Влади: „Было очень трудно. Он потерял много крови. Если бы вы привезли его на несколько минут позже, он бы умер. Но теперь всё в порядке"⁶.

При этом никто, кажется, не задумывался о том, что Л. Бадалян, бывший детским невропатологом, никак не мог быть тем врачом, которому звонила М. Влади, а уж оперировать он не мог и по-давно.

Остаётся два варианта: либо ошибка В. Золотухина, либо имелся в виду другой врач с похожей фамилией. Пока я склоняюсь к первому предположению, поскольку информации о психиатре-наркологе Бадаляне найти не удалось, зато широко известно имя Амаяка Арменоквича Бабаяна (1920-2009), профессора и доктора наук, действительно очень крупного специалиста по наркологии, автора более двух сотен статей по проблемам контроля наркотиков.

Что же касается упомянутого А. Новиковым Найдёнова, то никакой информацией о контактах человека с такой фамилией с Высоцким я не располагаю.

⁵ Цит. по Золотухин В. "Дребезги". М., 1991. С. 242. В примечании к фамилии указано: "Бадалян Левон Оганезович – врач, профессор".

⁶ Цит. по кн. Раззаков Ф. "Жизнь и смерть Владимира Высоцкого", М., 1994. С. 85-86.

Высоцкий в НИИ им. Склифосовского в сентябре 1974 г.

Гастроли Театра на Таганке в Прибалтике ранней осенью 1974 г. начались для Высоцкого трудно и так же трудно закончились. Наиболее точная информация о тех днях содержится в дневниках его коллег по театру. Сначала процитируем Аллу Демидову:

"5 сентября. Высоцкий нервен. Ощущение, что всё время куда-то опаздывает. Везде ведёт себя как хозяин. Говорить с ним сейчас о чём-нибудь бесполезно – не слышит. Его несёт.

13 сентября. Высоцкий не может усидеть на месте больше пяти минут – чувствую, что сорвётся.

14 сентября. Высоцкий запил. Сделали укол. Сутки спит в номере. Дыховичный перегоняет ему машину в Москву..."⁷

О событиях последующих дней читаем у Вениамина Смехова:

19 сентября. "Ваня Дыховичный „за друга“. Рассказы его хуже страха – о Володе, о клинической беспросветности. Балкон, рубка мебели, нож, злость и нежелание шивать.

26 сентября. „Павшие“ без Славиной и Высоцкого (он прилетел, но отдыхает)"⁸.

В беседе со мной В. Смехов, вспоминая те дни, сказал: "Так плохо ему ещё никогда не было. Он был в ужасном состоянии, рвался куда-то бежать. Если бы не Ваня Дыховичный, который находился при нём неотлучно, может быть, Владимир и умер бы тогда".

Десять дней из жизни Высоцкого – с 15 по 25 сентября 1974 г. – в литературе пока не описаны. О них – мой рассказ, который, я точно знаю, понравится не всем.

В 1999 г. впервые была опубликована моя статья "От чего умер Владимир Высоцкий", в которой я, используя информацию из литературы и свои знания врача-психиатра, сделал предположение, что Владимир Семёнович страдал не только от алкоголизма и наркомании (с чем не спорит никто), но и от маниакально-депрессивного расстройства (с чем и по сей день спорят любители дистиллированного образа Высоцкого). Попробуем отвлечься от давних споров и попытаемся оценить возможный диагноз Высоцкого, используя информацию об одном лишь эпизоде, которая до сих пор широкому кругу исследователей не была известна.

В моём распоряжении есть копии из историй болезни Высоцкого, сделанные в разные годы в разных московских стационарах. В данном случае нас интересуют только несколько записей, сделанных в сентябре 1974 г. в московском НИИ Скорой помощи им. Склифосовского.

⁷ Демидова А. "Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю". М., 1989. С. 107-108.

⁸ Смехов В. "Здравствуй, однако... Воспоминания о Владимире Высоцком". М., 2018. С. 195.

"Поступил 20 сентября в 2.50, выписан 21 сентября домой, Заключение: Абстинентный синдром. В январе подшита эспераль. Последние 2-3 дня запил, сегодня хотел ехать пить, друзья не пустили, хотел выброситься из окна. 3 дня назад ударил себя ножом в грудь, врач скорой помощи наложил швы, оставил дома. Просит отпустить домой".

Остановимся на минуту. Название "абстинентный синдром" происходит от латинского слова *abstinentia*, то есть, "воздержание". Этот синдром развивается после длительного употребления алкоголя и внезапной отмены, причём развивается не сразу. В данном случае врачом чётко фиксируется, что воздержание от алкоголя продолжалось менее суток, что делает диагноз весьма маловероятным.



"Осмотр старшего научного сотрудника Садовниковой 20/IX: ,...беспокоен, поминутно срывается с постели, устремляется в коридор, сбрасывает тапочки на ходу, просит помощи, умоляет отпустить домой. Сообщает, что живёт один, родные живут отдельно, жена, якобы, живёт в Париже, одиночество :довело". Предоставленный себе засыпает поверхностным сном и через некоторое время вновь пытается встать.

Жалуются на боль в правом подреберье, неприятные ощущения голове. Дезориентирован в месте, времени. Алкогольная интоксикация. Надзор!"

Воспоминания Е. Садовниковой, опубликованные в сборнике интервью, составленном В. Перевозчиковым⁹, давно вызывали у ряда специалистов-высоцковедов сомнения относительно их правдивости. Теперь сомнения подтвердились. По словам Е. Садовниковой, она познакомилась с Высоцким в июле 1969 г. в институте им. Склифосовского. Тогда слова Высоцкого о том, что жена в Париже, врач приняла за психоз, но быстро узнала, что была не права. Если бы первая встреча с Высоцким действительно состоялась в 1969-м, как указывает мемуарист, то в 1974-м она не написала бы в истории болезни "жена, якобы, живет в Париже". Впрочем это так, к слову.

Гораздо важнее, что в истории болезни диагноза "абстиненция" уже нет, а есть "алкогольная интоксикация". При этом больной

⁹ "Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого" Книга 3. М., 1992. С. 116-120.

дезориентирован в месте и времени. Насколько велика дезориентация во времени, непонятно (одно дело, когда больной путает 20-е сентября с 21-м и пятницу с субботой и совсем другое, когда он не знает месяц или год – но на разбор таких "деталей" у доктора, видимо, не было то ли времени, то ли желания), но дезориентация в месте – это уже серьёзно. Возможно ли это при одной лишь алкогольной интоксикации и отсутствии других заболеваний? Однозначно – нет. Такое может быть при алкогольном делирии известном в России как белая горячка, но этот синдром развивается не раньше чем через 72 часа после прекращения приёма алкоголя, а в данном случае, как уже отмечено выше, этот интервал был менее суток. Значит, было что-то ещё, прошедшее мимо внимания врача, которая, кстати, даже не попробовала выяснить, а почему же больной ударил себя в грудь ножом всего за три дня до госпитализации!

Читаем историю болезни дальше.

"21 / IX. Спокоен, настроение ровное. Просит о выписке, волнуется, что "сорвал концерт". После выписки намерен сразу же ехать в Ригу на гастроли - "там вся труппа, не хочется подводить товарищей". Установка на трезвость. Выписан домой".

Алкогольный делирий – состояние крайне опасное, требующее лечения в стационаре. Тот факт, что он, якобы, закончился через несколько часов после начала, совершенно чётко свидетельствует, что он и не начинался. Причиной состояния Высоцкого было что-то иное.... 21 сентября он был выписан из стационара (видимо, не позднее полудня), а уже вечером 22-го снова оказывается там.

"Высоцкий Владимир Семёнович, 36 лет.

Поступил 22.09.74 г., выписан 24.09.74 г. под расписку. Отделение реанимации.

Доставлен в институт Склифосовского в 22.55 по вызову, принятому в 21.55.

Диагноз при поступлении и выписке: Стенокардия покоя. Хроническая коронарная недостаточность. Сердечно-сосудистая недостаточность.

Зав.отделением Дорфман.

"Осмотр в реанимационном отделении: Доставлен из дома. Со слов больного сегодня днём возник сильный болевой приступ, боли локализовались за грудиной с иррадиацией в левую лопатку. После приёма нитроглицерина, папаверина боли исчезли, однако через 5 часов повторились вновь, но были менее интенсивными. Подобные приступы повторялись и раньше, купировались после приёма нитроглицерина. Систематически не лечился, хотя страдает стенокардией в течение 4-х лет".

Осмотр проф. Жилиса: "Данных за острый делирий нет".

Как будто нынешний визит Высоцкого в институт никак не связан с предыдущим? Делирия нет. Вроде бы он аккуратно описывает болевой синдром, рассказывает о том, что ранее от болей помогало. Однако, почитаем дальше.

"23.09.74 г. Осмотр психиатра ст. научного сотрудника Садовниковой: Несколько дней назад выписан из психосоматического отделения после купирования состояния абстиненции. (Какой же абстиненции, если буквально два дня назад Е. Садовникова своей рукой записала в истории болезни, что у больного алкогольная интоксикация! – М.Ц.) Дома вновь "попробовал" вино, возникло состояние стенокардии.

В сознании, грубо ориентирован в месте, собственной личности. Дезориентирован во времени, в окружающей обстановке. Ориентация недостаточная, временами двойная: „Я внизу (нижний стационар – психосоматическое отделение), нет, я – дома”. Врача узнал, попросил ни о чём не говорить матери. Предоставленный себе – засыпает поверхностным сном, затем вновь ищет помощи, хватает всех за руки, просит забрать его куда-то".

Отмечаем: пациент пил вино 22-го, осмотрен психиатром 23-го. То есть, алкогольной интоксикации быть уже не может, а для алкогольного делирия слишком рано. И тем не менее – он дезориентирован во времени и месте, но врача это снова не настораживает и не вызывает сомнения в диагнозе.

"24.09.74 г. Повторный осмотр психиатра совместно с проф. Жилисом. Даны рекомендации, советы. Рекомендовано подшивание эсперали.

15.00. Настаивает на выписке из стационара. Выписан под расписку.

*Я, Высоцкий Владимир Семёнович, выписываюсь из отделения реаним[ации] по собственному желанию. О возможных последствиях, сопряжённых с операцией (вшивание эсперали – М.Ц.) – предупреждён.
24 сентября 1974 г. Высоцк"*

Процитированный выше А. Дорфман рассказал мне о своих контактах с Владимиром Высоцким следующее:

М.Ц.: *Когда вы познакомились с Высоцким?*

А.Д.: *Познакомились мы, когда он впервые поступил к нам в Институт в 1969 году. Это был единственный раз, когда Высоцкий лежал достаточно долго, был на аппарате искусственного дыхания.*

М.Ц.: *Существует серия снимков, сделанная в Институте имени Склифосовского Юрием Рыбчинским. Кто он такой и почему он оказался там во время лечения Высоцкого?*

А.Д.: *Рыбчинский был фотокорреспондентом журнала "Советский Союз", у нас в Институте он провёл недели полторы. Был очерк обо мне, о лечении тяжёлых реанимационных больных. Незадолго до этого была серьёзная авария на мосту, машина пробила трубу, и двое оказались на этой трубе, как на шампуре. Я эту трубу на улице*

разрезал, потом лечил пострадавших. Рыбчинский просто оказался в Институте, когда туда поступил Володя. Он сделал много снимков, в том числе и наши совместные снимки с Володией. Я все снимки отдал в музей, а у меня теперь копии. Там есть одна очень хорошая фотография, на которой Володя написал четверостишие для меня.

М.Ц.: *Послав бутылку к праотцам
И дальше к альмаматерам,
Стерильного, как скальпель, сам
Дарю себя моим друзьям,
Моим реаниматорам.*

Вы об этом говорите? Это не фото Рыбчинского.

А.Д.: Да-да, именно.



М.Ц.: *На одном из снимков вы с ним стоите прижимаясь лбами друг к другу. Это постановочный снимок?*

А.Д.: Нет, это я ему вшиваю эспераль, которую Марина привезла из Парижа. В те времена вшивали эспераль в переднюю часть груди. Не помню, то ли я в этот момент

швы снимал, то ли, наоборот, накладывал.

М.Ц.: *Высоцкий провёл в отделении реанимации всего два дня и сразу был выписан под расписку. Ничего нельзя было сделать, чтобы оставить его подольше?*

А.Д.: Абсолютно ничего. Он был очень самостоятельный человек. Он поступил в алкогольном делирии, на следующий день захотел уйти. Он поехал сразу на гастроли в Ригу, откуда мне потом позвонил и сказал, что он не может больше терпеть и вынимает эспераль. Вот так он поступал несколько раз и сразу уходил"¹⁰.

Алкогольного делирия у Высоцкого не было, что отметил руководитель реанимационного отделения профессор Б. Жилис. Но что-то же у него всё-таки было?

А был у него, судя по всему, очень серьёзный приступ мании, одно из проявлений маниакально-депрессивного состояния. Все имеющиеся у нас данные об этих двух неделях из жизни Высоцкого прямо указывают на эту патологию – и нервозность, невозможность усидеть на месте, описанные А. Демидовой; и ярость с рубкой

¹⁰ Фонограмма беседы от 5 мая 2012 г.

мебели, упомянутые В. Смеховым; и суицидальная попытка, зафиксированная в истории болезни, но не привлекавшая внимание психиатра, не желавшей в своих рассуждениях выходить за рамки алкогольной зависимости пациента; и дезориентация во времени и пространстве – серьезнейший симптом, требующий логического объяснения, но не получивший его. Установка на эспераль – *"и всё, и бал окончен"*. А то, что пациент через несколько дней от эсперали избавился – так это же было за пределами стационара, и врачи за это ответственности не несли... Очередная возможность помочь Высоцкому прошла мимо внимания психиатра.

В заключение приведу короткий рассказ фотографа Юрия Александровича Рыбчинского. Из рассказа делается понятным, сделанных им фотографий было много, но на сегодняшний день коллекционерам известно пять. На них Высоцкий запечатлён вместе с лечащим врачом Александром Григорьевичем Дорфманом и профессором Борисом Губертовичем Жилисом.

"В 1974 году я работал в журнале „Советский Союз“ и получил задание снимать фоторепортаж об институте им. Склифосовского. Я приходил туда и днём, и ночами. Однажды – помнится, это было вечером, – я вошёл и стал снимать в приёмном покое. Уже на тот момент хорошо знакомые мне ребята – Дорфман и его окружение, – стали меня зазывать: „Юра, иди сюда! Сними этого человека“.

Ну просят люди... Я зашёл в комнату. На кушетке лежал человек ещё не старый. Я стал его снимать и думаю: „Что-то физиономия знакомая“. Ну я быстро разобрался, что это Высоцкий. Медсестра что-то ему делала, какую-то процедуру, связанную с лечением.



Я снял его, снял тех ребят, которые стояли поодаль.

После этой процедуры Высоцкий пробежал мимо них – видимо, в палату. Я так понял, что в институт его привезли, когда меня ещё на съёмке не было.

Когда он выписывался, мы случайно оказались рядом на лавке, где он ждал свою одежду и ждал Дорфмана. Мы сидели рядышком и имели возможность посидеть и поговорить десять-пятнадцать минут.

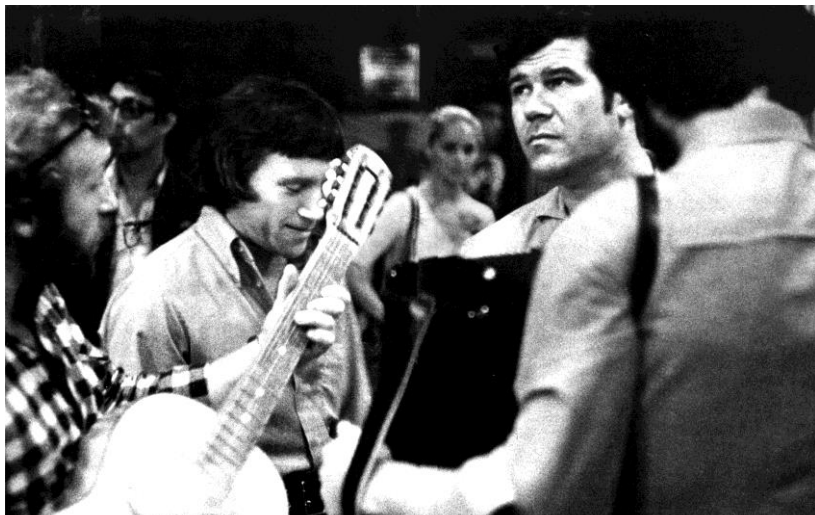
После этого последовала ещё одна съёмка, когда он прокатил нас на своём автомобиле по Садовому кольцу. Больше я с Высоцким не встречался"¹¹.

¹¹ Фонограмма беседы от 2 июня 2012 г.

Виталий Шаповалов

Двенадцать лет рядом¹

В Театре на Таганке я оказался весной 1968 года, совершенно неожиданно для себя. Знаменитый театр гремел в то время на всю Москву. Я в тот год закончил Щукинское училище при театре им. Вахтангова, где в своё время Юрий Петрович Любимов поставил на выпускном курсе спектакль "Добрый человек из Сезуана", с которого, собственно, и начался Театр на Таганке.



А. Васильев, В. Высоцкий, В. Шаповалов, Б. Хмельницкий (спиной). Болгария, 1975

Попасть на Таганку – это была не просто удача, – везуха! Тот самый господин Случай. Шеф взял меня не просто так, а на главную роль – Пугачёва. Коля Губенко тогда во второй раз уходил во ВГИК – учиться на режиссёра, – а это была его роль.

И еще, как вскоре выяснилось, Любимов меня запланировал на роль Маяковского в "Послушайте" – вместо Высоцкого: у Володи тогда был сложный период, он часто исчезал из театра. "Высоцкий ненадёжен, говорьте Маяковского!" Так что, можно сказать, мне сразу же выпало "очко".

Губенко и Высоцкий в то время уже "звездили" вовсю, а я – на такие роли, после таких актёров, и прямо со студенческой скамьи!.. Любимов только на седьмой год похвалил меня за Маяковского.

У Володи в то время шла сложная, бурная жизнь. Он много снимался в кино, познакомился с Мариной, происходило ещё что-то – это я понял позже, а тогда, конечно, совсем был зелёный. Между тем, Любимову

¹ Печатается по https://otblesk.com/vysotsky/shapen2_.htm, https://otblesk.com/vysotsky/shapen1_.htm, https://otblesk.com/vysotsky/shapen3_.htm со вставками фрагментов в угловых скобках по изданию: "О Владимире Высоцком" / Сост. и интервью И.И. Рогового. – М.: "Мединкур", 1995; ГКЦМ "Дом Высоцкого". – С. 159-182.

требовалось только подчинение, подчинение, подчинение. То есть от Володи ему было нужно, чтобы тот нормально работал Галилея и другие роли – из более "древних" времён. Да и от каждого актёра требовал одно-го: чтобы этот актёр функционировал "от и до".

Я знаю, что в начале Володиной работы, когда меня ещё не было в театре, Любимов не рассматривал его как крупную величину. Говорят, что когда Высоцкого однажды пригласили в кино, то Юрий Петрович отреагировал так: "Да кого вы приглашаете? Он средний артист..."

Но буду говорить только о том, что видел сам. Отношения между ними были очень диалектическими: всё время развивались и, по-моему, укреплялись. По мере того, как Высоцкий становился личностью, всё более глубоким и большим поэтом, цена ему росла не только в народе, но и в глазах Любимова тоже. Любимов, да и весь театр, очень сильно зависели от Володиной популярности. В это время Володя стал ещё более нужен театру, так что Любимов, как мне кажется, ценил его безусловно. А прощалось и позволялось Высоцкому в театре такое, что больше никому с рук не сходило.

Что сказать о роли Любимова в становлении Володи как актёра? Очень сложный вопрос. Я просто не берусь судить – это было противоречиво. Могу смело заявить, что, конечно, Любимов на всех влиял в смысле актёрского становления. Потому что театр был особый, со своей – как он любил повторять – эстетикой, со своим направлением, приёмами, языком. Это влияло на каждого актёра, независимо от уровня его мастерства. Было бы странно, если бы это прошло мимо Володи – тут, скорее, можно говорить о степени влияния.

Но судить трудно, потому что Володя сам лично был очень сложный. Что он брал от Любимова, что не брал, что принимал, чего не принимал – не мне за него рассуждать, это смешно. Правда, кое-что я видел собственными глазами.

Например, репетирует Володя пролог из "Гамлета". Вначале там не было гитары, он выходил и читал Пастернака: "Гул затих, я вышел на подмостки..." Любимов ставит задачу:

– Владимир, попробуй сделать так – будто ты сейчас, в данный момент, рождаешь эти стихи. Ты поэт, тебе это понятно.

– Хорошо, Юрий Петрович, – отвечает Володя и читает точно так же, как и прежде.

– Володя! Ну как же так! Ты молотишь уже готовый текст. Ты играешь, а я тебя прошу... Я могу тебе даже показать. Вот, смотри: "Гул затих... я вышел на подмостки..." Ну как-то так, понимаешь?! С какими-то, грубо говоря, паузами, будто ты ищешь слово или строфу. Не очень долго ищи, но как будто бы – рожай их! Рожай сейчас! Чтобы они не были готовыми.

– Хорошо, Юрий Петрович, – и опять по-старому читает: – "Гул затих, я вышел на подмостки..."

– Владимир! Да что ж ты опять то же самое!! – уже кричит ему шеф.

– Юрий Петрович, а у меня, между прочим, именно так часто и рождаются стихи. Сами идут, без пауз...

Он и мне об этом тоже говорил. Я интересовался:

– Володя, как тебе пишется?

– Я, Шапен, большей частью по ночам работаю. Мне нравится работать ночью, когда всё затихает. И кроме того...

– А как вообще стихи у тебя рождаются?

– Ты знаешь, – отвечает, – иногда – как будто тебе их кто-то диктует. Пишу быстро-быстро-быстро, лишь бы успеть, пока звучит какой-то внутренний голос. Как будто кто-то мне говорит: пиши-пиши-пиши! Идут, идут, и вдруг – стоп! И тут уже затык в стихе. Не идёт!.. В общем, по-разному бывает. Иногда одним махом пишу, как у Пушкина: "минута – и стихи свободно потекут". А иногда – очень сложно: не могу найти для рифмы слова – всё! Нет слова! Ищу, ищу и не могу найти!..

А в "Гамлете" потом он взял гитару. Поначалу было задумано, чтоб спеть этот "Гул затих...", а в конце после слов "Я один, всё тонет в фари-сействе, Жизнь прожить – не поле перейти", – взять гитару и ахнуть её об пол. Разбить! То есть таким образом он кончал с собою – с Высоцким, и – пошёл в Гамлета. Так Любимов ему задал.

Но тут восстал Юрий Маркович Буцко, композитор спектакля, – он сидел в зале и всё слышал:

– Юрий Петрович, если я это увижу – если гитару на моих глазах оземь ударят, если сделают такой фашистский жест – ноги моей в театре не будет! Это, вы извините, чёрт знает что! Как это, каждый раз будут инструмент – об пол?! Да вы что! Даже бутафорскую – и ту жалко, а уж тем более звучащую...

Любимов говорит:

– Да ладно, чего уж тут! Делов-то на копейку, – это одно из его любимых выражений. – Что мы, гитару, что ли, не купим для театра?

– Нет, – возражает Буцко, – дело не в этом. Это же такой кошмар – видеть, как бьют музыкальный инструмент! Ни в коем случае! Я категорически против!

И от этого отказались. Любимов уступил:

– Ладно, Владимир, не бей гитару!..

А относительно возникновения самой идеи постановки "Гамлета" я слышал от Любимова такой рассказ. Как-то они с Володей Высоцким пошли навестить больного Николая Робертовича Эрдмана, который был большим другом Любимова и нашего театра. Там состоялся известный разговор насчёт того, что Володя, дескать, пишет на магнитофоны, а Эрдман – на века. Эрдман пошутил, естественно. Он любил литературу, любил слово и не мог пройти мимо такой подставки. А через некоторое время вдруг говорит: "Знаете, В-володя, вы м-могли бы с-сыграть современного Гамлета". И, видимо, эта идея Володе запала, поскольку сказал это не какой-то хухры-мухры, а Эрдман. Наверное, внутри уже было желание, было давнишнее решение, и он тут же уцепился за эту идею, стал шефа долбать постановкой "Гамлета".

Спектакль был сделан специально на Высоцкого, даже оформление придумывалось "под него". Любимов как-то говорит: "Какой, Володя,

у тебя красивый свитер! Надо всем такие свитера сделать, и занавес такой же!" А это был собственный Володин свитер.

Поэтому когда шеф решил ещё кого-то ввести а главную роль – наверное, для дисциплинирования Володи – на мой взгляд, это было невыполнимо. Предлагали Лёне Филатову, тот отказался. Золотухин, помнится, репетировал, но, по-моему, Валерий выказал таким образом большое непонимание, на что он замахивается. Повторю, что спектакль создавался в расчёте на конкретную индивидуальность, и входить в рисунок Высоцкого – это идти на самоубийство. Валера просто взорвался бы на первой же мине – какой смысл в этом?

В общем, я считаю: Валере тогда не следовало и сейчас не нужно. Любкой актёр хочет сыграть Гамлета, но входить в тот рисунок, да ещё тенору...

Какая-то замечательная певица – Барсова, что ли – сказала: "Да разве может настоящий мужчина быть тенором!" Хотя бывает, конечно, тенор с таким "голосом", что куда там басу. Так что это – в порядке шутки.

<И ещё о "Гамлете". У Володи была какая-то странная "традиция" на последнем гастрольном спектакле "Гамлета". Обязательно на последнем. Как только последний – бумс! – чепе...>

На гастролях в Минске он сыграл всех "Гамлетов" нормально. А перед последним спектаклем исчез. И во Франции, в Марселе, – то же самое: осталось сыграть последнего "Гамлета" – последний, заключительный спектакль гастролей – именно на последнем он исчез! Почему это? Я не знаю, это трудно объяснить – это только он один знает...

Тогда, в Марселе, тут же позвонили в Париж Марине. Она появляется, и они втроём – Любимов, Боровский и Марина – садятся в машину и едут по Марселю на поиски. Нашли его в каком-то кафе. Откачали... Начался спектакль. Врач был, естественно, за кулисами. А Стас Бриткова, нашего машиниста сцены, одели в костюм в стиле спектакля на тот случай, если у Володи будет приступ и он упадёт в обморок – чтобы Стас унёс его со сцены, до врача. Не на сцену же врача выпускать! Была даже заготовлена фраза для этого случая, для публики: "У принца лёгкий обморок". А что они дальше придумали, наши шефы, если бы Володя не смог продолжать спектакль, я не знаю...

Но всё обошлось, Володя прекрасно сыграл. Все после спектакля решили, что это был лучший Гамлет, когда-либо сыгранный Володей. Но смотреть на него во время спектакля было страшно...>

Должен заметить: люди, работающие в театре, никогда точно не знают, что на самом деле в нём происходит. Нет единой информации, поэтому многое узнаёшь с чужих слов. Кто-то знает ближе, а кто-то понаслышке, кто-то догадывается, а кто-то предполагает. Как иногда пушкинисты пишут: "...И тут Пушкин подумал..." Да вашу мать, как это можно узнать, что он подумал! Так и театральными разговорами, всеми этими слухами надо пользоваться очень аккуратно.

Гласностью и прочая, и прочая, и прочая – тем, что разрешили сейчас – мы на Таганке занимались ещё в те времена. Вернее, пытались заниматься, потому что тогда это было категорически "нельзя!".

Власти – и Управление культуры, и Министерство, и ещё выше – считали, что "театр занимается не тем, чем надо", репертуар – "не туда", это "не те настроения", "не про то". Придирались, кромсали, резали. Даже ленинские тексты. Например, в спектакле "Что делать" шла фраза: "Раб, борющийся против своего рабства, есть революционер; раб, не сознающий своего рабства и прозябающий в рабстве, есть просто раб; раб, у которого слюнки текут, когда он описывает прелести рабской жизни, есть холуй, хам". После этой цитаты шли три музыкальных удара – в зале, естественно, аплодисменты.

А они на сдаче спектакля сказали:

– Здесь не надо этих слов!

На что Любимов возразил:

– Извините, это же Ленинская фраза. И, кроме того, не просто Ленинская – насколько нам известно, "Что делать" было одним из любимейших произведений Владимира Ильича!

– А здесь этого не надо!

Коротко. То есть Ленинская цитата в спектакль по Чернышевскому не проходит. Так что если уж вычёркивали Ленина, – что тогда говорить о других людях, которых можно было просто сломать – заставить написать то, что им нужно.

Спектакль "Живой", где Володя репетировал генерала или полковника на отдыхе, министр культуры Фурцева откровенно назвала "антисоветчиной". Я помню, она выступала прямо в зале после просмотра первого акта. Остановила спектакль и заявила:

– Мы дальше смотреть не будем – это антисоветчина! Юрий Петрович, вы не были в Чехословакии, вы не видели эти события. А я была! Там тоже всё начиналось с критики прошлого, а потом пошли манифестации по поводу настоящего. Мы этого у себя, товарищ Любимов, не допустим! Мы будем вас судить общественным судом города, партийным судом!

А Любимов говорит:

– Да ради Бога! Конечно, это в вашей власти. Но почему только партийный суд, почему не собрать интеллигенцию: писателей, художников, поэтов, академиков?

На что Фурцева нервно захохотала:

– Ха-ха! Тоже сказал: академики – интеллигенция! Ха-ха-ха!

То есть по её мнению академики к этому сословию отношения не имели. И она же:

– Кто это там руку тянет?

– Это советский поэт Вознесенский, – отвечает Любимов.

– Садитесь! Мнение этого человека мы уже знаем!

– Нет, – говорит Андрей Андреевич, – тем не менее я скажу...

С "Живым" вообще была долгая история. Как-то Гришин был на спектакле "А зори здесь тихие", после спектакля разговаривал с Любимовым, и меня вызвали к нему в кабинет как главного исполнителя. Гришин там всячески пожимал мне руку, сказал, что я замечательно играю. И, в частности, разговор зашёл о "Живом" – я помню его дословно.

– Ну, Юрий Петрович, – говорит Гришин, – что же у вас нет современных спектаклей? Разве что, – тут он посмотрел в репертуарный лист, – разве что "Гамлет" у вас современный спектакль? – видимо, с намеком на юмор.

– Нет, Виктор Васильевич, – отвечает Любимов, – у нас есть современный спектакль, называется "Живой", по повести Бориса Андреевича Можая "Три дня из жизни Фёдора Кузькина". Но, к сожалению, у нас этот спектакль Екатерина Алексеевна Фурцева закрыла.

– Да при чём здесь Фурцева, Юрий Петрович! Мы в курсе дела, мы слышали об этом спектакле. Мы знаем о нём всё, хоть я не бывал у вас на репетициях, прогонах, сдачах. Мы очень хорошо и подробно знаем об этом спектакле. Юрий Петрович, я вам отвечу притчей на ваши слова, на эту проблему "Живого". До войны я работал секретарём одного из райкомов партии Москвы и верил людям – нашим людям! – как только можно верить самому себе. Но когда началась война и немцы подошли к городу, значительная часть народонаселения бросилась грабить магазины, запастись на чёрный день. Значит, где-то в них сидело это несоветское отношение к нашей действительности. Глубоко запятанное. Которое однажды при наших трудностях проявилось, всплыло на поверхность. Не кажется ли вам, Юрий Петрович, что спектаклями, подобными "Живому", вы льёте воду на мельницу таких настроений?!

– Виктор Васильевич, я понимаю, о чём вы говорите. Но если мы будем соизмерять наши шаги в искусстве с подобными настроениями, далеко ли мы уйдём? Мы будем топтаться на месте! – (как, впрочем, и оказалось).

– Ну, вы остаётесь при своём мнении, я – при своём.

О чём здесь ещё говорить: член Политбюро выразил мнение Политбюро, а не просто своё личное. Они тоже считали, что такие колхозы у нас есть, но ни рассказывать о них, ни тем более показывать – не надо.

Впоследствии мы снова сдавали этот спектакль – на этот раз новому министру культуры Демичеву. И уже решили, что всё в порядке: он смеялся, улыбался, вроде бы доброжелательно смотрел. Я вышел на улицу, подождал за углом, пока уехала его машина, и подошёл к Юрию Петровичу, который провожал министра:

– Ну как? Как вообще?

– Да вроде, – говорит, – уехал с хорошим настроением.

А через очень небольшое время оттуда пришёл ответ: "Не пойдёт". Видимо, посоветовались. Или Демичеву позвонили сверху, сказали: "Вы что там?! Никаких!"

По таким же причинам не прошёл спектакль "Берегите ваши лица" по поэзии Вознесенского. Опять – "не про то", "не так". Я в этом спектакле не играл, но прекрасно помню один эпизод, когда Володя пел "Охоту

на волков". Были опущены штанкеты сверху, он на одном сидел, а в другой, ниже, упирался ногами. С гитарой. А сзади на стене, прямо за ним – кровавого цвета мишени: спектакль был цветной. И когда он пел, раздавались выстрелы – громко: "Кх-х! Кх-х!!" – прорезали музыку. Мишени во круг вспыхивали, как будто это в него стреляют...

Это было потрясающее зрелище, и публика очень хорошо реагировала. Очень здорово. И чем больше было аплодисментов, тем яснее становилось, что спектакль закроют, что это не пойдёт. И так всегда. Сколько они терзали "Павших и живых"?!

<Когда Любимов в 75-м году уехал в Италию, чтобы ставить какую-то оперу, Эфроса пригласили на Таганку поставить "Вишнёвый сад". Репетиции начались весной 75-го года, Володи в театре не было – он на три месяца уехал куда-то за границу.

Я был назначен на роль Лопухина. Спокойно репетирую, всё хорошо, коллеги говорят, что очень даже прилично получается. Ничего меня не волнует, ничего не знаю – просто репетирую. Возвращается из Италии Любимов, как-то он и Эфрос подходят ко мне, и Любимов говорит:

– Шапен, ты только не волнуйся: Володя тоже хочет играть Лопухина.

Тот же хочет! А разговор этот происходит перед самой сдачей спектакля Управлению культуры. Володя ещё слов наизусть не знает, но, тем не менее, Любимов в срочном порядке решил ввести его в спектакль. Я говорю:

– Пожалуйста! А почему вы вдруг решили, что я взволнован?! Наоборот. Я показываю Володе мизансцены, которые построил Анатолий Васильевич. То есть, со своей стороны делаю всё, чтобы Володя быстрее вошёл в спектакль. Как товарищ товарищу, я ему помогаю, не игнорирую и, тем более, не выступаю против. Будем вместе играть, конкуренции я никогда не боялся и не боюсь!..

– Но спектакль будешь сдавать ты, – это опять же мне Любимов говорит, а Эфрос при этом стоит рядом и молчит.

Приходит время сдачи. Замдиректора театра говорит, что всем нам, занятым в спектакле, нужно срочно ехать в мастерские Большого театра на примерку костюмов. Приезжаем, меня спрашивают.

– Вы кто?

– Я Шаповалов.

– А кого вы, собственно, играете?

– Я – Лопухин!

– Странно, – говорит портной.

– Что странно? Что я Шаповалов или что я Лопухин? Что из двух?

– Странно третье, – он говорит, – нам позвонили из вашего театра и приказали шить костюм на Высоцкого.

Я это к чему говорю – ничего открыто не было сказано. Всё без меня делалось. Мне говорят, что я сдаю, спектакль, а портной говорит, что не сдаю – другими словами, но смысл такой: "костюм шить на

Высоцкого". Я возвращаюсь в театр и высказываю Эфросу всё, что я про него по этому поводу думаю:

– Если бы вы, Анатолий Васильевич, сказали мне прямо: "Вы будете вторым, а сдавать спектакль будет Володя", – я бы не пикнул. И был бы вторым, я никогда конкуренции не боялся: кто лучше, тот пусть и будет. Пусть Володя играет вечер, вечер – я. Но вы же мне этого не сказали, Анатолий Васильевич! Мне портной объяснил, что шьют костюм на Володю. Зачем вы меня подставили?! При ребятах, при всех? Я вам что – подзаборник?! В общем, я выхожу из игры, а Володя пусть себе играет на здоровье. Только учтите – Володя сейчас отыграет премьеру и уедет в Париж, у него своя жизнь, свои дела. А вы думаете, я буду с осени по-чёрному пахать? Не надейтесь, я из игры выхожу!

Эфрос говорит:

– Не надейтесь не играть!

– Ну, уж это теперь мне решать после всего, что вы мне устроили... А сейчас я иду к Любимову и предупреждаю его, что если Эфрос осенью (после того как Володя, сыграв премьеру, уедет в Париж) захочет, чтобы я играл Лопухина – даже приказом он меня это сделать не заставит.

Тут же я поднялся к Любимову:

– Юрий Петрович, если вы меня осенью обяжете играть Лопухина, я не выполню ваш приказ. Пожалуйста, снимайте меня с категории, чего-то ещё лишайте – вплоть до исключения из труппы театра – я играть не буду принципиально! Меня оскорбили, мне просто сделали подлянку: сам Эфрос – таким вот своим пренебрежительным ко мне отношением. Мне не сказал ни слова, просто для себя переиграл и... В общем, я выхожу из игры.

– Шапен, не горячись, – говорит Любимов, – роль-то хорошая.

– Да не надо мне о роли!.. Сейчас дело не в ней, сейчас речь идёт о данной постановке данного режиссёра. Я, Юрий Петрович, не выяснять пришёл, а просто предупреждаю вас, что я из игры выхожу.

А против Володи Высоцкого я в этом случае ничего не имел, естественно. Актёр имеет право хотеть играть. Высоцкий здесь ни при чём – дело в режиссёре. Это Эфрос должен был мне сказать: "Виталий, вы меня не устраиваете первым номером, меня устраивает Высоцкий". Ради Бога! Но только сделайте это нормально, по-человечески. Этику-то соблюдайте! Я буду вторым, это меня не обидит нисколько. Но не сказать мне ничего, а просто послать меня в мастерские, чтобы я эту новость от портного узнал – на хрена мне это надо! Я вышел из спектакля, и с тех пор к Лопухину ни разу не подходил.

Осенью, когда Володя всё-таки уехал в Париж, "Вишневым сад" сняли с репертуара – до его приезда: дублёра у него не было. Тогда меня вызвал Дупак, наш директор:

– Виталий, я всё понимаю, но, может, ты всё-таки выручишь театр, будешь играть?

– Николай Лукьянович, вы уже третий, кто меня по этому поводу вызывает. Я понимаю, что ни Эфрос, ни Юрий Петрович больше не

будут со мной на эту тему говорить: они знают, что это бесполезно. Извините, но играть я не буду. Не могу! И давайте хватит об этом, поскольку дело касается больше меня, чем Высоцкого. Пусть себе Володя играт на здоровье Лопухина, я ему желаю "многая лета">.

Мы с Володей двенадцать с лишним лет сидели в гримёрной спина к спине и, конечно, в разговорах обсуждали самые разные вещи.

Высоцкого я в личном общении называл Вольдемаром. Не знаю, почему именно так, тогда не задумывался. Может – потому, что он не Володька, не Вовочка, не Вовчик, а именно Вольдемар. Он к этому имени относился абсолютно спокойно: "Здорово, Вольдемар!" – "Здорово, Шапен!" (это моё прозвище со студенческих лет).

Кроме театральных дел, у нас были и другие общие интересы. Я с десятого класса играл на гитаре, а поскольку в своё время окончил Хабаровское музыкальное училище по классу трубы и какое-то время был профессиональным музыкантом, то у нас по музыке были чисто товарищеские отношения. Здесь я в некоторой степени был его помощником и консультантом. Мог показать какие-то существенные вещи: гармонию, работу пальцами левой руки – где нажимать, а где отпускать, и так далее.

Есть люди, которые считают, что у Высоцкого всё идеально. Риска вызвать их гнев, скажу, что гитара у Володи звучала далеко не безукоризненно, особенно в начале его концертной деятельности. Поэтому он нуждался в дополнительном аккомпанементе, чтобы кто-то его гитару усиливал. Потому-то сам он и лупил по инструменту безбожно. И на расстроенном мог сыграть. Ему от гитары нужно было больше мощи, чем коссонанса, то есть хорошего звучания. Для его голоса не хватало мощи "снизу" – фундаментально аккомпанирующего баса. Поэтому он и с оркестром стал работать.

Как-то мы одеваемся на спектакль "Павшие и живые". И я говорю:

– Володя, тебя всё время упрекают, что на гитаре ты примитивен, что ты повторяешься в мелодии и так далее. Вот возьми в этой вещи – сейчас неважно, какой – возьми здесь шестую низкую ступень, ля-бемоль мажор в данном случае это будет, – и аккомпанемент будет богаче. По песне можно и так, и так, но с ля-бемоль мажор – разнообразнее.

Володя обычно в до-миноре всегда брал субдоминанту, а так – не надо бить два раза одно и то же.

Он замолчал, потом говорит:

– Шапен. Я знаю шесть аккордов, но народ меня понимает".

– Ты что, думаешь, что я тебе навязываю, что ли?! Пожалуйста, пусть у тебя и остаются эти три аккорда. Или шесть. Я хотел, чтоб их стало семь – тебе же лучше.

Он закончил одеваться. Потом подходит и говорит:

– Покажи, где ля-бемоль мажор.

Вот в этом Высоцкий. Другой бы: нет так нет – разговор окончен. Но у него же прокол получается: меньше я знаю, меньше могу.

Ну, показал я ему <этот ля-бемоль мажор (или ля-бемоль септ)>..

– А если, – говорит и показывает ля-минор верхний, – я возьму маленькую звездочку? – так этот аккорд называется у гитаристов-любителей.

– Тогда, – отвечаю, – нужно брать фа-септ или фа-мажор.

– А ты мне ещё что-нибудь покажешь?

– Володя, ради бога! У меня это просто лежит грузом.

– А покажи, как у тебя идут щипки на гитаре – ты как-то аккомпанируешь, не как все. У тебя гитара звучит, как оркестр, по аккомпанементу, будто там есть и контрабас, и...

Я показал, но у него узкая рука, он не доставал басы большим пальцем. Советую:

– Закажи себе гитару с узким грифом. Такой, чтобы ты всё доставал. Мастер будет счастлив: самому Высоцкому делал инструмент.

– А мне, – отвечает, – и в голову не приходило...

Принёс гитару с узким грифом, показал я ему свой "бой".

– Володя, ты щёлкаешь по струнам одним пальцем, а нужно *<чередовать удары среднего и безымянного с указательным>* – обрати внимание.

Он потом выгучил этот удар, и в записях поздних лет разница слышна.

К сожалению, Володя не очень аккуратно обращался с инструментом. Иногда гитара у него падала, иногда на неё наступали, дека, бывало, отклеивалась – а как можно правильно настроить гитару с отклеенной декой? Я иногда ругал его, бурчал, хотя и не имел такого права. Но когда он пробежал мимо на "Гамлете" и бренькал, а я слышал, что сейчас там, на сцене, будет какофония, – говорил:

– Володя! Дай сюда гитару! – и быстро ему подстраивал.

Иной раз он сам походит:

– Шапенчик, подстрой, а то я не могу. Надо на полтона ниже – что-то у меня сегодня с голосом очень тяжело, уставший я. Мне некогда, и потом я... И потом она как-то... Давай-давай быстренько.

А то как врежет в "Гамлете" на расстроенной гитаре "Гул затих, я вышел на подмостки", – ну слушать невозможно, уши вянут. Для музыканта это просто как будто меня режут, как железом по стеклу, бр-р-р!

Он, очевидно, так увлекался самим нервом, внутренним пульсом песни, что ему становилось не до гитары. Ему просто был нужен ритм пульсаций, чтобы энергия выливалась как можно сильнее...

<Опять же с> гитарой связан один из нелицеприятных для меня случаев. Однажды, бодренький такой, вхожу к администратору, а там – Володя. Я говорю:

– Хочешь, я тебе буду на концертах аккомпанировать, раз тебе нравится моя манера игры?

Он спокойно так на меня смотрит и спрашивает:

– Ты сколько сегодня "взял"?

Умыл меня. И был прав – я б действительно не поехал. Мне всё время моя бывшая супруга говорила: "Не вздумай, скажут, что ты примазываешься к его славе: „стоит рядом и долбает по гитаре?". Ты сам по себе – он сам по себе".

Но однажды я всё-таки аккомпанировал ему. И свидетельство тому – пластинка "Балкантон", которую записали Володя, Дима Межевич и я. Мы тогда с театром были на гастролях в Софии. И как-то Володя говорит:

– Ты хочешь заработать 88 левов?

– Хочу.

– Поедем ночью после спектакля на радио, запишем диск.

– Да я ж не знаю всех твоих песен!

– Ладно, не знаешь! Один раз послушаешь – второй уже будешь врубать.

И мы пошли.

Зазвучала гитара, он пропел кусочек, чтобы мы по уровню взяли тональность:

– Готовы?

– Готовы, Володя.

– Тогда поехали, ребята. Работаем. Значит, так – я начинаю, вы подхватываете. Дима, ты знаешь мои вещи, где какое вступление – давай! Поехали! – он так свободно всё это прямо в микрофон говорит, и на диске его слова остались.

Я, в основном, на басах играл. Писали подряд, и диск получился чистым. Там в одном месте, когда записывали "В сон мне – жёлтые огни...", и я начал бить жёсткий ритм, он повернулся ко мне, и даже по записи чувствуется, что он улыбается: ему нравится, что Шапен врубил свои основные мощности.

Очень удачная запись, по-моему, получилась. Мне понравилось. Я ещё думал: как же так? Обычно репетируют, дубли делают, а он – прямо так! Записано – пошли дальше. Скажет только: "Ну, ребята, – то же самое. Я начну так же, в соль-миноре, а вы подхватывайте. Поехали!" Записали очень быстро: приехали поздно, часов в одиннадцать, а в три-четыре уже закончили. Ещё до утра было время. Пока они ставили аппаратуру, что-то там у себя настраивали... А чистая запись – часа полтора. Короче: сколько идёт диск, столько мы его и писали. Я ещё спросил:

– Это что – уже целый диск?

– Да.

– Во как незаметно время пролетело, – я же всё время копался в звуках и не думал о времени. Не прозевать бы, не ошибиться. Сам Володя тоже играл, но поскольку ему хватало нас – он это чувствовал, – особенно игрой не увлекался. "Хорошо, хорошо!" – есть то наполнение аккомпанемента, которое ему требуется – есть оркестровое звучание.

Тогда ещё пошутил:

– Володя, ну как же так: ты такой махонький – и такие грандиозные стихи у тебя рождаются!

А он говорит:

– Шапен, если б я играл на гитаре, как ты, я б вообще в театре не работал.

Он очень любил чёткий ритм, это в моём аккомпанементе всегда подкупало Володю. Я мог завести его в одну секунду – стоим мы, ждём выхода на "10 дней...", и я начинаю давать чёткий двухдольный ритм. Володя начинает дёргаться: "Давай-давай, Шапен! Давай!..." Приплясывает, напевает непонятно что:

*В Париж он больше не вернётся,
А-ля-ля-ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля-ля!*

Моментально: только начнется ритм – всё, он уже "пошёл", уже пошёл жить.

Однажды Володя предлагает:

– Шапен, давай поедем ко мне. Вы с Севой Абдуловым поаккомпанируете Марине, а я послушаю. Я когда аккомпанирую сам, не могу оценить, как там Марина поёт – правильно или неправильно.

Я возражаю:

– Так "Гамлет" же сегодня!

– Ну, ты же там на трубе играешь, что тут переживать?

– А что мне будет за то, что я буду аккомпанировать?

– А тебе будет "старка" со льдом.

– Хорошо, – отвечаю, – я еду.

А вечером мне на трубе играть можно и молча, я могу и не пахать – всё равно под фонограмму.

Повёз к себе на машине, отдельная квартира – не помню где. Сели с Севой аккомпанировать. Марина начинает петь "Беду", Володя сидит на пуфике, как-то по-татарски скрестив ноги – по-восточному сидит, слушает.

Марина поёт, и вот в этом месте: "...а за острые края задержалась" никак не может правильно взять верхнюю ноту.

Подумали: может, тональность неудобная? Проверили и так, и эдак – вроде всё нормально, ниже она не берёт. Я объясняю:

– Марина, я прошу прощения, но здесь нужно взять дыхание и выйти спокойненько на эту нотку. Вот в этом месте надо взять дыхание. Понятно?

– Понятно.

– Поехали.

А писали мы это для макета, эту плёнку собирались везти во Францию и там оркестровать. Потом ожидался диск – вот для чего мы старались. Чтобы они там, во Франции, взяли какие-то гармонии, характер исполнения – а оркестранты уже готовы, ждут: только дайте нам материал.

Марина запела и опять сбилась в том же месте. Я говорю:

– Марина, надо взять дыхание, и на опоре (с опорой на диафрагму) выйти на эту ноту.

А Володя сидит и молчит. Ни звука! Как будто его здесь нет. Идёт работа – он сидит, автор, и молчит. Марина сбивается в третий раз, я уже кричу:

– Марина! Сколько раз повторять! Ну нельзя же!... Надо взять дыхание – что ж я вам твержу одно и то же!

И вдруг слышу смех – Володя смеётся. Я понимаю, что бестактно себя повёл: ору – и на кого? По какому праву? Тут же извиняюсь:

– Марина, ради Бога, простите. Я погорячился.

А он смеётся. И поразительно себя при этом ведёт Марина. Ведь что бы сказала любая другая, что бы я услышал от нашей актрисы в такой ситуации: "Что ты на меня орёшь, хамло несчастное? Я вообще не буду петь!.. Даже если не возьму, ну и что?!." – она бы меня сожрала. А Марина – я был потрясён, я впервые видел такую женщину – говорит:

– Виталичка, ты только не нервничай. Я всё сделаю, я сейчас возьму дыхание – только умоляю тебя, ты не переживай. Я понимаю, это работа, ты хочешь, чтобы всё получилось. Всё будет нормально, только не горячись.

Володя сидит хохочет: ему смешно, что Шапен так раздухарился. Но со стороны слышит: Шапен прав – вот именно, возьми дыхание и возьми верхнюю ноту...

Когда во Франции вышел Володин первый диск, Любимов, услышав оркестр, упрекнул его: "Владимир, ну что это!.." Зачем, мол, отошёл от своего стиля, от гитары, зачем эта пошлость! На что Володя с обидой ответил: "Юрий Петрович, ну хоть что-то вышло. Тут уж не до жиру. А вы уже начинаете оценивать, как будто бы я выбираю: хочу – так, хочу – эдак! Я хоть немного ушёл с магнитофонов – а вас это уже раздражает. Для вас лучше, чтобы я шёл под чистую гитару, а для меня..."

Мне кажется, что и Любимову, и многим в театре хотелось бы, чтобы он так и оставался вечным мальчиком-учеником, где-то на гитарном уровне. А Володе хотелось, ему нравилось работать с хорошим аккомпанементом.

Тем более, Володя уже вырос в человека, который не может держаться пуповиной за то место, где он состоялся как артист. Ему хотелось увидеть мир, он куда-то рвался, ему надо было что-то ещё успеть сделать.

Он не успевал: он знал Мещанскую, Каретный, театр, знал круг друзей, знал страну по рассказам людей. Не отсидев в тюрьме, писал о ээках, и ээки благодарны ему, потому что это написано так, как будто он сам сидел. Воевавшие благодарны за то, что он будто с ними воевал и т.д.

Но всё это – только следствие таланта Володи. Многим непонятно, как можно так писать. Мне ясно одно: это переработка гениального человека.

Такого человека трудно вычислить. Невозможно за него думать. Я видел только одну сторону проявления этого человеческого гения: он всё время куда-то рвался.

К деньгам относился как к бумажкам. Не было их, были. Я спросил однажды:

– Володя, а сколько тебе, между нами говоря, платят за концерт? Мы тоже где-то работаем, тоже что-то получаем, но интересно, сколько платят Высоцкому?

Он говорит:

– А я никогда не заглядываю в конверт. Мне могут дать очень много и очень мало – я ни на то, ни на другое не реагирую. Не радуюсь и не печалюсь. Сколько мне дали – столько я взял. У кого больше, тот больше даёт. В конверт я смотрю только тогда, когда мне нужно платить.

Как-то мы были вместе в доме у нашего приятеля Володи Сидорова. Он жил неподалеку от театра, и в перерывах мы иногда забегали к нему передохнуть, посмотреть телевизор.

В тот раз немного посидели, Володя Высоцкий лёг отдыхать – вечер у него был свободен, а я вернулся в театр, отработал своё, потом говорю Ване Бортнику:

– Пойдём, посмотрим, как там Володя себя чувствует.

Приходим. <Поговорили. Уходя, я спросил:>

– Володь, у тебя есть деньги? Мы бы с Иваном в "Каму" зашли.

Он вытаскивает из джинсов рулон четвертных:

– Возьмите, сколько надо, остальное отдайте – мне это сегодня понадобится.

Это и есть его отношение к деньгам: "Возьмите, только не все забирайте".

Отстегнули мы с Иваном один четвертак – пошли, посидели в "Каме". Возвращаемся, а его уже нет. Хозяина спросили:

– Где он?

– Встал, – отвечает, – сказал "Ну, спасибо за гостеприимство! Я пошёл".

Мы подумали и решили, что он отправился домой. А на следующее утро Любимов спрашивает:

– Где Высоцкий? – не помню сейчас, какая была репетиция.

Мы с Иваном переглянулись. Тут входит помреж:

– Юрий Петрович, Высоцкий – он сейчас из Магадана звонил.

Значит, ночью умчался. И четвертные нужны были для того, чтобы там не на деньги друзей угощаться, а их угощать.

Не любил он зависеть от этого: быть без денег и на чьи-то деньги гулять.

Я однажды спросил:

– А как же ты улетаешь, если мест нет?

– Скажу тебе честно: не люблю спекулировать своей фамилией – нехорошо это, противно. Но это единственный момент, когда я грешу – потому что как же ещё улететь, если надо обязательно улететь!

На вопрос Любимова: "Почему ты, Владимир, уезжаешь, ведь тут работа, театр?" сказал: "Какая работа, какой театр?! Я гнилой!" То есть – я должен что-то ещё успеть, я себя плохо чувствую. Что же я буду заниматься только одним театром! Ему было там тесно.

Я понимаю, что жил во времена Высоцкого. Но я также жил в свои собственные времена, и ни перед кем не собираюсь отчитываться, как в них жил. Я был бы, наверное, другим человеком, если бы осознавал, "с кем рядом сижу".

Другое дело – я всегда понимал Володин потенциал. Было чёткое ощущение: я и он – разные потенциалы. Он мощный, он мощнее – вот это я всегда чувствовал.

Одного в нём не понимаю – воздействия через песню. Как слушают его песни! Просто записи, голос. Понятно, когда есть эффект личного присутствия: человек выходит к зрителям, может их обаять, воздействовать внутренней энергетикой – мы уже столько слышали об этом. А когда только запись, только голос, – почему же все замолкают? И у нас, и за рубежом.

Мы только фиксируем факт: воздействует. А почему – каждый объясняет по-своему: одни говорят, что темы песен общечеловеческие, другие толкуют про аудиоэффект, есть, дескать, какой-то носитель, который мы не знаем...

Нет, у Володи ещё какая-то магия. Я в нём ловил нечто мне непонятное. Причём, только у него. В записи видел других великих артистов, того же Чаплина: я всё понимаю, я хохочу, я отдаю дань большому, блестящему, яркому дарованию, – но магии нет.

С Володиёй связан и такой эффект: слова мне непонятны, но в то же время я их понимаю. Он что-то говорит, орёт, хрипит – непонятно, но понимаю всё равно. А как это достигается, какими средствами? Маленький ростом человек, ничем не давит...

Ещё мне нравится "адская машина", сидящая в нём. Не в том смысле, что он машина, а в человеческом понимании. Вот молодые сейчас все, как черти, орут – и никого это не колышет. А посмотри, как Володю слушают по сей день, даже если случайно где-нибудь заведут. Так что ор ору рознь. Тут у Володи – мощь, философия, поэзия, душа и совесть. Это первооснова – душа и совесть.

И у молодых есть хорошие тексты, даже в этом попискивании. Но у Володи – просто лавина, камнепад! Впрочем, он сам был и камнепадом, и этой лавиной. Вот откуда всё это бралось во вроде бы маленьком по внешнему объёму человеке?!

Когда мы работали в "10 днях...", случалось так, что он шёл в костюме Керенского, а я за ним – мы собирались в фойе, играли там зонг, как положено. И когда шли – а его ещё мало знали в лицо, – то все зрители шептали, показывая на меня: "Высоцкий, Высоцкий!.." Я слышал, естественно, – что же я, дурной совсем, ничего не замечаю? Показываю пальчиком в его спину: "Вот! Вот Высоцкий!" Они мне в ответ глазами: "Вот этот? Этот шибздик? И эта моща – из его глотки?!" Да, милые мои! Разве рост определяет поэзию? Нет, не рост, а сила духа человеческого определяет. Талант, дух – вот что определяет силу и мощь человека.

У Володи-то сила особая. Это изнутри, это духовное, это тайна. А искусства – я не громкую фразу говорю – искусства без тайны нет.

Однажды он спросил:

– Почему ты в концертах не поёшь мои песни? Просто любопытно – тебе что, они не нравятся?

– Что ты, Володя, – говорю, – очень нравятся.

– А почему не поёшь?

– Да потому что спеть их на свой лад – это будешь не ты, а петть "под тебя" – получится пошлятина. Что же мне, тоже хрипеть, что ли?

– Нет, ты по-своему пой.

– Ты, – говорю, – Володя, настолько уникален, что – дай Бог тебе здоровья – пой сам свои песни, ты это прекрасно делаешь. А петь их другому нельзя, я убеждён.

Этот разговор я вспомнил, когда после Володиной смерти мы работали спектакль "Владимир Высоцкий", где многим из нас довелось исполнять его песни. Любимов сказал: "Пойте по-своему". Я отвечаю: "Нет, я так не могу – ну какой же это Высоцкий, где он?.."

Хожу возле собственного дома и думаю: что мне делать? Как мне его петь? Подражать, хрипеть нельзя – хотя я мог бы запросто симитировать. Значит, нужно категорически придерживаться его ритмического рисунка, все эти сонорные согласные "м", "н" выпевать очень длинно, выпевать все фразы – он любил очень четко произносить текст. Например:

*Пляшут ноты врозь и с тол-л-лком,
Ждут до, ре, ми, фа, соль-л-ля и си, пока-а-а
Разбросает их по пол-л-лкам
Чья-то дер-рзкая р-рука-а-а.*

Надо следить за произношением носовых согласных, его рычащих "р-р-р", чётких "к", "х" – "делах-х-х!" Чётко выпевать-выговаривать все звуки, даже глухие, следовать его манере, его наполнению.

И ещё врубать тот самый его нерв. Свои силы врубать ровно настолько, насколько их хватит. Не экономить. У меня столько, сколько было у него, не будет – там всё связано с голосом, с его звучанием, с тембральной окраской. У меня этого нет – значит, врубай всё своё, что можешь.

Я попробовал это соединить – оказалось ужасно трудно. Трудно даже четко петь, как он, – невозможно выговорить. Попробуйте сами буквально, чисто спеть в его ритме:

*Здесь вам не равнина, здесь климат иной!
Идут лавины одна за одной,
И здесь за камнепадом ревет камнепад...*

Конечно, есть у него песни и попроще, но вот такие, ритмические, оказывается, петь очень трудно.

Постепенно где-то уже появился Володя. Уже узнаёшь – это Высоцкий, это песня Высоцкого:

*Я пол-лмира почти через-зл-лые бои
Прошагал-л и пропол-лз-с батал-льоном-м...*

Любимову говорили, что манера исполнения Шапена больше всех похожа на Володину. А шеф: "Да ничуть!" – разговорился, разбурчался. Мы с Золотухиным идём за декорацию, начинаем песню: "Я полмира..."

– Стоп! – кричит Любимов. – Не надо, чтобы эту песню пел Владимир! Пусть Шапен поёт вживую!

– Юрий Петрович, так это Шапен и поёт, – Золотухин в микрофон. Шеф промолчал – и поехали дальше.

Я вначале долго отказывался, пока не почувствовал, как её надо петь. А когда почувял, эта песня мне стала жутко нравиться. Она и на слушателей очень сильно действует. Песня, вообще, малоизвестная, я сам не слышал её в Володином исполнении, только в рукописи читал.

Часто спрашивают "Это – Высоцкий?" Я им объясняю, что это – "вагонная песня", что после войны ходили по вагонам инвалиды и потряхивали мелочью в баночках, чтобы им подбрасывали. И в забегаловках пели. Обычно такие песни били на жалость. А Володя и здесь своим ходом пошёл: просто рассказал ситуацию – без соплей, что называется, без клюквы, без нажима. И люди балдеют от того, что им не навязывают ситуацию, а просто рассказывают: вот, смотрите, что произошло!

<В спектакле "Владимир Высоцкий" в 1981 году играл наш дворник дядя Володя. Он там пел песню "Я самый непьющий из всех мужиков" в сопровождении хора артистов. Это очень интересный человек: он был боцманом, был чернобушатником, КеГеБешиником; работал мэтром в ресторане ВТО, у него были невероятно большие кулаки... Всё у него было! А в дворники в наш театр он пришёл, потому что жёстко спился. Он такое рассказывал из своей жизни – я обалдевал! С кем он только в жизни не встречался...

Я не видел плотного общения между дядей Володи и Володи Высоцким. Но я допускаю, что старший Володя мог пробиться к молодому со своими рассказами:

– Послушай меня, я расскажу тебе вещи серьёзные.

И младший Володя мог выслушать его и как-то отразить эти разговоры в песнях...>

Любимов нам как-то говорил: стояли они с Семёном Владимировичем, отцом Высоцкого, в предбанничке перед сценой. Отец смотрел в зал и вдруг сказал: "Надо же, сам Кобзон пришёл!.." Володя об отце говорил мало, иногда разве пробурчит что-то: что вот отец... О матери говорил хорошо... Марина, считала, принесла ему только пользу, она его смиряла, берегла, сохраняла...

Но вообще лезть в эти дела... Достоевский говорит устами Свидригайлова: "Никогда не ручайтесь в делах, бывших между мужем и женой или между любовником и любовницей. Потому что тут всегда есть угол, известный только им двоим".

<Национальные темы мы с Володи никогда не обсуждали.> О "полуеврействе" своём Володя никогда не говорил – вообще не помню, чтобы он говорил на эти темы. И анекдоты не рассказывал – по-моему, он не любил анекдотов. А если признавал – то только такое, что даёт материал для поэзии. Обычно в анекдотах этого нет, это просто шутка – когда нечего делать, уже не о чем говорить, начинаем рассказывать. Пустоты заполняем анекдотами. Вот этого он не любил.

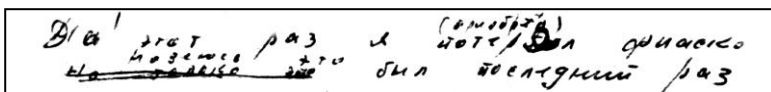
Как-то раз сообщает:

– Шапен, я сочинил иронический романс: "...я сегодня потерпел фиаско". Шутка, понимаешь?

Я отвечаю:

– А почему тогда не сказать: "А я сегодня приобрел фиаско" – это же дичь получается: приобрести фиаско!

– Шапенчик, а это ничего, это смешно, это действительно забавно... Он этого в текст, конечно, не вставил, но разговор такой состоялся ².



В кино мы вместе не работали. Правда, я читал в официальных фильмографиях, что Володя снимался в "Эхе далеких снегов". У меня в этом фильме была небольшая роль, но я вообще ни разу не слышал никаких разговоров, что Володя там занят. Мы с режиссёром были в приятельских отношениях, я бы знал.

Категорически утверждать не могу, но я его там не помню.

Помню, Володя пригласил меня и Феликса Антипова в ресторан "Метрополь":

– Ребята, пойдёте! Будет Евгений Матвеев и какие-то партийные работники из Ростовской области. Они приглашают меня. Я же не пью, а стол будет шикарный, надеюсь, что в отдельном кабинете. Хотите попить-поесть? Поехали?

– Почему же нет? Хотим, конечно!

Поехали. Сидят секретарь то ли Ростовского обкома, то ли города Шахты. Баба какая-то с причёской как у Зыкиной или Фурцевой. Матвеев: "Мы с тобой оба Семёнычи: ты – Владимир, я – Евгений..." Постепенно всё нормально пошло. Хорошо принимали.

Володя сидел – минералочку дул.

<Как я себе представляю все разговоры на алкогольные темы: пил человек или не пил – чушь собачья! Пил Михаил Светлов и писал замечательные стихи. Есть масса других примеров. Вечно на взводе играл народный артист Николай Гриценко, и Женя Урбанский играл, и сам Павел Борисович Луспекаев – мой кумир! – тоже пивали и играли...>

Здесь, мне кажется, главное то, что внутри заложено у человека, что Богом дано: есть у него талант или нет. Тут надо говорить жёстко: уж если дано – то дано, а нет – так нет.

Правда, сам гений этого не понимает, потому что настоящий талант всегда скромен и не колотит себя в грудь: "Я гений!" Гений о себе такое не может сказать, но он обладает такими качествами, которые потом – после его смерти – люди назовут гениальными. Всё сказанное, по-моему, можно полностью отнести к Володе Высоцкому.

Как-то я смотрел фильм по ТВ о Паганини, там было сказано: "Талант всегда ненавидят, а гения – просто убивают". Это абсолютная аксиома. А все эти разговоры, что раз ты пил или пьёшь, то человек ты пропавший – чушь собачья!...>

² Как видно, на автографе песни имеется и вариант "приобрёл" (Ред.).

Поскольку Володя какое-то время совсем не пил, он ушёл в автомобиль. Был за рулем – пить нельзя. То есть не просто нельзя, а ты ещё отвечаешь за человеческие жизни.

Володя не любил ходить на похороны. Я об этом и от других слышал, и видел сам. Когда у нас умер Арнольд Колокольников, актёр, который играл с самого основания театра, Володя не пришёл. Не мог видеть мёртвым человека, которого знал живым. Вот так – видно, какие-то свои отношения у него были со смертью.

Однажды передевались после спектакля, и Володя говорит:

– Пойдём в одну компанию?

А я знаю, что у него недавно была клиническая смерть. Не пойду, думаю, а то ещё замажусь его жизнью. Скажут: "Не спас. Был там, а не спас". Я инстинктивно боялся того, что в конце концов и случилось. Там, в его последнюю ночь, тоже была компания...

– Нет, – говорю, – Володя, печень болит.

И в это время вышел на пару минут. Возвращаюсь – моей майки нет. Его висит – а моей нет. Как он её схватил? Комплекции у нас совсем разные! Но, видимо, он уже о другом думал, уже в той компании был.

А костюмеры из театра ушли – как идти? Хорошо – лето, и недалеко было: я эту маечку кинул на плечи и "огородами-огородами", задворками добрался до дома, хоть полуголый. Володя на следующий день говорит:

– Слушай, я твою майку вчера взял, как же ты?..

<– Да так...>

Как-то я говорю Володе:

– Знаешь, что-то печень запела! Наверное, звонок прозвонил...

А он:

– Что ты, Шапен, – за одно место держишься, за печень. У меня живого места нет!

Так и сказал. А все спрашивают: отчего он умер? Да он мог умереть от чего угодно – от желудка, от печени, от сердца... Тут не должно быть ни недомолвок, ни недоразумений, ни неясностей: он был очень, очень и очень нездоров. Родился здоровым мальчиком и был физически крепким человеком. Но горел, сгорал.

Стихи, театр, кино, непосильная концертная работа и так далее. Плюс недосыпание, недоедание.

А иначе жить не мог. И в стихах, и нам он говорил:

– Я иначе не могу. Если буду просто длить жизнь, просто небо коптить – так я жить не умею.

Всё-таки хорошая фраза – "не сотвори себе кумира". Я о ней часто думаю. Нельзя ни из кого кумира делать – ни из Пушкина, ни из Высоцкого. Надо их делать близкими себе людьми. Близкими не в том смысле, чтобы похлопать по плечу, а в том, что – вот куда хочется обратить очи души.

Записал Игорь РОГОВОЙ

Валерий Шакало (Минск, Беларусь)
Александр Линкевич (Одесса, Украина)

**Киносудьба фильма "Я родом из детства",
или шесть минут вырезанного детства¹**

Последний этап на пути выхода фильма к зрителям не был устлан розами и уж никак не был похож на победный финишный рывок. Следы правок по требованию редакторских Коллегий можно обнаружить на всём двухмесячном маршруте утверждения кинокартины.

30.05.1966. Режиссёр и директор картины в Акте рапортуют об окончании производства, указывая метраж картины 2710 метров (без ракордов) при запланированных 2700.

06.06.1966. Киностудия направляет картину в республиканский Комитет по акту приёмки, указывая метраж 2700 метров. Видимо 10 метров были вырезаны на стыковках сцен и эпизодов в процессе монтажной правки. В ответе от **11.06.1966** Комитет предлагает сократить сцену с Игорем и Надей в школе и эпизод с к/ф "Чапаев", где, возможно, фигурировал и В. Высоцкий. После этой косметической операции фильм направляется в Москву на просмотр редколлекцией Главка.

25.06.1966. Главное Управление художественного кинематографа своим письмом 19/685 сетует на затянутость эпизодов, излишнюю сентиментальность и требует сделать фильм *"строже, лаконичнее, суровей"*. В. Туров садится за монтажный пульт и выполняет оговоренные монтажные поправки. Можно предположить, что по ходу правки были сделаны две копии картины для последующего рассмотрения в Главкино, одна из которых была без песни *"Широка страна моя родная..."*, исполняемой школьным хором, и с траурным маршем, вероятно предложенным Е. Глебовым, при возложении венков на братские могилы. Тем самым режиссёр "устранял" замечание о переборе с песнями. Впоследствии эта копия появилась в интернете на сайте Sovkinofilm.Ru в серии *"Советские фильмы 60-х годов"* (продолжительность 87:29), а также в серии *"Золото белорусского кино"*. Ввиду отсутствия каких-либо документов и воспоминаний участников фильма прояснить обстоятельства появления этой версии фильма не представляется возможным.

А дальше по ходу рассмотрения появляются разночтения по метражу фильма, которые на сегодняшний день, ввиду отсутствия последней редакции режиссёрского сценария, не поддаются логическому объяснению.

19.07.1966. Главкино после просмотра поправленного варианта принимает кинофильм метражом 2533,9 метров (без ракорда).

25.07.1966. Выдаётся разрешительное удостоверение РУ №2201/66 с указанием метража 2597 метров.

¹ Глава из готовящейся к изданию книги "Высоцкий. Беларусь. Любовь с первого взгляда".

08.10.1966. В "Производственном отчёте о выполнении постановочного плана и сметы по художественному фильму „Я родом из детства“" указывается метраж 2554 метра (без ракорда), подтверждаемый монтажным листом, и отмечается сокращение на 156 метров "*по причине сокращения ряда объектов*".

С декабря 1966 года картина вышла на экран и периодически демонстрировалась в кинотеатрах Советского Союза.

Прокатная судьба военной киноповести "Я родом из детства" режиссёра Виктора Турова, признанной одной из лучших фильмов киностудии "Беларусьфильм", при цифровой обработке явила классический пример доминирования преходящих идеологических установок над искусством. Экранная версия картины, вышедшей во всесоюзный прокат в декабре 1966 года и демонстрируемой, в том числе и на телеэкранах, имеет продолжительность 89 минут 19 секунд. Копия (оригинал сдавался в Госфильмофонд) фильма хранится в виде киноплёнки на киностудии "Беларусьфильм". В такой же версии есть копия в белорусском Музее истории белорусского кино на видеокассете. Длительность фильма подтверждается монтажным листом картины, хранящимся в белорусском Музее литературы и искусства.

Но подошли годы перестройки. 7 мая 1985 года по настоянию М. Горбачёва принимается Постановление ЦК КПСС "*О мерах по преодолению пьянства и алкоголизма, искоренению самогонварения*". Начинается пятая кампания в истории страны Советов по борьбе с алкоголизмом, повлиявшая самым пагубным образом на экономику СССР. Кинематограф откликнулся на подобное постановление и последовавший за ним Указ Президиума Верховного Совета СССР изъятием сцен, связанных с распитием спиртных напитков, в том числе и в ранее выпущенных картинах.

Подпал под это веяние и художественный фильм "Я родом из детства". При выпуске цифровой версии картины в серии "Владимир Высоцкий. Выпуск 51. Золотой фонд кино. Наши любимые артисты" из фильма изымается эпизод прощания Игоря и Жени на платформе вокзала, где друзья на прощание в подражании взрослым выпивают и закусывают. Заодно были вырезана сцена с военнопленным немцем, просящим у ребят перебросить ему лягушку через ручей, и эпизод исполнения отрывки песни "Штрафные батальоны" инвалидом на базаре. Итогом подобной экзекуции явилась версия фильма продолжительностью 83 минуты 18 секунд. В последующем эти изменения автоматически перешли и в коллекционное издание DVD к 90-летию белорусского кино, увидевшее свет в декабре 2014 года.

В результате мы получили усечённую на шесть минут картину, что, в общем, недопустимо по отношению к любому кинематографическому творению, тем более к фильму, имеющему статус классики белорусского кино.

В интернете размещён ещё один вариант кинокартины, в котором сохранена сценка на рынке с поющим "Штрафные батальоны" инвалидом, но исключены эпизоды с военнопленным и распитием спиртных напитков друзьями при расставании.

Алексей Денисов (Москва) Книгочей ушёл от нас...

Високосный год сразу дал о себе знать. "Мы не успели оглянуться", а Вадим покинул наш бранный мир и теперь все мы можем лишь с тоской в сердцах говорить о нём – "был". Он был с нами очень долго, особенно долго для тех из нас, кто знал его ещё с тех времен, срединных восьмидесятых. И в то же время он был очень немного для земной человеческой жизни...

Во многом Вадик, в принципе, своими привычками так и оставался в том 20-м веке, упорно не замечая стремительно меняющейся жизни вокруг и используя технический прогресс исключительно для поиска новых материалов по Владимиру Высоцкому, в какой бы точке мира они не находились. В этом упорстве профессионального поиска всё нового и нового в творчестве своего Кумира он мог сравниться только с одним человеком – Марленой Зимной. Никто из нас и никогда не достигнет всего того, что сделали для высокоцеведения Марлена и Вадим. Он взял себе этот иронический псевдоним "Книгочей" абсолютно точно, ибо обладая врожденной грамотностью и знанием тончайших нюансов родного языка, Вадик был человеком Книги. Той самой, настоящей, пахнущей типографской краской, с тихим шелестом перелистываемых страниц. Его личный архив по Высоцкому огромен. Да, он содержит и очень большую коллекцию винила различных стран, но Книга всегда для Вадика была первична. И совершенно естественно, что в нашем "Ваганте" Вадик Дузь-Крятченко стал ведущим рубрики "Листая старые страницы". И где бы он не читал доклады, в Польше ли, в России ли, лучше него где же и что же вышло по Высоцкому не знал никто....

В нашей памяти он таким и останется – задумчивым, тихим, несколько застенчивым и не могущим причинить ближнему что-либо плохое. Спасибо тебе за всё, Вадим.

"На столе от лампочки круг,
А за кругом в комнате мрак,
В круге сразу видно, кто друг,
Кто во мраке, ясно, что враг.
Здесь покой – извечный закон,
Незнакомо здесь слово "вдруг",
Жалко, что кончается он
Там же, где от лампочки круг..."

...написал когда-то давно Евгений Клячкин. Давайте же попытаемся все вместе как можно дольше этот круг не сужать.



3 марта 1962 – 4 января 2020

Владимир Зайцев (Москва) Умер Илья Рубинштейн



15 декабря 1962 – 24 марта 2020

Говорят, что после тридцати друзьями не становятся. Не так. Мы познакомились и подружались, когда обоим было хорошо за тридцать. В первую встречу несколько часов говорили, курили, снова говорили... И все встречи за эти десять с лишним лет были очень тёплыми и дружескими... Делились творческими и нетворческими планами, удачами и неудачами, что-то обсуждали, советовались... Пили-пели...

Меня всегда привлекала в нём его искренность, честность и непримиримость в каких-то ключевых вопросах. Такой он и в

творчестве: в стихах, рассказах, сценариях, фильмах...

А вчера его не стало

НЕ ПЛАЧЬТЕ ПО МНЕ

Не плачьте по мне – недостоин,
Хоть рожу не прятал под грим,
Ну, да – оказался не воин
Во поле с собою самим.

Не плачьте по мне, ибо грешен
Во всём или, скажем, почти,
Орлов набросал я и решек,
А надо лишь было идти.

По той по единственной стёжке,
На все на приметы сблевав,
К той самой на ухе серёжке
Без добро-киношных шалав.

Простите, что кода не тонка
Как в самом дешёвом кине...
Не плачьте по мне. Если только
По маме, что плачет по мне.

Илья Рубинштейн
Москва, март 2020 г.

Владимир Пронин (Краснодар)

Полковник Шемякин и его школа¹

20 февраля 2020 г. во Всероссийский месячник оборонно-массового и патриотического воспитания учащихся "Года памяти и славы", посвящённого 75-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне, на фасаде средней образовательной школы №41 г. Краснодара в присутствии педагогического коллектива, учащихся, ветеранов Вооружённых Сил и гостей из Кабардино-Балкарской республики состоялось торжественное открытие информационной доски, посвящённой гвардии полковнику Михаилу Петровичу Шемякину – участнику Гражданской и Великой Отечественной войн, командиру 8-й мотострелковой Бобруйской краснознамённой орденов Суворова и Кутузова бригады, награждённого орденом Ленина, шестью орденами Красного Знамени, орденом Отечественной войны 1-й степени, двумя орденами Красной Звезды и медалями – "20 лет РККА", "За оборону Москвы", "За освобождение Варшавы", "За взятие Берлина", "За победу над Германией", "30 лет Советской Армии и Флота".



Решение о присвоении СОШ №41 имени гвардии полковника М.П. Шемякина было вынесено Думой Краснодара 29 августа 2019 года. Как сообщил зам. директора школы по учебно-воспитательной работе Александр Иванович Волковский, к этому знаменательному событию педагогический коллектив вместе с учащимися и при поддержке Совета ветеранов г. Краснодара (председатель И.А. Рыбалко) готовились заранее.

¹ В 38-м номере журнала на с.111-112 была опубликована небольшая заметка Ю. Куликова об участии Высоцкого в создании надгробия отца М.М. Шемякина. Редакция получила письмо от В. Пронина, в котором сообщается: "По просьбе М.М. Шемякина я 24 года ухаживаю за могилкой его отца, которая находится в г. Краснодаре на Славянском кладбище. О факте изготовления макета надгробия его отцу М.М. Шемякин и его сестра Т.М. Шемякина не знают..." В продолжение темы и в честь Великой даты – 75 лет Победы над фашизмом – автор письма предложил данную статью.

В рамках всероссийской патриотической акции "Парта Героя" Совет ветеранов рекомендовал педагогическому коллективу и учащимся открыть "Парту Героя", посвящённую гвардии полковнику М.П. Шемякину, на основе документальных и архивных материалов о жизни и боевом пути, которые более 20 лет собирал выпускник школы №41, ветеран Вооружённых Сил Пронин Владимир Иванович.



В классных уголках была размещена информация о герое двух войн гвардии полковнике Шемякину М.П.; в музее школы изготовлен стенд, посвящённый жизненному и боевому пути Михаила Петровича Шемякина, где разместили копии 10 орденов и 6 медалей, которыми он награждён; для учащихся и педагогов школы проведена презентация, на которой было подробно рассказано о легендарной жизни этого человека. Для учащихся организовали экскурсию в Краснодарский историко-археологический музей им. Е.Д. Фелицина, где с 1977 года открыта постоянно действующая экспозиция наград и личных вещей М.П. Шемякина. Подготовительная работа заняла немало времени, итогом чего стало торжественное открытие 15 мая 2019 года "Парты Героя", посвящённой легендарному воину.

Гости этого знаменательного события:

– заместитель Краснодарского краевого художественного музея им. Ф.А. Коваленко ВАЩЕНКО И.И. подарил для музея школы парадный портрет гвардии полковника М.П. Шемякина;

– заместитель председателя Краевой общественной организации им. Маршала Г.К. Жукова ЦОКУР В.С. подарил документальный фильм "Невольник чести... Михаил Шемякин", который был снят к 100-летию со дня рождения М.П. Шемякина;

– поэт, член отделения "Боевое братство" Динского района Краснодарского края АЗАРЯН Г.С. подарил стихотворение "Достойный сын Родины", посвящённое гвардии полковнику М.П. Шемякину;

– директор художественной галереи "Сантал" (г. Краснодар) СТРИЖКОВА Н.А. подарила цветные буклеты о боевом пути и наградах гвардии полковника М.П. Шемякина.

Полковник Шемякин и Кубань

Жизнь гвардии полковника Михаила Петровича Шемякина тесно связана с Краснодаром и Краснодарским краем.

В 1920 году он участвовал в боях против частей Врангелевского десанта под станицами Староджерелиевской и Новоджерелиевской. В конце августа враг был в 50-ти километрах от Краснодара. Шемякин воевал тогда в 14-й отдельной кавалерийской дивизии под непосредственным командованием Г.К. Жуков, недавно окончившего рязанские кавалерийские курсы.

В 1927-29 гг Шемякин учился в Северо-Кавказской школе горских национальностей г. Краснодара.

С первых дней Великой Отечественной войны он находился в действующей армии. С 1941 по 1943 гг был командиром 10-го гвардейского кавалерийского полка в армии Доватора, в сентябре 1944 года назначен командиром 8-й мотострелковой Бобруйской Краснознамённой, орденов Суворова и Кутузова бригады, в 1945 был назначен командиром гвардейского механизированного полка 11-й гвардейской дивизии.

В 1955 году уволен в запас и поселился в Краснодаре, где прожил вплоть до смерти в 1977 году..

В 1958 году киностудия "Ленфильм" снимала в Краснодарском крае фильм "Кочубей" и пригласила полковника запаса Шемякина М.П. для участия в съёмках в роли командира батареи. На экране его можно увидеть в качестве отчаянного кавалериста, скачущего под Красным Знаменем рядом с Кочубеем.

В 1982 году Краснодарское книжное издательство выпустило документальную повесть К.В. Зверева "Под звон клинка" о боевом пути героя.

В 2005 году в Краснодаре издана "Большая кубанская энциклопедия", где приведена биография М.П. Шемякина. В 2008 году для школ Краснодарского края и республики Адыгея издан учебник "Кубановедение. Энциклопедия", где также приводится биография М.П. Шемякина.

В 2016 году Краснодарская Дума приняла Решение № 20, п. 9 о наименовании в пос. Северный Прикубанского округа улицы именем полковника М.П. Шемякина.

29 августа 2019 года Дума г. Краснодара приняла Решение № 8, п. 1,7 – Присвоить средней общеобразовательной школе № 41 имя полковника М.П. Шемякина.

С 2015 года в нашей стране ежегодно 9 мая в День Победы проходит Всероссийская акция – "Бессмертный полк". Многотысячная колонна жителей Краснодара с портретами защитников Отечества проходит по центральной улице города до мемориала "Вечный огонь", где возлагаются цветы и венки павшим за Родину.

И все эти годы в рядах Бессмертного полка проходит гвардии полковник Михаил Петрович Шемякин.

**Владимир Аникин
(Израиль, Тель-Авив)**

*доктор политологии,
кандидат философских наук*

Владимир Высоцкий в Кишинёве

В один из дней конца апреля (предположительно 23-24 числа) 1972 года, в одиннадцатом часу дня, мне позвонил заведующий отделом пропаганды и агитации Ленинского райкома партии г. Кишинева Иван Семёнович Солтан и пригласил зайти к нему. В то время я работал инструктором отдела.

– Зайдите к Александре Петровне. Будьте внимательны, – напутствовал меня заведующий отделом.

– Вы Высоцкого знаете? – Первый секретарь райкома Александра Петровна Примак многозначительно посмотрела на меня. Помнится, я несколько опешил от неожиданного вопроса.

– Слышал его в записях... (и это было правдой. К творчеству Высоцкого меня активно приобщал мой тогдашний коллега по газете "Молодёжь Молдавии" Виктор Ерёмин, страстный поклонник Высоцкого и обладатель многих записей с его песнями).

– Так вот, – продолжила первый секретарь райкома, – возьмите мою машину, подъезжайте в горком партии, поднимитесь к Ивану Александровичу Филипу (заведующий отделом пропаганды и агитации горкома партии – В.А.). Заберёте Высоцкого и привезёте его на трикотажную фирму "Стяуа Рошие" ("Красное знамя"). Там намечено его выступление, в одном из цехов. Вас будут ждать. После выступления отвезёте Высоцкого во Дворец профсоюзов на Московском проспекте и вернётесь в райком...

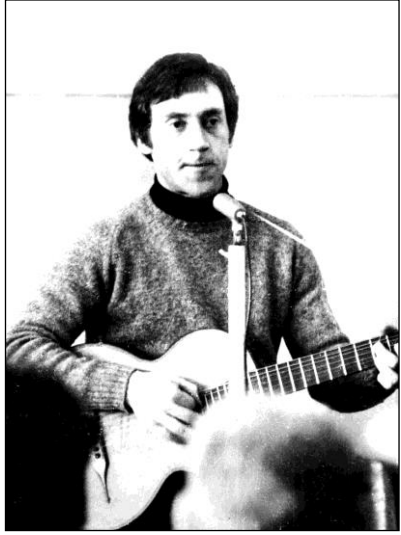
Подъезжаем к парадному входу главного корпуса трикотажной фирмы на улице Бендерской (ныне Тигина). У входа нас встречает секретарь парткома Анна Николаевна Молдавская и представитель Объединённого профкома фирмы.

Проходим в осново-вязальный цех – самый крупный и важный в производственном процессе трикотажной фирмы. Прибыли к обеденному перерыву. Станки остановлены. Работницы рассаживаются на стульях на свободном от станков пространстве, получилось что-то вроде импровизированного "красного уголка". Сидячих мест хватило не всем.

Для выступления Высоцкому предоставлен небольшой деревянный помост, на котором стоял стул. Секретарь парткома представляет гостя как "автора и исполнителя собственных песен, актёра театра и кино". Высоцкому отпущено на выступление около сорока пяти минут, чтобы работницам осталось время подкрепиться.

Высоцкий сам объявлял названия песен и предварял каждую из них очень короткими репликами. Можно допустить, что репертуар был заранее оговорен в кабинете заведующего отделом пропаганды и агитации горкома партии. По крайней мере, партийные боссы вмешиваться в репертуар

меня не уполномочивали. Я играл роль просто сопровождающего. Высоцкий исполнил довольно известные песни из художественного фильма "Вертикаль" – "Песню о друге" и "Вершину", "военные" песни – "На братских могилах не ставят крестов" и "Он не вернулся из боя", а также "Лирическую", видимо, учитывая категорию слушателей-работниц, которых было абсолютное большинство. Не могу вспомнить, пел ли Высоцкий ещё что-либо. Работницы дружно аплодировали исполнителю после каждой песни. Словом, получился прекрасный импровизированный концерт и слушательницы остались довольны "живой" встрече с известным бардом. Секретарь парткома горячо поблагодарила Высоцкого за выступление.



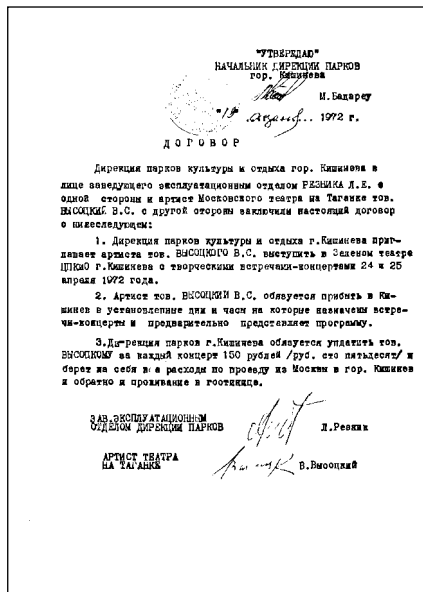
Далее наш путь, как было определено начальством, лежал во Дворец профсоюзов. Он располагался уже в другом районе Кишинёва – Октябрьском (ныне переименован). По пути я "пожаловался" Высоцкому, что, дескать, проучился на факультете журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова, но так и не получилось попасть хотя бы на один спектакль на Таганке и что даже мои друзья-москвичи не могли мне в этом помочь. На что Владимир Высоцкий сказал: "Картина знакомая... – И добавил: – Хорошо. Когда вам случится быть в Москве, найдите меня, что-нибудь придумаем..." Однако в Москву я приехал лишь в 1983 году, на защиту кандидатской диссертации в Институте философии Академии наук СССР...

Когда мы подъехали к Дворцу профсоюзов, я проводил Владимира Высоцкого до самого входа в зрительный зал, двери которого были широко открыты, на сцене шли приготовления к следующему его выступлению. Мы тепло попрощались.

Добавлю, что в эти же дни, уже в вечернее время, состоялись концерты Владимира Высоцкого в очень вместительном Зелёном театре Центрального парка культуры и отдыха Кишинёва. Об этом свидетельствовало объявление, висевшее, в частности, у входа, ведущего к Комсомольскому озеру, напротив главного здания Кишинёвского государственного университета. После одного из концертов в Зелёном театре, уже ближе к ночи, Высоцкий стал гостем коллектива Русского драматического театра имени А.П. Чехова (эту информацию я получил от знакомого актёра).

Выступал ли Высоцкий ещё где-либо и сколько вообще продолжалась его кишиневская "командировка" сказать не могу. Откровенно признаюсь, я не был большим поклонником уже известного барда. С его новыми песнями знакомился по случаю. Моими кумирами, по крайней

мере, в годы учебы на факультете журналистики Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова были, в первую очередь, Булат Окуджава, прозаик Василий Аксёнов, из поэтов – Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Белла Ахмадулина, Роберт Рождественский... Они нередко выступали перед студентами в Доме культуры МГУ на Ленинских горах, а также в Клубе на улице Герцена. Эта "прививка" осталась на долгие годы... Однако творчество Владимира Высоцкого нельзя было не признать как явление культуры.



И вдруг счастливый случай свёл меня с Владимиром Высоцким. До сих пор укоряю себя за то, что, как профессиональному журналисту, мне не пришла в голову мысль, что называется по "горячим" следам, сесть и написать информацию о выступлении Владимира Высоцкого на трикотажной фирме в местную газету или хотя бы для памяти. Зато впоследствии, в памятные дни, посвящённые Высоцкому, я дважды выступал с воспоминанием о его первом официальном приезде в Кишинёв в стенах Национальной библиотеки Молдавии (в 90-х по инициативе дирекции) и в 2000-х годах (по инициативе одной из актрис Русского драматического театра имени А.П. Чехова, поклонницы Владимира Высоцкого).

Помнится, что в середине 2000-х годов мой приятель и большой поклонник Высоцкого Александр Овчарик, живший в Кишинёве, передал мне просьбу заполнить некоторые "белые пятна" пребывания Высоцкого в Кишинёве в апреле 1972 года и переслать воспоминания одному из известнейших исследователей жизни и творчества актёра и барда Марку Цыбульскому в Штаты. Но я, признаться, так и не выполнил просьбу: помешали жизненные обстоятельства и серьёзная научная работа (подготовка докторской диссертации).

Говорят в народе: "Лучше поздно, чем никогда". Буду рад, если моё скромное воспоминание о встрече с Высоцким в какой-то степени восполнит недостающую информацию о его пребывании в Кишинёве в апреле 1972 года.

Должен признаться, что много лет спустя я не раз возвращался к мысли, с какой стати организацией творческих встреч Высоцкого в Кишинёве занимались партийные органы, а не Управление культуры? В какой мере это тяготило самого Владимира Высоцкого? И тяготило ли?.. Вопросы, вопросы...

Как бы то ни было, я благодарю судьбу за встречу с Владимиром Высоцким!

Лион Надель (Израиль, Афула) Высоцкий в Харькове. Фотографии. Памятник поэту

Причиной написания статьи послужило недоумение харьковского фотографа Владимира Оксенкруга по поводу появления на некоторых сайтах сделанных им фотографий Владимира Высоцкого во время его гастролей в Харькове в 1978 г. с неправильными подписями к ним. Публикаторы "всё путают – и имя" фотографа, "и название" места, где запечатлён В. Высоцкий, и дату фотосъёмки. На ряде сайтов и аукционах публикуют и продают эти растиражированные фотографии без указания автора и без согласования с ним. В данной статье дана правдивая информация об авторах некоторых фотографий, местах и датах съёмки.

Приведу краткую информацию о гастролях Высоцкого в Харькове в мае 1978 г.¹ График выступлений был крайне напряжённым. По данным, любезно предоставленным харьковчанами Сергеем Сосненко и Олегом Кушаковым, Владимир Высоцкий выступал во Дворце спорта четыре дня, а именно, с 27-го мая по 30-е мая по три концерта в день – в 15, 18 и 21 час. В эти же дни, за исключением 30-го мая, он давал не менее двух концертов в день и в театре Музыкальной комедии. Сергей Сосненко выяснил, что кроме этого один концерт Высоцкий дал и во Дворце студентов на территории общежития "Гигант" Политехнического института.

Из зала Дворца спорта несколько удачных снимков сделал Николай Ковальчук, но поэт в резкой форме остановил его съёмки. Николай рассказывает корреспонденту в маленьком телеинтервью. "Я, тогда начинаю-



щий фотограф, пришёл на концерт. Меня предупреждали, что Владимир Семёнович очень его любит, когда его снимают во время выступления, но я решил рискнуть (Ковальчук встал из далёкого ряда и пошёл по проходу к сцене – Л.Н.). Он, – продолжает Николай, – остановил свою песню, посмотрел на меня и сказал: „Убери свою пушку и выйди из зала”. Зал взрывается хохотом...”.



¹ Более полная информация приведена в моей статье "Как один Высоцкий два театра прокормил" / Владимиру Высоцкому 70. Изд. "Наваль", Николаев, 2008. К сожалению, текст был сокращён редакцией "народного сборника".

Тут надо уточнить рассказ Николая: Владимир Семёнович предпочитал, чтобы о съёмках с ним договаривались заранее. Именно так случилось у В. Оксенкруга. Он в один из дней концертов (дату не помнит) зашёл во Дворец и встретил давнего знакомого – меломана М., который не пропустил ни одного гастролёра, со всеми был на "ты".

"– Привет, Владимир. Ты хочешь фотографировать?"

– Конечно... (Тут следует отметить, что профессиональный фотограф В. Оксенкруг сделал десятки снимков гастролёров и публиковал их в харьковских газетах – Л.Н.).

– Пойдём, я вас познакомлю".

"Кажется, в кабинете врача, – вспоминает Владимир, – М. познакомил нас с Высоцким. Я предложил Владимиру Семёновичу фотографировать его. Мы договорились,



В. ВЫСОЦКИЙ с таксистами. Харьков, Дворец спорта, май, 1978 г.
фото харьковского профессионального фотографа Владимира Ильича ОКСЕНКРУГА.

что во время концерта буду фотографировать из-за кулис, после чего я извинился и сказал, что пойду за фотоаппаратом и вспышкой. Тогда Высоцкий попросил одного из двух обслуживающих его таксистов подвезти меня за фотоаппаратом и вспышкой..." (Оксенкруг сфотографировал Высоцкого с обоими таксистами – Л.Н.).

Сергей Сосенко – инициатор создания памятника Высоцкому в Харькове, который, не жалея своего времени и средств, ходил по харьковским инстанциям, не раз ездил в Музей к Никите Высоцкому, в один из приездов в 2005-м или в 2006-м годах подарил Музею фотографии Оксенкруга – "В кабинете врача Дворца спорта" и из-за кулис – фигура В. Высоцкого на сцене и фрагмент огромного зала, где внизу справа перед рядами двое с микрофоном, сидя на полу, записывают концерт. Эти две фотографии представлены в альбоме к 70-летию В. Высоцкого "Добра", М., "Планета", 2008. С. 215. Приводим ещё две фотографии Оксенкруга, одна из которых сделана также в кабинете врача: на фото пять человек: В. Высоцкий и В. Янклович стоят, сидят Н. Тамразов, В. Гольдман и неизвестная женщина. На второй – сделанной из-за кулис, – над огромным залом лозунг "Слава КПСС".





Теперь приведём воспоминания харьковского журналиста Георгия Кожемякина, который также сделал несколько снимков В. Высоцкого.

"...Он был не совсем здоров, утомлён, но дал в Харькове несколько концертов. Нам удалось передать ему в гостиничный номер мёд, малину с сахаром и записку с просьбой о встрече. Случилось чудо – он принял двоих журналистов в своём номере в гостинице „Харьков”, одним из которых был и я. В течение получаса он откровенно рассказывал о том, что его беспокоит – о работе над ролью Жеглова, написании сказочной прозы и "Романа о девочках", который так и не завершил. Во время интервью он неожиданно согласился сфотографироваться, хотя во время концертов категорически запрещал съёмки. На следующий день мы снова попали в номер к Высоцкому – всю ночь печатали фотографии, а утром принесли ему на подпись. Жаль, что почти все он забрал себе, оставив нам несколько штук. На двух он оставил надпись „Добра!” – оказалось, так Владимир Семёнович подписывал свои многочисленные автографы"².

Отснятую плёнку с Высоцким у Кожемякина украли, а в память о том дне осталась лишь одна фотография, Ещё одна найдена в интернете³. Смотрите эту фотографию... На ней, скорее всего, поэт даёт автограф. А вот более удачный снимок, сделанный с другого кадра этих же съёмок Г. Кожемякиным



² См. также https://kh.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/137552/.

³ <https://m.facebook.com/groups/148645692323805/?view=permalink&id=481926332329071>

в гостинице, Высоцкий там же, во Дворце спорта подарил своей троюродной сестре Анечке Высоцкой. На обеих фотографиях Кожемякина фигура Высоцкого отражается в зеркале ⁴.

Отмечу, что активное участие в написании этой статьи принимали В. Оксенкруг (его фотографии с открытия памятника приводятся далее) и С. Сосненко. Подробнее о Сергее Сосненко. Он – почитатель творчества В. Высоцкого с 13 лет, коллекционер материалов, связанных с жизнью и творчеством поэта. Благодаря инициативе, энергии и настойчивости Сергея, как сказано выше, и при поддержке харьковчан – почитателей Высоцкого и руководства города, в Харькове был установлен памятник Владимиру Высоцкому. Официальное открытие состоялось 21 августа 2013 года около харьковского Дворца спорта за двое суток до Дня города.



Памятник Высоцкому, вместе с первым в Украине профессиональным скалодромом для тренировок и соревнований альпинистов под открытым небом, входит в спортивно-мемориальный комплекс "Вертикаль". Главный архитектор Харькова Сергей Чечельницкий сказал при открытии памятника: "Мы присутствуем в исторический момент... Из всех памятников актёру и певцу, которые я видел, этот – лучший. Потому что на всём постсоветском пространстве нет такого комплекса, посвящённого поэту. Совместив памятник и скалодром, нам удалось сделать это место живым. Теперь здесь смогут собираться и спортсмены, и барды, и просто харьковчане".

⁴ Подробнее о встрече поэта с родственницами в Харькове можно прочитать в очерке "Семья Высоцких глазами Шуламита Дуксиной", напечатанном в журнале "В поисках Высоцкого" №16, 2014, в сборнике "Транзит через Буг" Брест, "Альтернатива", 2015, а также в очерке "О фотоархиве Шуламита Дуксиной и Михаила Высоцкого", в сборнике "Белорусские страницы – 159", Минск, 2016.

Архитектор памятника Виктор Лифшиц, к сожалению, не дожил полтора месяца до открытия... Скульптор – Александр Демченко. Их проект победил в конкурсе.

Лифшиц и Демченко с командой работали над созданием памятника Владимиру Высоцкому около полугода. Поэт с гитарой стоит на постаменте из листов со строчками его песен... Высота фигуры Владимира Высоцкого более 5 м, арки скалодрома, на фоне которой установлен памятник – 18 м. Верх скалодрома оборудован смотровой площадкой. На празднике открытия памятника состоялась встреча родственников поэта – харьковчанина Михаила Высоцкого, двоюродного дяди поэта, и Никиты Высоцкого⁵.

Отметим, что ещё в 2006-м году Сергей Сосненко вместе со скульптором Сергеем Ястребовым при поддержке друзей-единомышленников на месте будущего памятника установили закладной (временный) камень. На камне – скульптура: театральный занавес, меч, напоминающий про образ Гамлета, сыгранного Высоцким, и гитара. На фотографии В. Оксенкруга у закладного камня в центре Сергей Сосненко, а также журналист Георгий Кожемякин (справа) и сотрудница радио Генриетта Верба (слева).



В этом 2020-м году мы вспоминаем, что поэт ушёл 40 лет назад. Но его голос, его лучшие песни, стихотворения, фрагменты спектаклей и фильмов с его участием бережат наши сердца и будут волновать людей веками, как пьесы Шекспира, стихи Киплинга и песни Беранже.

Благодарю Алекса Свердлина за дружескую поддержку.

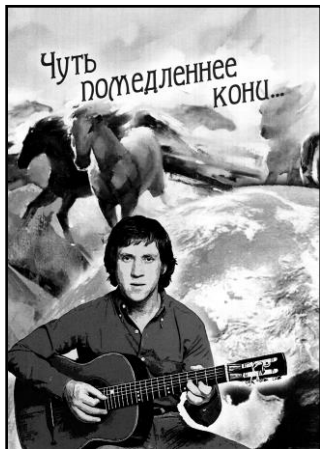
⁵ Подробнее о родословной поэта – в вышеприведённых двух белорусских сборниках, а также в "дреде Владимира Высоцкого", напечатанном, в частности, в ежеквартальнике "В поисках Высоцкого" № 16.

Владимир Яковлев (Донецк)

кандидат исторических наук

Новый успех поэтического Донбасса

У меня в руках книга, вышедшая в Донецкой области. Ко мне она попала через несколько рук. Последний этап: ездил в Мариуполь по делам и оттуда привёз её. Книга называется "Чуть помедленнее, кони...". Увидела она свет в городе Покровске (Красноармейске)¹. Переплёт мягкий. На первой обложке размещён коллаж (автор, к сожалению, не указан), представляющий собой поющего В. Высоцкого на фоне скачущих по планете Земля двух лошадей.



Вроде бы событие регионального значения. Но по сути это не совсем так. Потому что данная книга посвящена памяти Владимира Высоцкого, а её содержание составляют стихи памяти поэта. Указанный тираж – это капля в море на просторах даже бывшего Союза. А большинство любителей творчества В.С. Высоцкого о ней даже не слышали. Всё это и повышает градус её значимости.

Вроде бы событие регионального значения. Но по сути это не совсем так. Потому что данная книга посвящена памяти Владимира Высоцкого, а её содержание составляют стихи памяти поэта. Указанный тираж – это капля в море на просторах даже бывшего Союза. А большинство любителей творчества В.С. Высоцкого о ней даже не слышали. Всё это и повышает градус её значимости.

Главную роль в выходе книги сыграл автор-составитель Виталий Павлович Михайлов. Он ещё молодой мужчина, в расцвете сил, ему всего 48 лет. Имеет профессию железнодорожника. Человек увлечённый. Любит футбол, читать книги, смотреть хорошие художественные фильмы. Увлекают его путешествия и, конечно же, занятие творчеством – сочинение стихов.

Виталий Павлович является руководителем литературного объединения ЛИТО "Сфера", куда входят поэты ближайших населённых пунктов. Члены объединения не только собираются и читают друг другу свои новые стихи, но и занимаются активной издательской деятельностью. Они уже издали более 35 стихотворных сборников. Можно, например, назвать ежегодный альманах



¹ Чуть помедленнее, кони... / Автор-составитель В. Михайлов. – Покровск: ММХІХ, 2019. – 94 с. – 100 экз.

"Зоряна криниця", а также коллективные сборники стихов: "Листая осени страницы", "Не только о любви", "Дякую мамо, тобі за життя", "Нам всем есть что об осени сказать", "За пять минут до января" и т.д. Кроме того литературное объединение выпустило серию стихотворных сборников под общим названием "Донбасс на ладони", в котором участвовали и другие объединения поэтов Донбасса, и серию международных сборников стихов, объединённых названием "На крыльях вдохновения", в соавторстве с другими странами, например: Украина – Беларусь, Украина – Израиль.

И вот пришла очередь сборника стихов-посвящений В.С. Высоцкому. По словам Михайлова, он открыл для себя Высоцкого в 1986 году, и просто заболел его творчеством, его яркой, но такой короткой жизнью. Хотя бывать на его концертах или как-то соприкоснуться не довелось. Okоло двух лет назад у Виталия Павловича возникла идея создать книгу стихов-посвящений поэту. Со многими будущими авторами сборники он был знаком ранее, с другими – познакомился в процессе создания книги.

Сам автор-составитель рассказывал об этом так: "Этот сборник готовился очень давно. Примерно, работа над ним шла года два. Со многими авторами мы вели беседу по поводу участия в этом сборнике, и нам удалось собрать в этот сборник порядка четырёх десятков человек. И он получился международным, так как в нём приняли участие шесть стран. Это Украина, Россия, Белоруссия, Латвия, Грузия и Соединённые Штаты Америки. Один из специальных гостей в этом сборнике, как я считаю – это глыба в поэзии, это известнейший поэт из Соединённых Штатов Америки Анатолий Берлин, который с нами сотрудничает, не раз участвовал в наших сборниках, и он после Владимира Семёновича Высоцкого открывает данный сборник как специальный гость".

Хотелось бы остановиться ещё на одной особенности книги. В ней содержатся две цветные вкладки, каждая из которых состоит из четырёх страниц. Первая вкладка называется "Украина – Высоцкому". Здесь размещены фото памятников Высоцкому (в Харькове, Мариуполе и Одессе) и фото памятных досок, посвящённых поэту (в Мариуполе, Кременчуге, Гайсине и Нетешине). Вторая вкладка называется "Страны мира – Высоцкому". На ней представлены памятники Высоцкому в Болгарии, Польше, Черногории, США, России и Армении. Также на этой вкладке помещено фото памятной доски, установленной в Узбекистане, и фото горного перевала имени поэта в Киргизии.

6 сентября 2019 года в библиотеке города Родинское прошла презентация литературного сборника памяти Владимира Высоцкого "Чуть помедленнее, кони...". Родинское – это небольшой городок (чуть более 10 тысяч населения), расположенный недалеко от Покровска.

В читальном зале собрались соавторы этой книги, читатели и слушатели, поклонники творчества Владимира Семёновича. Среди участников были представители городов Родинское, Димитров (Мирноград), Красноармейск (Покровск), Дзержинск (Торецк), Белицкое, Селидово и др.

Межрегиональный союз писателей был представлен командой авторов Донбасса, среди которых: составитель этого сборника Виталий Михайлов, Александр Товберг, Алла Дашкеева, Владимир Карлов и Михаил Мильй.

Выступая на презентации, поэт из города Селидова Григорий Антонов сказал: "В век сплошной компьютеризации не очень читаются книги.



Но я думаю, что мы внесли какой-то свой весомый вклад этим сборником. Я думаю, что люди будут читать и чтить память о великом гении..."

Участники мероприятия почитали свои стихи из представляемого сборника, прослушали песни В. Высоцкого в записи и под гитару, и провели беседы о влиянии советского барда-шестидесятника

на творческое мировоззрение поколения. Замечательный доклад подготовили работники библиотеки. Встреча прошла в очень приподнятом настроении и без лишнего пафоса.

К слову, книга "Чуть помедленнее, кони..." в основном распространялась среди авторов сборника. Правда, по просьбе отдельных почитателей творчества поэта пришлось допечатывать тираж. В сборнике напечатаны стихи 37-ми авторов. Всего в нём содержится более 70-ти текстов, посвящённых памяти Высоцкого. И ещё одна, на наш взгляд, интересная особенность сборника. В конце книги есть раздел, который называется "Биографии". В нём приводятся сведения об авторах стихов. Такая информация позволяет иметь представление об авторе того или иного стихотворения и является как бы дополнением к тесту-посвящению.

Вниманию читателей предлагается три стихотворения из сборника

Давыденко В., Михайлов В. (Покровск)

Высоцкому

Сорок дней как сорок лет.
И наоборот.

Но горит надежды свет.
Глянь на небосвод.

Там, в бездонной вышине
Его тембр не стих.
В полуночной тишине
Снова слышу стих.

Его голос всё сильней
Бьётся между строк.

Кони, чуть помедленней...
Он ушёл не в срок.

Вот и маяется душа
Между двух миров...
Сорок лет... А что летá? –
Мелочь для стихов.

В бездне времени звезда
Памятью горит.
Этот голос никогда
Нет, не замолчит.

Панасенко П.
(Константиновка)

Памяти Высоцкого

Когда "ушёл" Высоцкий,
Вдруг ощутив урон,
Проститься с телом плотским
Мы шли со всех сторон.

Душа вернулась к музам,
Прервав таланта нить.
Оставив тела узы,
Она осталась жить.

Он не мечтал о рае,
Певец мятежных струн,
И сам, дотла сгорая,
Достоин вёл и гру.

С тобой не кошки-мышки –
Судьба ты не глупа.
Но дать до срока "вышку"...
Ах, как же ты слепа.

Ведь те, кто были падки
Твердить, что был он пьян,
В своих лишь недостатках
Не видели изъян.
Но духом перестройки
Вершится правый суд
И кони чудо-тройки
В народ его несут.

Смягчилась боль утраты
Привычкой бытия,
Но хорошо видна ты,
Поэта колея.

И по её накату,
Зажав судьбу в кулак,
Мы двинем в путь, ребята,
Ведь свято сделать так!

Карлов Владимир
(Торецк – Дзержинск)

Памяти В.С. Высоцкого

Висит простое объявление,
Смотрю, не отрывая глаз.
Кумир и гордость поколенья
Ну, наконец-то и у нас.

Дрожа от страха и от гордости
Среди софитовых огней,
Я мчался с ним по краю пропасти,
Стегая взмыленных коней.

На голове вставали волосы,
Когда о баньке и зэка.
Я подпевал ему вполголоса
Под крышей шахтного ДК.

Допев, подбитым истребителем,
Судьбой представленную роль,
Он неподкупным обвинителем
Ушёл...
Да здравствует король!!!

Он чёртом был для КЭГЭБэшников,
Но одновременно для нас
Он Богом стал, когда стал грешником,
Взойдя с гитарой на Парнас.

Учредители:
Пятигорский государственный университет

Редакционная коллегия:

Юрий Гуров (Новосибирск)
Павел Евдокимов (Москва)
Андрей Сёмин (Москва)
Андрей Скобелев (Воронеж)
Марк Цыбульский (США)

Редактирование, вёрстка – Юрий Гуров
Корректурa – Андрей Сёмин, Андрей Скобелев

В оформлении использованы фотографии из коллекции
Творческого объединения "Ракурс"
и частных архивов

Контактный почтовый адрес:
juguru@mail.ru (Юрий Гуров)

Подписано в печать 15.05.2020
Формат 60 x 84 ¹/₁₆
Бумага офсетная
Печать офсетная
Усл.печ.л. 7,5 Уч.-изд.л. 6,75
Тираж 70 экз. Заказ № 39

Отпечатано
ООО "Печатный дом – НСК"
Новосибирск, ул. Лазарева, 33/1

Полковник Михаил Петрович Шемкин был легендарным человеком. Его биография очень интересна. Согласно семейному преданию кабардинец Файзулла Карданов остался сиротой, потеряв родителей во время кавказских войн и был усыновлен русским офицером Шемкиным, который дал ему имя Михаил.

После Октябрьской революции 1917 г. приемный отец Михаила свинул в кровосед революционной смуты.

Мальчик оказался волею судьбы в Москве без пристанища, в толпе таких же, как и он, беспризорных мальчишек!

На Хитровом рынке его подобрал красивый казак Пилипенко, который определил Михаила сыном кавалерийского полка. Былший беспризорник, благодаря своему волевым и упорному характеру, стал, несмотря на молодость, лучшим конником-разведчиком.

В это время ему было неполных 13 лет.

Краснодарская краевая общественная организация ветеранов (пенсионеров, инвалидов) войны, труда, Вооруженных Сил и правоохранительных органов

350000 г. Краснодар, ул. Красная, 57,
телеф. 0(861) 253-33-98, 253-33-39.
E-mail: osovok@yandex.ru
Председатель
Герой России Е. Д. Шенюрик

Михаил Петрович Шемкин
в годы Гражданской войны
(1917-1922)



улица
имени

Шемкина
Михаила Петровича

(11 ноября 1908 - 14 апреля 1977),

участника Гражданской и Великой Отечественной войн, гвардии полковника Советской Армии. Награжден орденом Ленина, шестью орденами Красного Знамени, орденом Отечественной войны 1-й степени, двумя орденами Красной Звезды и медалями.



Краснодар,
Прикубанский округ,
микрорайон «Солнечный город»
2017



Гвардии полковник Шемкин Михаил Петрович – кадровый военный, кавалер шести орденов Красного Знамени

родился 11 ноября 1908 г. в селе Кизибурн

(Кабардинско-Балкарск).

В армии служил с 1917 г. был воспитанником 21-го Московского сводного полка конных разведчиков.

Красноармеец М. П. Шемкин с 1918 г. воевал на Южном фронте в составе Московского сводного полка конных разведчиков до 1919 г., участвуя в боях против генералов Каледина, Краснова, Деникина.

После просвещения пошел в партию и пролетариям на коня воевал в 1-м кавалерийском полку, под командованием командира эскадрона Г. К. Жукова. Будущего Маршала Советского Союза. В этом полку прослужил до 1922 г.

Г. К. Жуков так характеризовал М. П. Шемкина: «Несмотря на свой детский возраст товарищ Шемкин обладает исключительной храбростью, стойкостью и выносливостью».

В 1922 г. кавалерийский полк в составе 7-й Самарской кавалерийской дивизии перебрасывается в Белоруссию и в Мозель. М. П. Шемкина переводят в 37-й Самарский кавалерийский полк.

В 1924 г. по Ленинскому наряду М. П. Шемкин вступает в члены ВЛКСМ (Всесоюзный Ленинский коммунистический союз молодежи). Зачисляет дивизионную школу младшего состава и вступает в должность командира эскадрона 37-го Самарского кавалерийского полка.

В 1925 г. из 37-го Самарского кавалерийского полка его переводят в 39-й Мелитенско-русоческий кавалерийский полк. В этом полку прослужил до 1926 г., а в 1926 г. поступает во Владикавказскую летную школу, где закончил подготовительный курс.

В 1927 г. переведен в кавалерийскую школу Горького национальности) вг. Краснодаре, где вступил в кандидаты ВКП(б) (Всесоюзная коммунистическая партия большевиков).

В 1929 г. окончил эту школу и был выпущен командиром РККА (Рабоче-крестьянской Красной армии) и направлен в 26-й кавалерийский полк 5-й Белогородской кавалерийской дивизии.

В 1931 г. был переведен в 53-й кавалерийский дивизион командиром эскадрона.

В 1932 г. переведен в 124-й Донской казачий полк 18-й Донской казачьей дивизии (г. Каменка).

В 1934 г. после расформирования дивизиона был переведен в 15-й авиатролль начальником аэродивизионной команды г. Ростового.

В 1935 г. назначен командиром эскадрона в 4-й запасной кавалерийский полк г. Ставрополя, где прослужил по 1936 г.

В 1936 г. переведен в 13-й Донской казачий полк 18-й Донской казачьей дивизии (г. Каменка).

В 1937 г. был переведен из кандидатов ВКП(б) в действительные члены ВКП(б). В этом же году М. П. Шемкин поступил в военную академию имени М. Фрунзе.

В 1941 г. окончил академию и был назначен начальником штаба 19-го стрелкового полка.

В 1941 г. назначен начальником штаба 1-го Особого кавалерийского полка.

Участвовал в обороне г. Москвы на Западном фронте.

В 1941 во время боя за Москву полк вливается во 2-й гвардейский кавалерийский корпус генерала Доватора Будучи командиром этого полка участвовал в боях до 1942 г.

В 1943 М. П. Шемкин поступает в Высшую военную академию им. К. Ворошилова.

В 1944 г. закончил академию и назначен поручиком при Маршале Советского Союза Г. К. Жукове.

Участвуя в Бобруйской, Минской операциях был трижды ранен.

В сентябре 1944 г. назначен командиром 8-й мотострелковой Бобруйской Краснознаменной дивизии Суворова и Кутузова бригады.

За умелое командование, способствующее выполнению задачи 9-го танкового корпуса 1-й гвардейской танковой Армии по взоружению знамени Победы над Берлином, полковник М. П. Шемкина наградили орденом Красного Знамени.

В 1945 г. был назначен командиром гвардейского мотострелкового полка 11-й гвардейской дивизии.

После окончания Великой Отечественной войны полковник М. П. Шемкин назначается на должность первого военного команданта немецкого города-крепости Кенigsберг (ныне Калининград).

В 1955 г. Михаил Петрович Шемкин был уволен из кадров Советской Армии в запас.

С 1965 по 1977 г. проживал в г. Краснодаре.

