

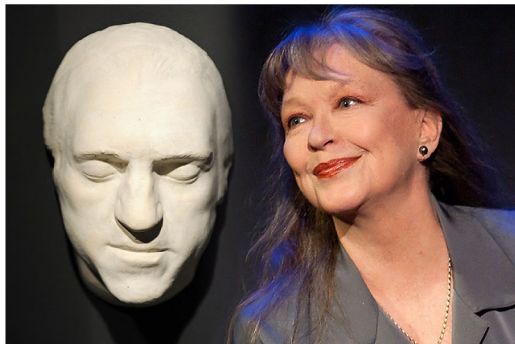


В ПОИСКАХ ВЫСОЦКОГО

№21

**Издательство ПГЛУ
Пятигорск, ноябрь 2015**

Марина Влади расстается с прошлым.



Известная французская актриса решила перелистнуть страницу прошлого и начать новую жизнь

Сенсационный для всех поклонников творчества Владимира Семёновича аукцион пройдет в Париже 24 и 25 ноября.

Аукционный дом Drouot будет продавать личные вещи 77-летней Марины Влади, которые

она выставила на торги. Среди ценностей – артефакты, связанные с творчеством третьего мужа актрисы, Владимира Высоцкого: фотографии, письма, его личные вещи.

"И снизу лёд и сверху – маюсь между, – пробить ли верх иль пробуравить низ?.." Эти строки были написаны 11 июня 1980 года на проездном билете и считаются последними строчками Высоцкого, которого не стало спустя две недели. Стартовая цена билетика со стихами – 15 тысяч евро.

Кроме стихотворения, Влади решила расстаться с уникальной посмертной маской Высоцкого, изготовленной из сплава бронзы и серебра. Стоимость её начинается от 30 тысяч евро.

Помимо этого, Марина Влади продаёт и свои золотые и серебряные украшения, картины Михаила Шемякина, Рональда Сирла, Соломона Россина и несколько скульптур. Кроме личных вещей, актриса выставила на продажу дом в парижском предместье Мезон-Лаффит. Этот дом она купила более 60 лет назад на свои первые гонорары. Когда-то здесь жила вся её семья: мама, сёстры, их четырнадцать детей. Именно здесь останавливался Владимир Высоцкий, когда приезжал во Францию. Там, как утверждает Марина Влади, он собирался начать писать роман.

В последние годы актриса жила в своём поместье одна. Умерли самые дорогие ей люди: сёстры, сводный брат, её близкие друзья. Трое сыновей актрисы от двух первых браков не хотят возвращаться в Мезон-Лаффит. Они разъехались по свету: младший Владимир – на Таити, Петр и Игорь – в Пиренеи. В огромном доме актриса чувствует себя как в пустыне.

– Поэтому я решила всё круто изменить – перестать жить прошлым, нырнуть в будущее, – призналась Влади в одном интервью. – Продаю не только дом, но и картины, литографии, скульптуры, книги, фотографии, драгоценности, личные вещи. Всё уйдёт с молотка. В общей сложности моя коллекция насчитывает 150 лотов. Так что добро пожаловать, покупатели!

Дарья ХАЛЬЗОВА (12 Октября 2015) "Комсомольская правда" № 121



В ПОИСКАХ ВЫСОЦКОГО

НОЯБРЬ 2015, № 21

Издательство Пятигорского государственного
лингвистического университета

Пятигорск, 2015

С о д е р ж а н и е

Конференции

Владимир Изотов (Орёл) "Высоцкий в Орле"	3
---------------------------------------------------	---

Академия

Сергей М. Шаулов (Уфа) "Не ждали. Явление Высоцкого истории литературы"	6
Владимир Изотов (Орёл) "Трёх(семи)главое животное"	32

Комментарии

Мария Раевская (Москва) "Материалы к комментарию к песне „Через десять лет”: история о полёте на телогрейке у В.С. Высоцкого и других авторов-современников"	35
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Творческая лаборатория

Константин Казански (Париж – София) "Некоторые размышления о подходах Владимира Высоцкого к музыкальному творческому процессу и исполнению" (<i>окончание</i>)	46
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Время Высоцкого

Леонид Беленький (Москва) "Встречи с Владимиром Высоцким"	66
--------------------------------------------------------------------	----

Готовится к публикации

Марк Цыбульский (США) "Высоцкий в Белоруссии" (<i>продолжение</i>).....	79
------------------------------------------------------------------------------	----

Прямой эфир

Владимир Кара-Мурза-старший (Москва) "Пророков нет в отечестве своём..."	98
-----------------------------------------------------------------------------------	----

Публикация

Александр Сысоев (Нижний Тагил) "Глазов, 1979 год"	110
-------------------------------------------------------------	-----

Воспоминания

Евгения Лозинская (Москва) "Владимир Высоцкий. Марина Влади нисколько не мешала его романам") ...	124
------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

"В поисках Высоцкого" № 21 – научно-популярное периодическое издание (ежеквартальный журнал), Пятигорск, Изд-во ПГЛУ, 2015. – 136 с.

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

Контактный почтовый адрес: v.perevozchikov@gmail.com, yuguru@mail.ru

ISBN 978-5-4220-0214-6

Владимир Изотов (Орёл)

доктор филологических наук, профессор

Высоцкий в Орле

Феномен Высоцкого заключается ещё и в том, что нам приятно, когда отблеск его имени падает и на нас, падает в самых различных проявлениях. И не случайно появляются различные материалы, посвящённые пребыванию Владимира Семёновича в различных городах и местностях. Вот и город Орёл сподобился соответствующему изыскательскому пылу¹. Выяснение истинности подобных суждений – дело будущего, но вот что несомненно уже сейчас: Орёл становится одним из центров высоковедения, и, следовательно, Высоцкий *бывает* в Орле.

С 17 по 19 сентября 2015 года в Орле состоялась уже ставшая традиционной IV Международная конференция "Высоцковедение и высококовидение", которая на этот раз была сопряжена с V Фестивалем искусств, посвящённом творчеству В.С. Высоцкого (оба эти мероприятия составили программу I международного Форума "Спасибо, что живой..." (В.С. Высоцкий)).

Конференция проходила на филологическом факультете Орловского государственного университета. С приветственным словом перед участниками конференции выступил один из организаторов конференции, её сопредседатель доктор филологических наук профессор **В.П. Изотов**, рассказавший присутствующим (основную публику составляли студенты филологического факультета) о горизонтах высоковедения вообще и орловского в частности.

Первым докладчиком был **А.А. Борисов** (Орёл), который в своё время работал на съёмках "Опасных гастролей" в качестве ассистента звукооператора, а на съёмках фильма "Особое мнение" (где должна была звучать песня "Спасите

¹ В предыдущих номерах альманаха были опубликованы материалы: Жуликов В. Сведения о пребывании В.С. Высоцкого в Орле (№ 19); Костенков В. Владимир Высоцкий в Орле (№ 20). Аргументы, приводимые в этих материалах, не убеждают, и мне об этом приходилось писать в орловской прессе... Ну да ищущий да обрящет.

наши души") – ассистентом кинооператора. Анатолий Андреевич поделился своими воспоминаниями о том, как проходили съёмки, сделав особый упор на развенчивание некоторых мифов и легенд, связанных с именем В.С. Высоцкого.

Доктор филологических наук профессор **Ю.В. Доманский** (Москва) выступил с докладом "Высоцкий: правильно услышанный, но неправильно понятый". Известно, что в дописменную высокоцкую эпоху (когда песни поэта были доступны в основном на "стократно вытертых лентах") многие слова неправильно интерпретировались слушателями, что порождало совсем иные смыслы². Ю.В. Доманский развил эту идею, поделившись своим детско-юношеским восприятием некоторых слов, которые были правильно услышаны, но были неправильно истолкованы – в силу того, что данного слова просто не было в активном словарном запасе. В докладе, в частности, было прокомментировано восприятие словоформы **аспида** из "Песни-сказки о джинне": "Тут они подъехали, показали **аспиду**", и эта самая **аспида** трактовалась как нечто вроде милицейского удостоверения³.

В докладе известного библиографа **В.А. Дузь-Крятченко** (Москва) "О прижизненных цитатах из поэзии В.С. Высоцкого в заголовках газет, журналов, книг» обозначены 119 таких случаев, зафиксированных в самых различных изданиях.

Доктор филологических наук **В.А. Гавриков** (Брянск) выступил с докладом "Контекстность у Высоцкого", в котором речь шла о драматургии конкретного концерта Высоцкого.

Новому – синергетическому – подходу был посвящён доклад кандидата филологических наук доцента **Н.В. Закурдаевой** (Орёл) "Самоорганизация смысла в песне В.С. Высоцкого „Письмо в редакцию телевизионной переда-

² См., например: Изотов В.П. Гипотетическое высокоцковедение // Проблемы ономастологии и теории номинации. Сб. матер. межд. науч. конф. 11-13 октября 2007. В 2 ч. Ч.1 – Орёл: ОГУ, 2007. С.70-73.

³ Приношу свои извинения Ю.В. Доманскому за некоторую невнятицу изложения одного из положений доклада и ещё раз напомню: речь шла о детско-юношеском восприятии.

чи 'Очевидное – невероятное' из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи”".

Аспирант **Ю.В. Мысин** (Орёл) предложил вниманию собравшихся сообщение "Семь смертных грехов в творчестве Высоцкого".

Заведующая архивом Театра на Таганке **С.Л. Сидорина** (Москва) поделилась некоторыми наблюдениями о закулисе театрально-таганской жизни.

К началу работы конференции был издан сборник "Высоцковедение и висоцковидение. 2015", в котором были представлены как прозвучавшие доклады, так и другие материалы ⁴.

18 сентября участники конференции стали зрителями V Фестиваля искусств, посвящённого творчеству В.С. Высоцкого (организатор: клуб любителей творчества В.С. Высоцкого "Вертикаль" во главе с его президентом В.П. Жуликовым), а 19 сентября состоялся Гала-концерт лауреатов фестиваля.

Иногородние гости размещались на постоялом дворе Орловской богатырской заставы с поэтическим названием "В гостях у Змея Горыныча".

...А в сентябре 2016 года планируется V Международная конференция "Высоцковедение и висоцковидение".

⁴ В программе конференции были заявлены также следующие доклады: А.В.Скобелев (Воронеж), "Гофмановские мотивы в творчестве В.С. Высоцкого"; Г.А.Шпилевая (Воронеж), „Ангажированные” и „неангажированные” образы в творчестве В.С. Высоцкого”; С.М. Шаулов (Уфа), "Размышления о несделанной песне"; Уварова С.В. (Стокгольм, Швеция), "Высоцкий в Швеции"; Э.Куэлин (США), "О циклизации в концертной программе Высоцкого"; В.П. Жуликов (Орёл), "Я очнулся от белой-пребелой горячки..."; Е.В. Хвастова (Москва), "К вопросу о лексикографировании плюративов"; И.В. Изотова (Орёл), „Хотели как лучше...” (к анализу дилогии В.С. Высоцкого „День без единой смерти”); В.В. Изотов (Орёл), „Шалости” среднего рода у Высоцкого и Саши Соколова”; М.В. Зайцева (Орёл), „Все друг другу кумовья” (термины непрямого родства в творчестве В.С. Высоцкого); Е.С. Изотова (Орёл), "Образ журналиста в творчестве В.С. Высоцкого"; В.П. Изотов (Орёл), "*Холода* Высоцкого".

Очень жаль, что эти доклады не прозвучали на конференции

Сергей М. Шаулов (Уфа)

доктор филологических наук, профессор

Не ждали. Явление Высоцкого истории литературы

Вот, что значит поэт!.. Так может сказать – прямо видишь!.. "Где-то кони пляшут в такт нехотя и плавно"!..

Тётя Соня (С.И. Кузнецова, библиотекарь технической библиотеки НПУ "Приазовнефть", г. Славянск-на-Кубани, родная тётя автора), 1968 г., во время семейного прослушивания только что привезённой ленты. (Воспроизвожу по памяти).

Вам не кажется, что у нас сейчас какое-то непозитичное время? Как-то нет такой одной фигуры, в которой выразилось бы время целиком... Ну, как "эпоха Пушкина", "эпоха Блока"... Вот, разве что, может быть, Высоцкий?..

А.Б. Ботникова, 1977, разговор на кафедре, по памяти.

Я от многих наших крупных поэтов слышал... и даже видел, что они были немного растеряны. Они говорили: "Вы знаете, мы не ожидали, что он такой необыкновенный поэт".

Ю.П. Любимов, после первых прогонов и общественных просмотров спектакля "Владимир Высоцкий"⁵.

Парадоксальным образом одним из крупнейших поэтов в русской национальной литературе Владимир Высоцкий стремительно становится после смерти. Ни количество написанного, ни объём напечатанного при жизни, ни выбор родовых и жанровых форм, ни способ бытования произведений, как оказалось, не имеют релевантного значения для этого становления. Дело, очевидно, в своеобразном глубинном совпадении индивидуального художественного мышления с коллективным бессознательным народа, которое в речи поэта обнаруживается и узнаётся как подтекст и движущий смысл явлений и событий исторической, общественной и бытовой жизни. Рецепция такого творческого акта переживается

⁵ См.: Перевозчиков В.К. Правда смертного часа. Посмертная судьба. М., 2005. С. 52.

как коллективное прозрение, а поэт воспринимается как персонализация и глашатай судьбы целого этноса. В филологическом же смысле он становится явлением истории национальной литературы и в этом качестве не только требует определения себе места в ней, но и ставит филолога-историка перед вопросом о логике и характере литературного процесса, приведшего к его, поэта, явлению, а порой, – и это случай Высоцкого, – перед потребностью откорректировать общее представление об этом процессе.

Без сомнения, своё видение истории русской и мировой литературы было и у него самого, и его возможная историко-литературная рефлексия, скорее всего, начиналась и в значительной мере протекала под воздействием доставшегося ему в 50-е годы высшего гуманитарного образования, вполне, судя по всему, качественного, но – базирующегося на господствовавшей в советской науке прогрессистской, с революционно-демократическим креном, концепции, делившей "творческие методы" на прогрессивные и реакционные, рисовавшей постепенное накопление "черт реализма" от одной исторической эпохи к другой – до "социалистического реализма" – вершины и финала мирового культурного развития. Трудно в такой истории представить себе Высоцкого. И, напротив, естественным видится рано приобретённое чувство маргинальности и аутсайдерства ("крайний, боковой, – / Так бежит – ни для чего, ни для кого"), перерастающее затем в сознание оправданности и востребованности "своей колеи" – вопреки поощряемому литературному мейнстриму, продолжавшему, казалось, эту самую историю. Он же в ней – "Невиданный доселе", – это самоопределение в "Гербарии" некоторое время даже служило заголовком всему стихотворению⁶, и понятно, что это слово не случайное и не совсем шуточное, хотя и подается как чужое ("подо мной написано"), в подтексте ясно различима своя рефлексия, связанная, конечно, и с творческим поведением ("вечно с ним ЧП") и мышлением, которое, как сказано опять же чужим словом, "в ём не развито".

⁶ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 3. Новосибирск, 2013. С. 4.

Чувство невиданности, загадочности, "тайны Высоцкого", неподатливости материала привычным аналитическим стратегиям сопутствует и первым шагам висоцковедения, когда в эту, вдруг массово осознанную, нишу, едва получив возможность читать Высоцкого, устремились филологи с разными, до того приобретенными, интересами, склонностями, взглядами и опытом. Естественная в такой ситуации, неустранимая многоголосоица и разнообразие (разнобой!) аналитических дискурсов воспринимались подчас как плод исследовательского волонтаризма и субъективизма: "у каждого свой Высоцкий". Казалось, этим подтверждалось убеждение многих недоброжелателей (а порой и доброжелателей!) едва возникшего нового "ведения" в том, что мы в этом случае имеем дело не с литературой и, значит, напрасно ищем в ней место этому явлению – в той её истории, которую нам (а порой – и мы) преподавали. Явная нестыкуемость с ней этого поэта многими была объяснена как фольклорная, чему, однако, противилась столь же (до невозможности эстрадного исполнения) явная индивидуальная неповторимость только что отзывавшихся "чудных песен"⁷. Проблема их историко-литературного описания вырисовывалась, таким образом, сразу в трёх уровнях: индивидуально-творческом (что это за поэт, существует ли в природе литературы типология такого творчества?), "отраслевом" (какая стратегия висоцковедения может быть адекватной этому материалу?) и логико-историческом: такова ли на самом деле история нашей литературы, как мы её привыкли себе представлять, или какие-то ее компоненты требуют переоценки? В этом последнем дискурсе большинство из нас как раз и было наименее свободно, но, с другой стороны, живое слово, отдававшееся внутри знакомым голосом, не могло не провоцировать "раздвинуть горизонты", если угодно, и "подстроить" что-то в знакомой истории под этот голос, почувствовать заново вес чего-то, что прежде недооценивалось. Иначе и короче говоря: он – маргинал, или мы недопонимаем историю нашей литературы?

⁷ Мы вынужденно опускаем здесь важнейший дискурс анализа именно песенного бытования большинства текстов как одного из компонентов синкретической целостности произведения, представляемого публике автором "вживе" и со сцены, а также связанных с этим проблем текстологии.

Герменевтический опыт подобных попыток был у каждого свой и зависел подчас от "проходимости" предшествующих наработок, ибо история литературы – это предмет идеологический, а идеология "охраняется государством". По теперешнему моему ощущению, некоторая, хотя и не декларированная, дискурсивная свобода к тому моменту оказалась возможна и даже входила в привычку в двух тематических сферах отечественной истории литературы. Это, во-первых, достоевсковедение, которому только что было даровано ПСС в 30-ти томах, а с ним, – как будто во искушение прокрустовой "теории двух культур", – негласное дозволение в рамках своего дискурса подразумевать и "общечеловеческие ценности". А второй тематический круг, – в том числе и, пожалуй, в первую очередь для литературоведов-зарубежников, – образуют проблемы теории и истории барокко, в чём-то ещё по инерции воспринимавшиеся как "поле идейной борьбы с буржуазным литературоведением", но уже в "эпоху Высоцкого" так обнажившие наше отставание от "противника" в знании и понимании этого явления, что здесь могло "пройти" и некоторое литературоведческое фрондёрство⁸.

Охотно допускаю, что это моё субъективное ощущение, любой коллега-читатель волен возразить ему со своей точки зрения. В конечном счёте каждый из нас в тот или иной момент времени оказывается в определённой точке текучего культурного пространства и, глядя из неё, разрабатывает свою проекцию интересующего его объекта, не исключая возможности иных проекций. Моя точка обзора к моменту приобщения к высоковедению находилась в сегменте, образованном пересечением названных кругов, конечно, ближе к центру "барочного" круга и на далёкой периферии "достоевского". Этим и определялся мой "градус субъективности", и едва ли возможно вычесть его из угла зрения, под которым происходит аналитическая работа в гуманитарной области, где субъект и объект исследования не могут быть разделены и противопоставлены друг другу в такой степе-

⁸ "У С.М. сложная задача: ему надо превратить поэта-коммуниста в мистика и мракобеса", – А.Б. Ботникова на кафедральном обсуждении годового отчета аспиранта С.М. Шаулова.

ни, как то предполагает и того требует абстрактно-рационалистический просветительский миф о науке. Трудно вообразить в 80-е годы хотя бы одного филолога, писавшего о Высоцком без непрерывного внутреннего ощущения в себе его голоса. Так же, как ни странно, складываются отношения с предметом, когда вы занимаетесь проблемами барокко: именно в этом герменевтическом круге взаимозависимость объекта изучения и изучающего сознания, с неизбежной в таком случае взаимной ассимиляцией, проявлялась особенно ярко и давно и хорошо осознана учёными⁹. Поэтическое барокко "открывалось" и кристаллизовалось в художественно-историческом сознании XX века как компонент живого культурно-эстетического процесса, не в последнюю очередь при живом и актуальном участии поэтов модернизма, что, конечно, добавляло тому и другому явлению дополнительные краски в ореол идеологической враждебности марксистско-ленинскому литературоведению. Формирование научного языка описания литературного барокко – неотъемлемая часть этого процесса.

Таков был один из естественных "трендов" этого столетия в западноевропейских (и не только) литературах, и он не оставлял истории литературы места для названной выше прогрессистской концепции. Здесь куда более достоверной выглядела идея Ю.М. Лотмана о культурной "семиосфере", в которой поступательная "борьба и смена" художественных форм отнюдь не ведёт к забвению отвергнутых однажды как "ошибочные" кодов и концептов, некогда в неё привнесённых, но которая, напротив, именно ими, – сохранёнными, оживлёнными, актуализированными в исторически трансформированном виде, – способна реагировать на современность и наступающее будущее. К такому убеждению вёл опыт выявления и интерпретации ментально-образных структур барочной поэтики и их трансформаций в немецкой лирике XVIII–XX веков, то есть после "исторического" барокко,

⁹ Ср.: "Эпоха, которой мы в нашем рабочем круге постоянно занимаемся, <...> не лежит перед нами независимой от её восприятия и не может быть рассмотрена вне его, но разворачивается и живёт в среде своего освоения". – Garber, Klaus. *Europäisches Barock und deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts: Zur Epochen-Problematik in der internationalen Diskussion // Europäische Barock-Rezeption.* Hrsg. von K. Garber. Wiesbaden, 1991. S. 9.

чем и занимался автор этих строк. А спорадическая оглядка на достоевсковедческий герменевтический круг (спровоцированная первоначально замечательным львовским литературоведом А.В. Чичериным¹⁰) имела тенденцию обраться контекстами, – тем более, что невозможно было пренебречь историей вопроса в отечественной науке, – и подводила к мысли о том, что и русская литература, даже со всем тем, что с ней случилось в XX веке, не является исключением из этого общеевропейского процесса и что масштаб и активность вторжения эстетики барокко с его культурно-эстетическими кодами в художественную практику этого, мягко говоря, не самого гуманного века¹¹ таковы, что и в наше время и как раз в тех явлениях русской литературы, которые в силу своей недопущенности в официально признанную и призванную литературу, оставались в русле свободного и естественного развития, должно было проявиться нечто подобное наблюдаемому на Западе. Так, при анализе поэтики Высоцкого должна была заработать сравнительно-типологическая методология, опробованная на сопоставлениях поэтико-философских концепций мира и человека в поэзии барокко и в лирике немецких экспрессионистов, где в качестве типологического прецедента, естественно, рассматривалось барокко, а промежуточным звеном исторической трансформации барочного двоемирия от XVII к XX веку оказывалась поэтика романтизма, дополнявшая процессуальную картину эволюции национального своеобразия немецкой лирики.

Первой попыткой представить публике результат такого подхода был доклад о "высоцком" барокко (1998¹²), в котором структурно-стилистическое сходство поэтических топосов в стихотворениях Высоцкого и у поэтов барокко объяснялось общностью семиотического механизма текстоорождения, без ответа на вопрос, "откуда это у него", который и был задан автору (тогда отнюдь не готовому на него ответить!) тотчас по прочтении доклада и вызвал двухчасовую полемику.

¹⁰ Чичерин А.В. Достоевский и барокко // Чичерин А. В. Ритм образа: Стилистические проблемы. М., 1973.

¹¹ Ср.: "Мы – поэты второй Тридцатилетней войны", – И.Р. Бехер.

¹² См.: Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. III. Т.1. М., 1999. С. 30-42.

В ней-то и обозначились впервые (для автора) отмеченные выше три уровня проблематики. На уровне методологии было понятно, что в областях литературоведения, далеких от проблематики барокко, всё еще бытовало традиционно-настороженное, если не заведомо негативное, отношение к типологическим сопоставлениям, повод и импульс к которым в XX веке совершенно определённо даёт именно актуальность барокко. Типология, принципиально ориентированная на классификацию художественных систем и потому допускающая абстрагирование от принципа историзма, устанавливая реальность типологического сходства и оставляя его объяснение историку, как раз и подрывала основания привычного представления об исторически прогрессивном развитии литературы. Барокко же для большинства литературоведов-советологов, в чьей сфере компетенции Высоцкий оказывается в силу естественной хронологии, было "затерянным в веках" стилевым явлением, отвергнутым и осмеянным ещё просветителями в XVIII веке (и солидарными с ними авторами учебника, по которому мы все учились!) и к литературному процессу в России исторически имело исключительно временное (XVII–XVIII вв.) и стилистическое отношение (ну, например, Державин...). Да и эпоха бытования барокко на Западе практически уникальна: оно, как мы помним, есть следствие церковно-феодальной реакции, католической контрреформации и кризиса ренессансного гуманизма (!) на рубеже XVII века.

Насколько же маргинальной должна была выглядеть сама попытка такого взгляда на Высоцкого, который (это – индивидуально-творческий уровень проблемы) как будто и не даёт к нему повода, ведь, ко всему прочему, "у него нет эмблем"! Куда уместнее (ближе во времени!) должно было казаться сопоставление хотя бы с экспрессионистами, по иронии судьбы, появившееся рядом с „Высоцким“ барокко", что называется, одновременно и независимо¹³. Ирония заключалась в том, что в контексте намеченного выше типологического ряда автор "барочной" концепции воспринимал это соседство

¹³ См.: Моклица М.В. Высоцкий – экспрессионист // Там же. С. 43-52.

как непреднамеренное, но очень своевременное подкрепление своему подходу, а для большинства коллег это выглядело как "растаскивание" ("Растащили меня...") Высоцкого (и почему-то именно его?!) по "измам" ¹⁴, кому какой понравится. Не забыть ещё и о классицизме (?!), к которому ведёт (и опять – "барочному" автору – в масть!) анализ риторической природы поэтики Высоцкого ¹⁵, а классицизм традиционно подавался у нас как контрагент, а то и антагонист барокко.

Предубеждение по поводу эмблемы достаточно легко, хотя, возможно, не во всем бесспорно ¹⁶, исправлялось ("...теперь мы знаем, что соответствующие образы у ВВ есть" ¹⁷) перечитыванием давно знакомых текстов под правильно предвзятым, – то есть "заточенным" на восприятие именно эмблемы, – углом зрения ¹⁸. Типологическое родство барокко, романтизма и экспрессионизма в семиотическом механизме эстетического переживания действительности, который автор стремился показать теперь в поэзии Высоцкого, разъяснялось в ответ на высказанные возражения в специальной работе ¹⁹, где заодно было прояснено и застарелое, как представляется автору, недоразумение о противоположности и "борьбе" художественных направлений классицизма и барокко (что было данью марксистской методологии, требовавшей в каждом объекте изучения непременно искать противоречие) и высказана мысль об их взаимодополнительности в литературном процессе эпохи ²⁰. Так что, проецируя

¹⁴ См.: Кулагин А.В. Барды и филологи // Новое литературное обозрение, 2002, № 2 (54), С. 341.

¹⁵ См.: Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 82-106; Хазагеров Г.Г. Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого, Окуджавы, Щербакова // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 281-287.

¹⁶ См. полемическую статью: Томенчук Л.Я. "И повинюсь притяжению земли..." // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. VI. М., 2002. С. 187-217.

¹⁷ Там же. С. 187.

¹⁸ См.: Шаулов С.М. Эмблема у Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 141-166.

¹⁹ Шаулов С.М. Барокко, экспрессионизм и Высоцкий // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. Материалы третьей международной научной конференции. Москва. 17–20 марта 2003 года. М., 2003. С. 32-45.

²⁰ Там же. С. 37-38. Собственно, сам по себе "закон единства и борьбы противоположностей", фактически сформулированный ещё великим немецким мистиком Якобом Бёме (если не кем-нибудь ещё раньше), едва ли может вызвать возражения. Но в его методологическом применении в практике "марксистского литературоведения" о единстве, как правило, забывали.

творчество Высоцкого на ту или иную историческую точку в этом типологическом круге, мы отнюдь не "растаскиваем" его, а, напротив, хотя и в самом общем виде, ограничиваем этим кругом возможный ответ на вопрос, "откуда это у него". И вопрос этот, таким образом, из частного становится общим: каковы границы этого круга в истории отечественной литературы, в чём состоит специфика его национальной исторической реализации, в какие эпохи и времена он оказался наиболее весом и плодоносен и насколько исторически продуктивен в перспективе XX века. Собственно, в выяснении этих и подобных им историко-типологических реалий, на самом деле, и заключается требование места в истории литературы, которое исходит из очевидного факта присутствия в ней Высоцкого.

Изучение русского литературного барокко началось, разумеется, не сегодня и не с Высоцкого. После относительного тридцатилетнего затишья²¹ взрывной рост исследовательского интереса к нему (барокко) в нашей науке переживается как раз... в "эпоху Высоцкого"²². Но барокко всё ещё понимается почти исключительно как стилевое и исторически ограниченное явление и рассматривается, главным образом, в привязке к персоналиям. Статьи А.А. Морозова²³ (совмещавшего, – заметим попутно, – ипостаси руссита и германиста – исследователя и переводчика барочного Гриммельсгаузена, романтических Тика, Гофмана и др.), нарушившие монополию классицизма в русской литературе XVIII века и давшие повод к широкой дискуссии, фактически вынашивали вопрос о роли барокко в типологическом самоопределении национальной литературы. В подоплёке споров просвечивают идеологические контroversы оттепельного времени: с явной отсылкой к недавней статье

²¹ Между: Барокко в России / Сб. под ред. А. И. Некрасова. М., 1926, и: Ерёмин И.П. Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений / "Тр. ОДРЛ", 1956.

²² См., напр., библиографию к статье А.А. Морозова "Барокко" в: Словарь литературоведческих терминов / Ред. сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1974. Или более позднюю к его же (соавт. Л.А. Софронова – польская, чешская и словацкая лит-ры) статью о "Барокко славянском" в Краткой Литературной Энциклопедии (т. 9. М., 1978).

²³ Морозов А.А. Проблема барокко в русской литературе XVII – начала XVIII в. // Русская литература. 1962. № 3; Он же. Ломоносов и барокко // Там же. 1965. № 2; Он же. "Маньеризм" и "барокко" как термины литературоведения // Там же. 1966. № 3; Он же. Проблема значительно сложнее // Там же. 1968. № 4; Он же. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. 1968. № 12; Он же. Судьбы русского классицизма // Русская литература. 1974. № 1.

А.А. Морозова о Ломоносове (не включенной в библиографию) и с оттенком, как кажется, раздражения П.Н. Берков замечает в финале обширной статьи в Краткой литературной энциклопедии: "Вопрос о том, к какому лит. направлению принадлежал Л., является предметом науч. дискуссий. Правильнее считать его сторонником классицизма, <...> а не представителем барокко, к которому он относился отрицательно"²⁴. Однако правилам правильного причисления писателей к лит. направлениям становится всё труднее сдерживать интерес литературоведов к эстетической природе барокко и национальной специфике его проявления. Развивающаяся параллельно в то же время в теории литературы и по-своему не менее острая дискуссия о стиле вместе с усилиями построить историю литературы как историю стилей неизбежно ведёт к осознанию того, что стиль, – а точнее говорить о поэтике, – это внешний уровень художественной системы, дающий возможность эксплицировать её более глубокие уровни, связанные с общеэпохальным мироощущением и экзистенциальным самочувствием человека посредством ряда культурно-поэтических кодовых комплексов, которые, как правило, и обеспечивают внутреннее сознание самодентичности и единства национальной литературы.

Этот методологический сдвиг вместе с ощущением стремительного старения прогрессистских концепций становится всё более заметен по течению "эпохи Высоцкого". Не случайно за полтора с небольшим десятилетия (1962–1978 гг.) была осознана и удовлетворена потребность в издании дополнительного, девятого, тома Краткой литературной энциклопедии (конечно, не только из-за барокко). И если коротенькая статья Вадима Кожина в первом томе оканчивается категорическим утверждением, что "развитие литературы Б. прекращается вместе с завершением породившей её переходной эпохи"²⁵, то помещённая в дополнительный том обширная статья о славянском барокко (которое, конечно, уже само по себе во многом и было развитием этой литературы за пределами эпохи, породившей барокко) допускала такое развитие: "Худож. традиции Б. сохраняли свою силу, просту-

²⁴ Берков П.Н. Ломоносов // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967. Ст. 414.

²⁵ Кожин В.В. Барокко // Краткая Литературная Энциклопедия. Т. 1. 1962. Ст. 457.

пая в творчестве Г.Р. Державина, С.С. Боброва и др. К худож. средствам Б. обращался А.С. Пушкин в целях создания историч. фона („Борис Годунов“) и динамичности описания („Полтава“, где есть прямые заимствования из од Ломоносова)²⁶. Принципиальное значение этой констатации заключалось в признании факта вхождения художественного опыта барокко, – пусть только для решения конкретных творческих задач, пусть только контактно-генетически, – в литературу XIX века. А в вышедшей в 1980 году академической истории русской литературы уже прописывалась специфика национального барокко, отличавшая его от западноевропейских образцов, и не только снимался антагонизм барокко и классицизма, но и признавалась правота А.А. Морозова, "видевшего в творчестве Ломоносова наиболее яркое проявление того воздействия, которое система барокко оказала на становление новой русской поэзии в период утверждения в ней классицизма"²⁷.

Иными словами, художественная система барокко, генетически связанная в России с польским барокко, а через Ломоносова-студента – и с немецким, а через его "Риторику", где "была впервые сформулирована по-русски барочная концепция остроумия и введены в оборот такие соответствующие ей поэтологические понятия, как „витиеватые речи“, „вымысел“, „острые мысли“"²⁸, – с испанским и итальянским концептизмом Б. Грасиана и Э. Тезауро²⁹, – эта художественная система "на почве усвоения традиций национальной культуры предшествующих времён"³⁰ сыграла роль порождающей эстетической среды, определившей первоначальный характер складывающейся новой национальной литературы.

Что же касается "классицизма", то эта "наука поэзии", сложившаяся в своих главных постулатах уже в середине XVI века в Италии (Ю.Ц. Скалигер) и распространившаяся по

²⁶ Морозов А.А., Софонова Л.А. Барокко славянское // Там же. Т. 9. М., 1978. Ст. 104.

²⁷ История русской литературы: В 4 т. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. Л., 1980. С. 521.

²⁸ Салова С.А. Б. Грасиан, М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков // В лучистой филиграни... Сб. науч. тр.... Уфа, 2014. С. 42.

²⁹ См. об этом: Там же.

³⁰ История русской литературы: В 4 т. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. С. 521.

всей Европе, никогда так не называлась и не позиционировала себя как "направление" по отношению к другим, и в качестве учения о поэзии и свода норм, правил и требований вкуса сохраняла актуальность вплоть до романтизма, который и снабдил её (и рождённую ее последовательными адептами поэзию) этим пренебрежительным ярлыком. Сам по себе классицизм был везде одинаков, но функционально должен был быть приспособлен к особенностям языка (в прямом и в широком понимании) культуры, в которую привносился, которую перестраивал и облагораживал. В разных национальных условиях это взаимодействие абстрактно-эстетической доктрины, апеллирующей к авторитету античности, и национальных культурных реалий, которые она бралась оформлять, – сложившиеся традиции, национальный менталитет, специфику религиозности, заимствования (прежние и приходящие "в одежде" того же "классицизма") и т. п., – давало свой особенный результат в каждой культуре. Ярчайший пример такого взаимодействия, о котором автору этой статьи доводилось писать, – "Книга о немецкой поэзии" Мартина Опица, которая только в нашем литературоведении традиционно квалифицируется как "манифест классицизма"³¹, но автор которой признаётся как учитель и "отец" современным ему и последующим поэтам барокко³². Классицизм не содержит принципиальных "противопоказаний" против барочного антитетичного миропереживания и трагического сознания двойственности человеческой природы, против чувства "затерянности во времени" и стремления к "вечности" и преображению в Боге и т. д., – никаких кроме вкусовых ограничений и критики стилистических излишеств, в чём каждая культура, в конечном счёте, устанавливала свою норму. Как строго структурированное пространство регламентированной правильности и безупречного вкуса эта эстетика не породила господствующего направления ни в одной литературе, кроме французской, в ней сыграла роль

³¹ См.: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 443-487.

³² См. об этом: Шаулов С.М. Истоки национального своеобразия немецкой поэзии: Реформа Мартина Опица и философия Якоба Бёме. Saarbrücken, 2011. Раздел I. Опицианская ориентация немецкой поэзии: классицизм или барокко?

порождающей системы национальной литературы, но и там она окружена, с одной стороны, проявлениями демократичного низового барокко (П. Скарон, Ш. Сорель), а с другой стороны, прециозной литературной фрондой (М. де Скюдери и др.). Следы того и другого можно указать и в позднейшей литературе.

Нет нужды в рамках этой статьи расширять и углублять этот, уже и так затянутый, экскурс в историю вторжения понятия барокко в представления об истории русской литературы. Оно шло путём, проторенным по ходу XX века немецкими литературоведами, и так стремительно, что уже А.А. Морозов, отчасти ему поспособствовавший, счёл нужным поставить вопрос ребром: "Извечная константа или исторический стиль?"³³ Но в том-то и дело, что "барокко – это вовсе не стиль, а нечто иное. Барокко – это и не направление", как заметил, но – уже в 1994 году, А.В. Михайлов³⁴, потому что "в барокко вообще нет ничего такого *отдельного*, что принадлежало бы исключительно ему"³⁵. Но это, с другой стороны, значит, что в барокко нет ничего такого *отдельного*, что принадлежало бы исключительно *его* времени – XVII веку. Сегодня уже мало кого способна удивить постановка проблемы по схеме "имярек (русский писатель) и барокко". Кроме представителей XVIII века, исторически и актуально близких к барочным истокам русской национальной литературы, в роли такого "имярека" уже утвердились Гоголь и Достоевский, Лермонтов и Тютчев³⁶, – если называть имена только из первого, хрестоматийного ряда. Наконец ("читатель

³³ Морозов А.А. Извечная константа или исторический стиль? // Русская литература, 1979, № 3.

³⁴ Михайлов А.В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. – М.: "Языки русской культуры", 1997. С. 115.

³⁵ Там же. С. 134. Курсив автора.

³⁶ Из новейших опытов постановки проблемы см., напр.: Штайн К.Э., Петренко Д.И. Лермонтов и барокко / Под ред. доктора социологических наук профессора В.А. Шаповалова. Ставрополь, 2007; Архипова Ю.В. Художественное сознание Н.В. Гоголя и эстетика барокко : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01: Екатеринбург, 2005; Орехов Б.В. Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф.И. Тютчева: Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01: Воронеж, 2008. Гл. 2. Тема "Достоевский и Барокко" в XX веке пунктиром проходит через весь громадный массив достоевсковедения, см. библиографию в: Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников; Челябинск, 1997. С. 73.

ждёт уж..."), хоть, кажется, и в последнюю очередь, и "поэт поэтов", "наше всё" стало объектом аналогичной постановки вопроса³⁷. И это естественно, потому что порождающая художественная система – это и есть то, что дальше исторически развивается, однако не в смысле "борьбы и смены", а в смысле разворачивания, проявления заложенных в ней потенций, реализующихся в непрерывно делящемся авторефлексивном внутреннем диалоге культуры. Поэтому следы этой системы и будут обнаруживаться повсюду, а само наличие этих следов говорит об органичной принадлежности текстов к этой истории.

Разумеется, здесь не может остаться ни при чём и поэзия Серебряного века, не просто близкая по времени, а в лице отдельных своих представителей дожившая до "эпохи Высоцкого", но по своей эстетической природе способная с гораздо большим основанием, чем стоявшая под знаком реализма классика, претендовать на типологическую близость к поэзии барокко. Аналогичные явления (символизм, экспрессионизм и др.) в западноевропейских литературах на протяжении всего XX века служили объектом таких сопоставлений в "буржуазном" литературоведении и, конечно, не ради идейной борьбы с марксистским. И здесь речь идёт уже не только о персоналиях, но, главным образом, – об универсалиях и внутренних закономерностях движения литературы, потому и затруднена была "проходимость" этой речи, и позже происходит прорыв³⁸.

В таком контексте вопрос о "высоцком барокко" уже не представляется ни странным, ни маргинальным. Напротив,

³⁷ Балашова И.А. Особенности поэтики произведений А.С. Пушкина (О традициях искусства барокко у русских романтиков) // Известия Южного федерального университета. Филологические науки, № 1, 2009. С. 6-17.

³⁸ См. раздел "Барокко и футуризм" в: Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 118-138. Автор, задумавший "концептуализовать историю культуры <...> в терминах семиотики" и проследить "логику художественных изменений" (С. 8), проявляющуюся в трансформации "универсальных смыслов в конкретные значения литературного текста" (С. 15), сообщает о судьбе своей книги, вышедшей впервые крохотным тиражом в 1977 году под заголовком "Художественный смысл и эволюция поэтических систем" и запрещённой к продаже, – весь тираж отправлен для продажи... в Болгарию (С. 7-8). См. также: Corrado-Kazansky F. Логос и барокко в культуре Серебряного века // Вест-ник ТвГУ. Серия "Филология". 2013. Вып. 1. С. 66-73.

ощутимо проступает маргинальность того ответвления (направления) русской словесности, которое на протяжении 30-70-х годов стремились вырастить большевистские культурполитики, так и не сумев, несмотря на обилие дискуссий и "направляющих документов", сформулировать эстетические основания своей эстетики, учения о которой, напомним, классический марксизм не содержит в принципе, если не считать таковым указание на надстроечный характер культуры вообще. Это не значит, что всё написанное в духе "социалистического реализма" должно быть (в который раз!) сброшено "с корабля современности". Но это значит, что историческая жизнеспособность текста, его способность к актуальному участию в диалоге внутри национальной семиосферы, его слышимость в этом диалоге, – будут определяться так или иначе мерой явленности (и преображённости!) в тексте той самой "здоровой духовной наследственности", о которой в ответ на вопрос о метафизичности его поэзии говорил Иосиф Бродский: "...Я думаю, до меня всё-таки были метафизики, и они были гораздо крупнее меня, например, Скворода. Скажу больше, эти ребята, которых ошибочно называют классицистами – Третьяковский и Кантемир, – тоже были такими британцами, наследниками английской метафизики, <...> – у них было церковное образование и так далее. В этом смысле у русской поэзии вполне здоровая духовная наследственность. Они знали, кому принадлежит их ум и сердце"³⁹.

Он очень точно указывает на традицию, с которой соотносит своё творчество, – подхваченное с подачи интервьюера слово "метафизика" представляет в его ответе за барокко, "ошибочно", как он полагает, принятое за классицизм. А "такими британцами" он называет русских поэтов, потому что сам воспринял барокко наиболее непосредственно через Джона Донна и британцев уже XX века (У.Х. Оден, Т.С. Элиот) и пришедшую от них метафизику счёл специфически английской. И тем не менее это оказалось вполне созвучно русской национальной традиции (с её "всемирной

³⁹ См.: Бродский И. Наглая проповедь идеализма / Интервью Дэвиду Бетеа // Ex libris НГ. 2000. 27 янв.

отзывчивостью"), которая, в параллель британской, так же пунктирно возникает в его рассуждениях и связывает XVIII век с Пушкиным и Баратынским, а в XX веке, так уже можно понять, сам Бродский оказывается "таким британцем" (по аналогии с настоящими, "воскрешающими" барочное чувство жизни), которому важен именно этот поэтический опыт. Он отвечает несколько сумбурно, как человек, не ждавший вопроса, говорит о вещах как будто больше ремесленных и собственно поэтологических, чем "метафизических", например, о необходимости придумать свою строфу, когда пишешь поэму, – так советовала Ахматова.

Но, когда он говорит о своём желании "переплюнуть" британских "метафизиков", ассоциация ведёт его вдруг к совершенно ломоносовско-грасиановской мысли о "быстром разуме": "Дело в том, что поэзия – это колоссальный ускоритель мышления. Она ускоряет работу мысли". Цитируемые им ниже (по памяти и неточно) как пример "метафизики, граничащей с абсурдом", строфы из стихотворения Баратынского "Смерть" исполнены патетики древнего натурфилософского (чтобы не сказать – гностического) проникновения в основание мира, а грандиозность представленного в них процесса, – как, впрочем, во всём стихотворении с его торжественно-восторженной мыслью о смерти (!) как абсолютной мере, без которой и жизнь была бы невозможна, – заставляют с неизбежностью вспомнить о Державине: "Ты укрощаешь восстающий // В безумной силе ураган, // Ты, на берега свои бегущий, // Вспять поворачиваешь океан. // Даёшь пределы ты растению, // Чтоб не покрыл безмерный лес // Земли губительную тенью, // Злак не восстал бы до небес"⁴⁰.

И, словно подтверждая наш литературно-исторический эскиз, Бродский говорит, что век спустя "на это пошла мода". И к следующему примеру, из "Медного всадника" – про Неву, которая "металась, как больной", – приводит аналогичное сравнение из "Любовной песни Пруфрока" Т.С. Элиота. Заметим попутно, что это – чисто типологическое наблюдение и едва ли может иметь какое бы то ни было контактно-генетическое объяснение.

⁴⁰ Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 53.

Это интервью 1991 года живо рисует нам поэтологическую среду, актуальную для русского поэта второй половины XX века и в значительной мере отрефлексированную им на уровне живого интуитивно-практического освоения. И по сути в нём уже дан ответ на второй вопрос, заданный семь лет спустя автору "„Высоцкого“ барокко", – в одиночестве ли Высоцкий представляет барокко в современной поэзии. С тех пор лагуна, означенная этим вопросом, существенно заполнена коллективными усилиями исследователей последних лет. Творчество Бродского и Высоцкого наряду с другими современниками (Андрей Тарковский, Фридрих Горенштейн) осмыслено в рамках "метафизической парадигмы" русской литературы 1970-х годов как варианты метафизической реакции на современность⁴¹. В последнем по времени известном автору исследовании, затрагивающем интересующую нас проблему, петербургское крыло новейшего русского поэтического барокко укрупняется и укрепляется именем Александра Кушнера, чья поэзия, – если подойти к ней с той же сопоставительной методологией, – предстаёт барочной "в не меньшей степени, чем творчество Высоцкого", – вывод, к которому автор исследования идёт на протяжении нескольких страниц, анализируя образную ткань стихотворений. Естественно, при этом как барочный поэт упоминается и Бродский⁴².

Думается, это только начало. На самом деле вокруг Высоцкого гораздо больше поэтов, наделённых этим, – отнюдь не шолоховским, – знанием, "кому принадлежит их ум и сердце"⁴³. И не только поэтов: "эпоха Высоцкого" – это сложное время синтетического поиска этико-философского основания бытия во всех сопредельных искусствах в условиях

⁴¹ См.: Перепёлкин М.А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция. Автореф. ... доктора филол. наук. Самара, 2010.

⁴² См.: Кулагин А.В. "Я в этом городе провёл всю жизнь свою...": Поэтический Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014. С. 101.

⁴³ Напомним: "<...> а сердца наши принадлежат партии и родному народу" (Шолохов М.А. Собр. соч. в 8 т. – М., 1980, т. 8. С. 248.). Показательно, однако, что даже в такой интерпретации проявляется это эпохальное сознание необходимости высшей инстанции, вою которой исполняет субъект творчества. Но здесь имеет место случай узурпации человеком (наделённым властью) божественных прерогатив, то есть, если воспользоваться выражением Якоба Бёме, – попытка "связать Дух Божий". А Он "не даёт Себя связать".

кризиса национального самосознания. Вполне возможно, что театроведы, музыковеды или киноведы обозначили бы ту же эпоху другим именем. "Эпоха Тарковского", например, – Андрея, – большого религиозного мыслителя⁴⁴, влияние которого, безусловно, распространялось далеко за пределы кинематографа и за которым, однако, всегда будет маячить фигура большого и пока, как представляется, не оценённого в полной мере метафизического поэта – его отца Арсения. В любом случае, речь будет идти о художнике, для которого остаётся актуальным и живым то сознание его творческой принадлежности и ответственности перед высшим абсолютным началом, которое фундаментально заложено в традицию, а в классическую пору выражено с предельной ясностью и прямоотой в пушкинском "Пророке". Внутренняя типологическая особенность русского миро- и богопознания вкупе с закономерностью литературного процесса – вопреки стараниям извне придать ему идеологически употребляемую форму и смысл, – проявляется и в эту эпоху утраты теплых надежд, стагнации и отчаяния по поводу очевидного исторического тупика, в котором оказалась страна. И тем ярче и рельефнее видятся сегодня эти проявления, чем инертнее и болотистее становится по ходу 70-х годов общественная почва, в которую падают эти семена. Меняющаяся оптика и акустика времени объективно актуализировали духовный опыт Достоевского и религиозной философии рубежа веков. Чтение "Бесов" становилось откровением, граничные и предельные состояния человеческого сознания – предметом психологии; Юнга и Фрейда печатали в ИНИО-Не "для служебного пользования". По всем признакам это была эпоха парадигматической (вертикальной) развёртки поиска жизненного смысла, потому что впереди смысла не было ("мы живём в мертвящей пустоте"). Каковы хронологические рамки этой, – попробуем назвать её так, – эпохи необарокко в русской литературе: только 70-е годы или, например,

⁴⁴ См. анализ образного строя фильмов Тарковского в контексте русской философии XIX-XX вв.: Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. – 2-е изд., переработ. и доп. Уфа, 2012.

от Достоевского до Высоцкого, – этот и многие другие вопросы к истории русской литературы встают, что называется, перед мысленным взором и открывают целое поле неясностей и проблем там, где всё не так давно казалось ясным и стройным.

Необходимость посмотреть на знакомую историю под новым углом зрения диктуется не только тем, что значительная и художественно значимая часть новейшей литературы столь явно не уложилась в предписанную ей концепцию литературного процесса, но и тем, что эта история должна, наконец, стать собственно историей, перестав обслуживать чьи бы то ни было идеологические потребности. Это отнюдь не означает методологического своеволия, напротив, пересмотр и, возможно, переоценка устоявшихся представлений нуждаются в методологической ясности и сопоставлении данных, полученных на разных направлениях исследований. И здесь ставший у нас традиционным синтез типологии и историко-генетической компаративистики как нельзя более кстати и сохраняет свою актуальность.

Сам по себе яркий факт интертекстуального совпадения, конечно, значим и говорит о многом, как, например, уже неоднократно привлекавшее наше внимание "Во мне <...> два разных человека..."⁴⁵, практически дословно повторившее концепт Ангелуса Силезиуса "Zwei Menschen sind in mir"⁴⁶. Но кроме того, что эта "цитата" не могла быть процитирована ввиду практически нулевой вероятности знакомства с ней Высоцкого, и того, что в этом случае перед нами концепт, ставший к его времени вполне расхожей формулой человеческой противоречивости, мы, тем не менее, испытываем потребность эксплицировать возможную и, конечно, исторически имеющую место генетическую "цепочку" от одного к другому. Ну, хотя бы через хрестоматийно-программное признание Фауста "Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust", безусловно восходящее к тому же концепту и подобным его воплощениям у того же поэта (напр., "Zwei

⁴⁵ Высоцкий В.С. Сочинения в двух томах. Т. 1. Изд. 9-е, испр. Песни. Екатеринбург, 1997. С. 211.

⁴⁶ Ангелус Силезиус. Херувимский странник (остроумные речения и вирши) / Пер. с нем. Н.О. Гучинской. СПб., 1999. С. 344. (С параллельными текстами).

Augen hat die Seel..." и др.), что в переводе Пастернака вполне могло быть прочитано, как того требует программа курса ИЗЛ 17-18 вв.: "две души живут во мне", или – в более близком оригиналу (ритмически и лексически) переводе Н. Холодковского: "Ах, две души живут в больной груди моей". Не обязательно "сработала" именно эта посредническая линия (Ангелус Силезиус – Гёте – Пастернак / Холодковский – студент Высоцкий), но она едва ли могла не сработать, и этого в данном случае достаточно. Что касается уравнения "человек = душа", которое актуально и для Ангелуса Силезиуса, то – сравним в том же стихотворении у Высоцкого перекликающиеся ("больной") с вариантом Н. Холодковского "Я воссоединю две половины / Моей больной раздвоенной души!".

Такого рода "цепочки" устанавливаются достаточно легко и служат не столько истине, сколько ответу на строгий вопрос методологического цензора, "на каком основании сравниваем этого с этим?" Куда важнее понять экзистенциальные и исторические причины, искушающие лирическое сознание актуализировать для самовыражения концепт поэтической антропологии трёхсотвековой давности, – и в комическом, и в трагическом регистре⁴⁷, – и это после всего уже состоявшегося в мировой литературе развития мотива двойничества, из которого самые главные моменты, конечно, были усвоены – от Гофмана до Достоевского и Оскара Уайлда ("Чту Фауста ли, Дориана Грея ли..."). Более того, изобилие интертекстуальных перекличек с мировой и особенно отечественной литературой, которое продолжает привлекать внимание исследователей⁴⁸, позволяет говорить о том, что именно

⁴⁷ Трансформация мотива внутренней раздвоенности лирического сознания от травестийного пародирования мотивов Достоевского, до трагического самовыражения (сейчас можно было бы сказать, – в духе Уайлда или даже Стивенсона) представлена в: Шаулов С.М. Высоцкий и Достоевский // Скобелев А.В., Шаулов С.М. Наш Высоцкий. Уфа, 2012. С. 275-288.

⁴⁸ Первой и фундаментальной работой такого рода было исследование австрийского коллеги Генриха (Хайнриха) Пфандля: Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. München, 1993. Потом – работа польского учёного Бартоша Осевича: Osiewicz B. Интертекстуальность в поэзии Владимира Высоцкого. Poznań, 2007. Недавно вышло из печати исследование: Шаулов С.С. В.С. Высоцкий: контексты и интертексты. Уфа, 2014. Л.В. Калугина защитила кандидатскую диссертацию на тему "Поэзия В.С. Высоцкого и западноевропейская литература Средневековья и Возрождения: взаимодействие дискурсов и культурных кодов" (Омск, 2014).

литература зачастую и была для поэта собственно объектом эстетического перевоплощения и переоценки, как через призму автохтонного лирического переживания, так и через ролевое сознание. Детальное сравнение с прецедентными текстами приводит и к пониманию "базовых принципов такого диалога „с прошлым“": "на первом этапе это почти всегда травестия, пусть иногда серьёзно переосмысленная, но позднее почти любая аллюзия на классический текст превращается в средство рефлексии лирического героя. При этом, на наш взгляд, ошибочно было бы видеть в этом „поэтапном“ делении проявление личной эволюции поэта. Дело в другом – в ощущении колоссальной социокультурной разницы между идеологическим и эстетическим пространством русской классики и современностью Высоцкого (а равно и нашей современностью). Ощущение этого разрыва, взгляд в него и порождает специфическую тотальную иронию, проявляющуюся в сквозном для Высоцкого приёме травестии классического текста" ⁴⁹. Всё это, в свою очередь, наводит на мысль об осознанном предпочтении традиции, которую обнаруживает в его творчестве типологический анализ.

Безусловно, в сложной творческой истории поэта, протекающей в нескольких сопредельных художественных сферах, присутствуют и другие, может быть, не столь риторически нарочито выраженные (как в "цитате" из Ангелуса Силезиуса), но оттого не менее глубокие и действенные связи как с эпохой западноевропейского (XVII век), так и с эпохой русского (XVIII век) барокко. С первой его спаяла, что называется, намертво, роль Гамлета, через которую, не в последнюю очередь, – через текст которой он совпал с кругом экзистенциальных и герменевтических проблем постренессансного человека, настолько, что оказалось невозможным заменить исполнителя главной роли в спектакле, так что вместе с актёром умер и сам "Гамлет" на Таганке, вслед за чем и самоё театр постигла агония и распад. Поистине трагическое – и трагедийное! – в духе барокко событие в истории отечественной культуры конца века!

⁴⁹ Шаулов С.С. В.С. Высоцкий: контексты и интертексты. С. 118.

Вторую же эпоху он пережил творчески глубоко интимно в двух шедеврах, сопроводивших его работу в фильме "Сказ про то, как царь Пётр арапа женил". Что касается собственно роли, то в ней не просто воссоздан образ знаменитого в потомстве крестника царя, но – сыграна национальная историческая рефлексия, в которой просвечивают и образ Пушкина и мирочувствование самого поэта Высоцкого. А в трагической иронии "Разбойничьей", в обращении к родной "лихой стороне", в которой, "сколь ни рыскай", казни-то уж во всяком случае не проспийшь, – отозвались интонации, знакомые по многим его лирическим сюжетам из "современности", начиная от "блатных" песен и "Моей цыганской". Но это стихотворение ещё и построено как барочная градация синэстетически параллельных высказываний, концентрически обращённых к эмблематическому образу "верёвочки". В "Куполах" же прожит внутренний путь русского православного человека от "жирной да ржавой" грязи Державной Родины – к родине духовной, репрезентированной, опять-таки, в духе барочной эмблематики золотом куполов и заплата, латающих траченную душу, что кстати соответствует, – как тут не вспомнить общий для поэтики и сакральной архитектуры исходный эстетический код, – представлению о золоте в алхимической гомологии металлов как о вещественной репрезентации Божественного Света.

Если попытаться с учётом исторически уже свершившихся ко времени Высоцкого общеевропейских трансформаций барочного мировосприятия и барочной антропологии обозначить "наследственность", о которой говорит Бродский, и сформулировать то общее структурное основание, которое просвечивает в многообразных конкретно-образных воплощениях, – то, прежде всего, это барочно-романтический тип лирического сознания, процесс становления и выражения которого можно наблюдать в поэзии Высоцкого. Это сознание, склонное к остранённо-метафизической рефлексии, в поле которой частное земное существование стремится предстать себе в перспективе абсолютного смысла – как его отголосок и фигуративное воплощение, если угодно – и как его искаже-

ние. Последнее, в особенности, если за высшую инстанцию, волю которой исполняет творящая личность, принимается нечто земное, временное, преходящее. К этому высшему смыслу обращено интеллектуальное и творческое усилие, вне этого смысла существование кажется бессмысленным и/или постыдным. Испытываемое таким сознанием лирическое переживание становится событием в собственном значении внутренней формы этого слова – событием, двойственным бытием, в котором чувственно воспринимаемая данность редуцируется в разной степени определённым и проявленным духовным "силуэтом" или хотя бы его ощущением, вопросом о смысле происходящего. Такое сознание обнаруживает себя в мире, столь же семантически обремененном, двойственным, требующем расшифровки и интерпретации составляющих его фигур и эмблем. Смысл, улавливаемый чистотой их сознанием, – это, собственно и есть метафизика мира.

Так, в случайно пережитом свободном падении ("Затяжной прыжок") у ролевого героя возникает вопрос, "есть ли в этом паденье какой-то резон", и по ходу падения совершается открытие, что "нет свободных падений с высот", потому что в мире нет пустоты – "мы падаем не в пустоте", и опыт падения становится уроком на тему свободы. Человек, по воле стихий ("воздушных потоков") кувыркающийся в непреднамеренном "свободном падении", выглядит как очищенная от конкретных исторических и бытовых обстоятельств параллель к Симплициссимусу Гриммельсгаузена, который за триста лет до того задавался тем же вопросом о смысле падения человека в непредсказуемой пучине бесконечной войны и о мере опущенных человеку сил и возможностей. Вся философская и нравственная подоснова художественной системы барокко строится вокруг этой интеллектуальной, но и экзистенциально важной коллизии – проблемы свободы воли, решение которой невозможно без ответа на вопрос о природе человека и сущности человеческой жизни. А эта загадка и есть та главная "константа", состояние которой в фундаменте художественной системы оказывается релевантным для её типологии. Двойственный человек барокко внешне вовлечен в бесконеч-

ную злую игру стихийно-общественных сил, названную Якобом Бёме Турбой внешнего мира, а внутренне с "грузом тяжких дум" (Высоцкий, "Мой Гамлет") устремлён "наверх", к своему единственному предназначению в Боге. На этом-то пути главным его противником и препятствием и оказывается его, человека, собственная воля, обусловленная потребностями и интересами его самости (Ichheit), соучаствующей в Турбе.

Уже само по себе наличие этой воли в силу её индивидуальности онтологически означает отпадение от единой креативной Божественной Воли и является центральной проблемой подражания (уподобления) Христу – *imitatio Christi* – единственно достойной цели земной жизни христианина, достижение которой ведёт ко второму рождению – рождению во Христе, что одновременно представляется как рождение Христа в душе человека. Этот культурный код прослеживается в философской литературе и поэзии на протяжении средневековья, актуализируется на исходе эпохи Возрождения и предстаёт в XVII веке уже как насущная индивидуально-психологическая проблема, решение которой требует от человека волевого (!) усилия, направленного против собственной воли. На месте такой анигиляции "воли самости" должна воцариться Воля Божья: "<...> хочу бросить мою волю в Его тингирование и хочу со своей волей <...> войти в Его смерть и с моей испорченной волей в Его смерти умереть (в Нём) и с Ним и стать в Нём Ничем, тогда Он должен стать моей жизнью: ибо когда моя воля Ничто, тогда Он во мне то, что Он хочет, тогда я уже не знаю себя для себя, но – для Него" ⁵⁰. Такое усилие, конечно, выходит за рамки учения прежних мистиков (Мастер Экхарт, И. Таулер, Г. Сузо) об отрешённости (расслабленности, *Gelassenheit*) и несёт в себе подчас зерно (суицидальной) воли к смерти, но речь и в этом случае идёт всё же о смерти миру, то есть о символической смерти как пороге палингенетического ⁵¹ перерождения

⁵⁰ Böhme J. *De Signatura Rerum: Das ist / Bezeichnung aller dingen / wie das Innere vom Eusseren bezeichnet wird. Caput II, III* // Böhme J. *Werke.* / Hrsg. von Ferdinand van Ingen. – Bibliothek der frühen Neuzeit. Bd. 6. Frankfurt am Main, 1997. S. 639.

⁵¹ См.: Палингенезия – "духовное обновление-возрождение, которому предшествует символическая смерть старого, греховного человека" (Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 475).

человека, что практиковалось как важнейший элемент обряда посвящения в гностических сектах и перешло в практику масонов, в том числе русских.

Надо ли говорить специально о том, как бесконечно и эта практика, и эта идея, восходящая к евангельскому эпизоду моления о Чаше, чреваты сюжетными и психологическими коллизиями для всей последующей и сопутствующей литературы? Достаточно вспомнить о романах Достоевского, герои которых живут и мучаются в силовом поле этого противоболья – между "реализмом действительной жизни" и "идеалом Мадонны". В "Идиоте", как известно, непосредственно сюжетно исследуется возможность актуально-социального уподобления человека Христу в мирской жизни. И так же, как некогда Гриммельсгаузена – автора "Симплициссимуса", по-видимому, полемизирующего с поучением Бёме "Вложи всё твое вожделение в сердце Бо-га!"⁵², – этот художественный эксперимент ведёт русского писателя к трагическому, но подчас исполненному мучительного внутреннего комизма, признанию невозможности для живого человека исполнить его. Отголоском палингенетической "смерти" ("Как труп в пустыне я лежал") видится лирический сюжет рождения Пророка у Пушкина, где на место воли к смерти заступает "духовная жажда", утоляемая, наконец, Волей Божьей – "Исполнишь волею Моей!" – и именно как исполнение этой воли предстаёт поэту служение на поэтическом поприще. И если бы мы совсем уж утратили способность воспринимать поэтические смыслы, то через классически (не "по-барочному") ясно выраженную мысль Пушкина, "поэта поэтов", по слову Высоцкого, мы бы поняли, что имеет в виду наш современник, когда говорит о Том, кому служит. И вместе с этим откровением, неизбежно приходящим к восходящему (погружающемуся) в национальную поэтическую сферу поэту приходят и актуализируются в его само- и мироощущении культурно-поэтические коды, составляю-

⁵² Подробнее об этом см.: Шаулов С.М. Истоки национального своеобразия немецкой поэзии: Реформа Мартина Опица и философия Якоба Бёме. Saarbrücken, 2011. С. 327-337.

щие христологический стержень этой семиосферы, внутри которого, вокруг которого, от которого в сторону и происходят в ней "борьба и смена". О некоторых из таких кодов в поэзии Высоцкого нам уже приходилось писать⁵³. Все они, так или иначе, открывают лирическому (ролевому) носителю речи его собственную ситуацию противоволия с его собственным внутренним "человеком в человеке" (Достоевский). В этой ситуации, в конце концов, как счастье осознается её безальтернативность, ибо только один путь открыт, на самом деле, перед человеком – тот, который закрыт для него его собственной волей, пока он не перешёл "на ты" со смертью⁵⁴. Но тем самым, – что важно для нашего дискурса, – "выбора по счастью не дано" было поэту и в эстетическом, литературно- и культурно-историческом смысле⁵⁵. И это уже – наше счастье, неожиданное.

⁵³ О молитне о Чаше в подоснове "Коней привередливых" см.: Шаулов С.М. "Упрямо я стремлюсь ко дну...": коды культуры и интертекстуальность // Скобелев А. В., Шаулов С. М. Наш Высоцкий: Работы разных лет. Уфа, 2012. С. 315-316. Там же (С. 363-370) – об *imitatio Christi*.

⁵⁴ См. стихотворение "Мой чёрный человек в костюме сером..." (Высоцкий В.С. Сочинения в двух томах. Т. 2. Екатеринбург, 1997. С. 142-143). Даже если это произведение неизвестного нам конгениального стилизатора, как полагают некоторые исследователи из-за отсутствия аутентичной рукописи, показательное направление, в котором происходит стилизация, выполненная с несомненным глубоким знанием внутренних образно-смысловых связей в поэзии Высоцкого.

⁵⁵ Симптоматично, что последней каплей, от которой "лопнула терпенья жила", оказываются в этом стихотворении "добрые советы" друзей – известных поэтов, – как не надо рифмовать.

Владимир Изотов (Орёл)

доктор филологических наук, профессор

Трёх(семи)главое животное

"Змей Горыныч взмыл на древо", – и это единственное прямое упоминание и наименование этого фольклорного персонажа в творчестве В.С. Высоцкого. И количество его голов обозначено в том же тексте: "А от них был Змей трёхглавый". Трёхглавость Змея Горыныча традиционна: "Фольклорный персонаж, который олицетворяет собой злое начало, силы разрушения и хаоса. Крылатый змей, покрытый чешуёй, способный летать по воздуху, дракон с несколькими головами (обычно их 3, но может быть также 6, 9 или 12), извергающий огонь. В некоторых текстах говорится ещё об одной способности З.Г.: на месте отрубленных голов у него вырастают новые. Живёт в подземных пещерах на Сорочинской горе, где у него спрятаны несметные сокровища и пленники. З.Г. воплощает силы, враждебные Руси (Св. Георгий – покровитель России, поражающий змея, – один из наиболее распространённых сюжетов русской иконописи и геральдики)»⁵⁶.

Всех-то действий Змея Горыныча в "песне-сказке о нечисти": пил зелье, ел бульники, танцевал на гробах (эти действия совершались в составе организованных групп нечистой силы, и собственно для Змея Горыныча, насколько это известно из фольклорных источников, не характерны). То, что он "взмывает на древо" вполне объяснимо наличием у Змея Горыныча крыльев, а вот зачем он взялся "раскачивать его"... Из простого хулиганства? Да и не свойственно Змею жить на деревьях – это скорее прерогатива Соловья-Разбойника.

Желания Змея Горыныча, в общем-то, объяснимы последствиями буйного пира: девки, которые должны показать "кой-чего", песни и пляски леших... Но "особую опасность он представляет для женщин, вступая с ними в связь"⁵⁷.

⁵⁶ Гудков Д.Б. Змей Горыныч // Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь: Вып. первый. – М.: «Гнозис», 2004. С.193.

⁵⁷ Иванов В.В., Топоров В.Н. Змей Горыныч // Славянская мифология. – М.: Эллис Лак, 1995. С.198.

Собственно это все сведения, содержащиеся об этом персонаже в "Песне-сказке о нечисти". Известно только, что "билась нечисть грудью в груди и друг друга извела", ход же этой битвы не показан. Показан он в "Сказке о тройке" братьев Стругацких, правда, Змея Горыныча там нет, а с Соловьём-Разбойником бьётся Годзилла – "самый здоровый и самый глупый из четырёхглавых драконов". (Кстати, Б.Н. Стругацкий на вопрос о взаимоотношениях "Песни-сказки о нечисти" и эпизода с битвой нечисти в "Сказке о тройке" ответил: "Мы просто изложили песенку Высоцкого прозой. Добавив кое-что от себя" ⁵⁸) ⁵⁹.

Своего рода реинкарнация Змея Горыныча появляется в "Сказке о несчастных сказочных персонажах": "Ведь оно с семью главами / О пятнадцати глазах". Семиглавость не является чем-то непривычным, поскольку, например, есть картина В.М. Васнецова "Бой Добрыни Никитича с семиглавым Змеем Горынычем". (Отмечу, что зафиксированы и более-головые Горынычи:

*Размлея Горыныч,
ворочает шей,
в истоме
шестнадцать голов наклоня.
Что ни голова,
то страшней и страшнее,
что пасть – то клыкастей,
что губы – слюнявей*

(В.Соснора, «Веснушка-дурнушка»);

в рассказе Б.Штерна "Горыныч" самый главный Змей Горыныч имеет аж тысячу голов⁶⁰.

А вот количество глаз... Как-то я не припомню, что в сказках количество глаз чудовищ каким-либо образом ак-

⁵⁸ Стругацкий Б.Н. Интервью длиною в годы: по материалам офлайн-интервью. – М.: АСТ, 2009. С.203.

⁵⁹ Следует отметить, что количество голов у Годзиллы нарушает привычную троицность голов Змея Горыныча... Ну на то он и Годзилла – зарубежный всё-таки дракон.

⁶⁰ Можно предположить, что у менее главных Змеев Горынычей может быть различное количество голов – от 1 до 999.

центрировалось ⁶¹: "Но интересно другое: глаз-то пятнадцать – на каждую голову приходится по два глаза, а где располагается пятнадцатый?" ⁶².

В свете эстетики неопределённости этот образ комментируется следующим образом: "Фольклор знает и многоглавые существа, и существа с „естественным“ нечётным количеством глаз, и это воспринимается как допустимое. Тут же „лишний“ глаз, элемент якобы точной информации, служит логической и психологической ловушкой, именно он вызывает наибольшее, хотя мгновенное недоумение, заставляя читателя-слушателя принять прочие странности как вполне приемлемые" ⁶³.

Иных упоминаний Змея Горыныча ⁶⁴ и многоголовых существ в творчестве В.С.Высоцкого не замечено... ⁶⁵

⁶¹ Вспоминается разве что Аргус из древнегреческой мифологии, но и он обозначен просто как многоглазый.

⁶² Изотов В.П. Комментарий к "Сказке о несчастных сказочных персонажах" В.С.Высоцкого. – Орёл, 2010. С.7.

⁶³ Скобелев А.В. "Много неясного в странной стране..." – Ярославль: ИПК "Индиго", 2007. С.12.

⁶⁴ Есть ещё, правда, иные змеи: "Змеи, змеи кругом, будь им пусто" ("Песенка о мангустах"); "Вон он, змей, в окне маячит" ("Письмо в телевизионную передачу...").

⁶⁵ Данные заметки представляют собой главку из готовящейся книги "Мир сказки. Словарь сказочных реалий В.С. Высоцкого" (название условное). Уже опубликованы в различных изданиях очерки-главки-заметки о Тринадцатом царстве, Кривой, Соловье-Разбойнике, Нелёжкой, Ковёрном самолёте, Робине Гусе...

Мария Раевская (Москва)

кандидат филологических наук

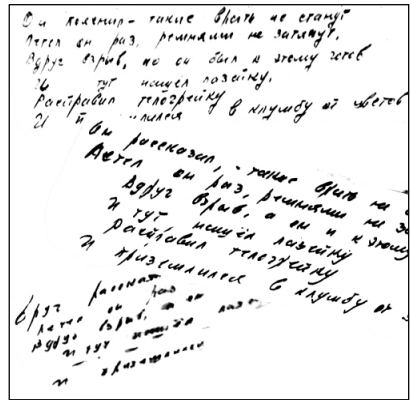
**Материалы к комментарию к песне "Через десять лет":
история о полёте на телогрейке
у В.С. Высоцкого и других авторов-современников**

В песне В.С. Высоцкого "Через десять лет" (1979) есть куплет, прошедший через все её поздние редакции⁶⁶. Паша, случайный собеседник и собутыльник героя в ейском аэропорту, рассказывает про себя:

*Он пояснил – такие врать не станут:
Летел он раз, ремнями не затянут,
Вдруг – взрыв! Но он был к этому готов:
И тут нашёл лазейку –
Расправил телогрейку
И приземлился в клумбу от цветов...*

В 2009 году было опубликовано предположение⁶⁷, что у этого куплета могла быть фактическая подоплёка – история о спасении человека при падении с вертолета, описанная в газете "Известия". А.Е. Крылов указал на эпизод из воспоминаний диссидента В.Е. Ронкина, который в 1972 – 1975 годах находился в ссылке в поселке Нижняя Омра Троицко-Печорского района Республики Коми:

"Кто-то из друзей прислал мне в Нижнюю Омру вырезку из старого номера „Известий“. Там упоминался наш посёлок. В заметке рассказывалось, как во время полёта на буровую один из рабочих неосторожно открыл дверцу вертолёта и был вытянут за борт. „Старый десантник, управляя полами распахнутого ватника, он



⁶⁶ О творческой истории песни см.: Крылов А.Е. Песня "Через десять лет": Трудный случай текстологии // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. V / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. С. 375 – 386; Тырин Ю.Л. Зачем рецензируют окончательные тексты // Ваганг-Москва. 2002. № 7 – 9. С. 66 – 74.

⁶⁷ Крылов А. Е. О современном состоянии и проблемах комментирования поэтических текстов В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг.: Сб. науч. тр. / Ред. колл.: Б. С. Дыханова и др. Воронеж: ВГПУ, 2009. С. 54.

спланировал на высокую ель, откуда упал в глубокий снег". Потерпевший разжёл костёр и был подобран этим же вертолётom. <...> Я показал эту заметку коллегам и услышал хохот. Всё было почти так. Только „потерпевший” был в дрезину пьян и на ветки ели упал совершенно случайно. После падения он протрезвел и действительно разжёл костёр. Кончилась эта история для её героя не совсем благополучно – из газетной заметки о нём узнала жена, от которой муж-алиментщик долго скрывался, и нашла его" ⁶⁸.

Нам удалось обнаружить мемуары автора этой заметки – журналиста "Известий" И.В. Цыганова. Он вспоминал, что знаменитый редактор "Известий" А.И. Аджубей увидел новость о падении человека с вертолета в ленте ТАСС, почувствовал в ней потенциальную сенсацию и отправил его, Цыганова, в командировку в Коми. Цыганов пообщался с "парашотистом" – рабочим геологической партии Геннадием Ощепковым – и оперативно продиктовал в редакцию очерк под названием "Двенадцать секунд".

"А вскоре после публикации в отдел информации заявили три офицера милиции <...>.

– Спасибо вам, – сказал один из визитёров, капитан по званию. – Вы помогли нам отыскать злого алиментщика" ⁶⁹.

К сожалению, И.В. Цыганов не помнил, в каком году была опубликована сенсационная статья. Период их совместной работы с А.И. Аджубеем в "Известиях" пришёлся на 1959 – 1964 годы. Как сообщал А.Е. Крылов в своем Живом журнале в апреле 2010 года, в Летописи газетных статей материала под названием "Двенадцать секунд" не числится. Единственной хронологической опорой было то, что падение Ощепкова (по информации из воспоминаний И.В. Цыганова) произошло наутро после 8 марта. Однако просмотр всех мартовских и апрельских номеров "Известий" за 1959 – 1964 годы ничего не дал ⁷⁰.

Обнаружить эту статью помогла случайность не менее счастливая, чем выживание Геннадия Ощепкова. В ноябре 2014 года нам встретился в Интернете оцифрованный номер газеты "Вперед к коммунизму" от 7 апреля 1961 года. Это издание выходило в Иж-

⁶⁸ Ронкин В. На смену декаблям приходят январь...: Воспоминания бывшего бригадильца и подпольщика, а позже — политзаключённого и диссидента. М.: Звенья, 2003. С. 342.

⁶⁹ Цыганов И. Двенадцать секунд // Алексей Аджубей в коридорах четвёртой власти / Ред. совет: Д. Мамлеев и др. М.: Известия, 2003. С. 187–188

⁷⁰ <http://ae-krylov.livejournal.com/9884.html#comments> (записи от 1 и 15 июня 2010 года).

морском районе Кемеровской области. В нём опубликована маленькая заметка о падении Ощепкова⁷¹. Ни слова об использовании телогрейки в ней нет, спасение рабочего объясняется тем, что он приземлился в двухметровый сугроб. Нет и ссылки на источник информации. Заметка опубликована среди сообщений, взятых из ленты ТАСС, очевидно, и она взята оттуда же (или из какой-то другой газеты, перепечатавшей "тассовку"). Мы предположили, что заметка в кемеровской газете появилась до публикации в "Известиях" (иначе телогрейка была бы упомянута). А значит, искать очерк И.В. Цыганова надо в номерах за 1961 год, после начала апреля.

И он был найден – в номере за 11 мая 1961 года. Это большой материал с фотографией главного героя. Геннадий Ощепков приехал на Север с Кубани, работал мотористом в аэропорту Троицко-Печорска. На шестой день работы он отправился на вертолёте МИ-4 на буровую Роша-Ель с ещё шестью буровиками. В полёте на высоте 320 метров Геннадий вздумалось закурить. Ему сделали замечание, и он открыл дверь, чтобы выбросить окурок.

ПРОИСШЕДШЕЕ ДВЕНАДЦАТЬ СЕКУНД

КОНСТАНТИНОВ изложил, но в самолёте летел в Ямале. Сидящий в кабине пилота Константин Иванов, летящий в Ямале. В кабине пилота сидят Константин Иванов и Юрий Сидоров. Во время полёта Иванов и Сидоров заметили, что самолёт начал падать. Иванов крикнул: "Сейчас мы упадём!". Сидоров ответил: "Не бойся, я сейчас выведу самолёт". Иванов крикнул: "Сейчас мы упадём!". Сидоров ответил: "Не бойся, я сейчас выведу самолёт". Иванов крикнул: "Сейчас мы упадём!". Сидоров ответил: "Не бойся, я сейчас выведу самолёт".



Геннадий Ощепков.

В этот момент, когда самолёт начал падать, Иванов крикнул: "Сейчас мы упадём!". Сидоров ответил: "Не бойся, я сейчас выведу самолёт". Иванов крикнул: "Сейчас мы упадём!". Сидоров ответил: "Не бойся, я сейчас выведу самолёт". Иванов крикнул: "Сейчас мы упадём!". Сидоров ответил: "Не бойся, я сейчас выведу самолёт".

Как пригодились те семнадцать прыжков с парашютом, которые он сделал во время службы в авиации! Геннадий сделал ногами "ножницы", а руками впился в полы телогрейки так, что хрустнули пальцы. Встречный поток воздуха надул за спиной маленький парус. Вращение прекратилось. Ощепков посмотрел вниз: на него стремительно надвигалась тайга. Сплошная стена. Только в стороне видна полянка.

⁷¹ С высоты 320 метров // Вперед к коммунизму: Орган Ижморского райкома КПСС и районного совета депутатов трудящихся. № 42 (2077). 1961. 7 апреля. С. 4. http://91.190.232.206:8080/period/raioni/izhmorski/Vpered_k_%20kommunizmu/1961/N42_apr.pdf (проверено 3 ноября 2014 года).

Сознание прояснилось.

– Только не на лес. Только не на лес... – стучало в мозг.

Ощепков попытался распахнутой телогрейкой регулировать страшный полет, который длился каких-то двенадцать секунд. Полянка совсем рядом. Парус за спиной надулся ещё больше. Ещё чуть-чуть!

Геннадий врезался в снег ногами, упал на правый бок и потерял сознание".

Придя в себя, Ощепков стал выбираться из снежной ямы. Он не терял оптимизма: "За ним прилетят! Непременно прилетят!" В это время буровики сообщили командиру корабля о том, что Ощепков выпал. Вертолёт изменил курс. Оказавшись над полянкой, лётчики обнаружили Ощепкова, который стоял на снегу и махал им руками. В районной больнице его три дня обследовали, но никаких повреждений, кроме небольших ушибов, не обнаружили.

Заканчивается очерк морализаторским выводом:

"На первый взгляд – цепочка случаев. А если вдуматься?

Я уверен, что человек, который смотрит в глаза смерти и сохраняет при этом силу воли, самообладание, рассудок, не растеряется, каким бы безвыходным ни казалось положение"⁷².

Мы обнаружили также сообщения об этом случае в газетах Коми, опубликованные по горячим следам⁷³. В них уточняется, что случай произошёл 9 марта 1961 года. Ни слова про телогрейку нет. Очевидно, эта деталь появилась только в публикации в "Известиях".

Наши попытки выяснить подробности, которые, возможно, остались за строками этих сообщений, не привели почти ни к чему. И.В. Цыганов сказал нам в личной беседе, что после марта 1961 года ни разу не встречался с Ощепковым и не знает о нём ничего, что не было бы сказано в его статье 2003 года. Наследники О.В. Строганова, редактора отдела информации, в котором работал Цыганов в 1961 году, сообщили, что в их домашнем архиве не хранится никаких документов, связанных с этой историей. Не числятся никаких материалов о происшествии с Ощепковым и о нём самом в Национальной библиотеке и Национальном архиве Республики Коми, в администрации и в муниципальном архиве Троицко-Печорского района.

⁷² Цыганов И. Двенадцать секунд // Известия. 1961. 11 мая. С. 4.

⁷³ Гайшун Н. 320 метров... без парашюта // Новая Печора (Троицко-Печорский район). 1961. 14 марта. С. 4; Случай в воздухе // Красное знамя (Сыктывкар). 1961. 15 марта. № 63 (10758). С. 4; Случай в воздухе // Ленинское знамя (пос. Железнодорожный). 1961. 18 марта. С. 4.

Лишь директор Троицко-Печорской библиотеки Т.В. Маркова смогла дать нам хотя бы какую-то информацию. Она сообщила ⁷⁴ со ссылкой на В.И. Носа, директора местного аэропорта в 1970 – 2000 гг., что такое падение действительно однажды случилось и что после публикации в "Известиях" Ощепкова на самом деле разыскала бывшая жена. Единственное отличие от растиражированной газетными версиями в том, что Ощепков пытался выбросить в полете не окурки, а старые сапоги. В настоящее время ни одного человека по фамилии Ощепков в районе не проживает.

Публикация в "Известиях" получила большой резонанс. Нам встретилось несколько упоминаний в печати о счастливом полёте ⁷⁵. Сюжет передавался из уст в уста и стал частью советского фольклора. А.В. Скобелев сообщает, что слышал рассказы "о чудесном спасении" "в первой половине-середине 1970-х гг" ⁷⁶. О том, как сильно эта история впечатлила некоторых современников и как долго держалась в их памяти, свидетельствует письмо, полученное В.П. Астафьевым от начинающего писателя В.В. Калмыкова из Челябинской области. Письмо датировано 19 апреля 1987 года. Калмыков, профессиональный парашютист, рассказывал, что взяться за перо его заставило обилие некомпетентных и недостоверных публикаций о парашютном спорте и авиации. В качестве примера такой публикации он привёл корреспонденцию, напечатанную "в одной из центральных газет". Далее близко к тексту была пересказана статья "Двенадцать секунд".

"Автор, очевидно, исходил из давно набившей оскомину байки: „Там, где начинается авиация – кончается порядок”. <...> Поступок героя он возвёл в ранг мужества, пропел гимн его исключительной находчивости, самообладанию и т.п. <...> Автор даже не удосужился ознакомиться с элементарными основами аэродинамики. <...> Ведь 320 метров – это не больше 5 секунд свободного падения. Хорошо помню, как мы, спортсмены, имевшие на своём счету в десятки раз больше прыжков, чем „герой” корреспонденции, возмущались безответственностью автора. Никто (!) из нас не смог бы

⁷⁴ Личное письмо автору от 1 июня 2015 г.

⁷⁵ Прыжок без парашюта// Юный техник. 1964. № 2. С. 49; Комаров В.Г. По ту сторону тайны. М.: Детская литература, 1965. С. 149; Ходаков В.Г. Снега и льды Земли. М.: Наука, 1969. С. 33.

⁷⁶ Скобелев А.В. "Много неясного в странной стране..." III: Материалы к комментированию избранных произведений В.С. Высоцкого. Воронеж, 2012. С. 300.

сделать того, что сделал этот начинающий парашютист <...> Высказывались даже предложения (в шутку, конечно) найти автора и выбросить его в фуфайке с такой же высоты. Пусть планирует" ⁷⁷.

В.В. Калмыков был не единственным литератором, на которого повлияла эта история. Мы обнаружили, что с 1965 по 1996 годы пять отечественных авторов, включая Высоцкого, использовали её в художественных произведениях. Рассмотрим эти произведения в хронологическом порядке, обращая внимание на следующие узловые точки сюжета: причина падения героя (1), обстоятельства падения (2), обстоятельства, при которых его история стала известна (3), последствия славы (4). Высоцкий должен идти третьим по счету, однако мы для нашего удобства проанализируем его версию последней.

Первым был писатель А.Е. Рекемчук. Его рассказ "Падение Степана Почечуева" ⁷⁸ в своей первой части близок публикации в "Известиях". Степан Почечуев был подсобным рабочим в аэропорту города Верхнепечорска. Однажды, напившись завезённого в буфет пива, Степан решил первый раз в жизни подняться в небо. Ему удалось проникнуть "зайцем" на борт вертолёта МИ-4, направлявшегося в соседнее село. В полёте ему сделали замечание насчёт курения, он открыл дверь, чтобы выбросить окуроч, выпал с высоты 320 метров и приземлился в доверху засыпанный снегом овраг. Об этом курьёзном случае написала районная газета, заметку перепечатала областная, после этого её заметил корреспондент телеграфного агентства. Сообщение попало на стол редактору центральной отраслевой газеты. Он сразу отправил корреспондента в командировку с напутствием:

„Вы только подумайте: рядовой, ничем не примечательный человек, самой скромной должности – и вот в решающую минуту он проявляет такое самообладание, такое мужество!.. Вы поняли мою мысль?..”.

Корреспондент провёл у Почечуева целый день. „Степан и впрямь оказался человеком на редкость скромным <...> Лишь с огромным трудом очеркисту, наконец, удалось выудить нужную

⁷⁷ Астафьев В.П. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 14. Письма. 1961 – 1989 годы. Красноярск: Офсет, 1998. С. 300.

⁷⁸ Рекемчук А.Е. Падение Степана Почечуева // Литературная газета. 1965. 20 ноября. № 138. С. 3; Рекемчук А.Е. Дочкина свадьба. М.: Сов. Россия, 1971. С. 73 – 78. Далее в тексте в круглых скобках приводятся ссылки на страницы в книжной публикации рассказа.

ему подробность: оказывается, когда Степан Почечуев уже подлетал к самой земле, он расстегнул свою телогрейку, растопырил полы и, таким образом, изменил направление полёта, спланировал в овраг. И ещё выяснилось, что раньше Степан имел отношение к ДОСААФу. Он там и на самом деле работал истопником до того, как нанялся в авиацию" (с. 77).

После публикации Почечуев стал знаменитостью. Его пригласили на сбор местные пионеры, ему стали писать девушки со всех уголков страны. "Он пожинал плоды своей славы. И, конечно, тут его подстерегала опасность: у него могла вскружиться голова, он мог зазнаться. Но этого, к счастью, не произошло. Рядом оказались товарищи, уберегли. Степана Почечуева направили учиться. И, как я слышал, успешно закончив учебу, он работает теперь на ответственной должности в Аэрофлоте <...>

Степан Почечуев женился на одной девушке, обладавшей феноменальной способностью различать на ощупь, с закрытыми глазами, цвета – где зелёный, где красный. Про неё тоже неоднократно писали <...>

И у них родился мальчик, которому всего два года, а он уже исполняет пальцем на губах популярные песни советских композиторов <...> И, говорят, это уже записали на долгоиграющую пластинку фирмы „Мелодия”" (С. 77 – 78).

В рассказе Рекемчука воспроизведены три первых сюжетных пункта из отмеченных нами, изменён только последний. Стоило журналисту "открыть" Почечуева, как в жизни некогда неприметного рабочего стали одна за другой появляться сенсации, и каждая следующая невероятнее предыдущей⁷⁹. Рассказ Рекемчука (в нашем понимании) – насмешка над советскими призывами к культивированию в себе личной скромности, а также над стремлением советской пропаганды непременно найти героя в любом простом человеке, на которого укажет руководство.

Следующим был писатель из Магадана Ю.В. Васильев. Действие его повести "Право на легенду"⁸⁰ происходит на судоремонтном заводе на Дальнем Востоке. Один из героев – секретарь партийной организа-

⁷⁹ В газетной публикации история Почечуева сравнивается с сюжетом фильма Г. Данелии "Тридцать три" (1965) – про скромного жителя провинциального города, которого сделали знаменитостью из-за обнаруженного у него во рту лишнего зуба. Фильм был изъят из широкого проката.

⁸⁰ Васильев Ю.В. Право на легенду: Повесть. М.: Современник, 1974. Далее ссылки на страницы приводятся в тексте в круглых скобках.

ции цеха Владимир Замятин. За десять лет до начала действия, "где-то в начале шестидесятых годов", с ним случилась невероятная история. Молодой рабочий Володя летел вертолётom и выпал из него при попытке выбросить окурок на высоте триста метров. Корреспондент "одной из центральных газет" написал тогда об этом случае: "умело маневрируя плащом, он сумел изменить траекторию падения и приземлился на пологий, сильно заснеженный склон сопки" (с. 22). На самом же деле Володя, не успев ничего понять и предпринять, вошёл "солдатиком" в плотный глубокий сугроб на крутом, отвесном склоне.

"Затем постепенно приходила известность. Он уже прочитал о себе в газете, что он – бывший десантник-парашютист (парашюта в глаза не видел, все два года в пехоте отслужил), знал, что умело маневрируя и так далее, он проявил мужество и волю к жизни" (с. 24).

Перенесённое потрясение заставило Володю переосмыслить свою жизнь. "Лечу... Ну, думаю, хана! <...> Однако – шалишь! Не на такого напали, чтобы задаром жизнь отдавать. И стал я думать, как бы мне это изловчиться, чтобы не слепая стихия меня вела, а сам я её под уздцы... Лечу, значит, соображаю..." (там же). Володя взялся за ум, стал учиться и развивать в себе талант изобретателя. Из простого паренька получился талантливый и уважаемый рационализатор производства.

У Васильева пункт № 2 – использование телогрейки – оказывается мифом. Однако этому писателю явно близка идея, что слава не бывает случайной: человек, про которого придумали легенду, всё равно чем-то замечателен. Как говорится в другой его повести, "Ветер в твои паруса", "право на легенду надо заработать. Это трудное право"⁸¹. Полёт, пусть и тенденциозно описанный журналистом, оказался для Володи толчком к перерождению, а газетная слава – своеобразным авансом, выданным судьбой.

Васильев – единственный автор, который описывает психологические последствия полёта для героя. В его повести, в отличие от рассказа Рекемчука, нет ни единой иронической нотки. Для Володи Замятина падение с вертолётa стало чем-то вроде испытания богатыря (по Проппу), причём, как полагается, с предварительным нарушением запрета (на курение).

⁸¹ Васильев Ю.В. Ветер в твои паруса // Роман-газета. 1974. № 12. http://www.lib.ru/PROZA/WASILXEW_YU/veter.txt_with-big-pictures.html. Герои повести слышат, как рассказывают небылицы об их знакомом летчике, который действительно совершал подвиги, но в иных обстоятельствах.

Сюжет о полёте на телогрейке был использован С.Д. Довлатовым в сборнике "Соло на ундервуде" (до 1990 года). Один из анекдотов из книги звучит так:

"Этот случай произошёл зимой в окрестностях Караганды. Терпел аварию огромный пассажирский самолёт. В результате спасся единственный человек. Он как-то ловко распахнул пальто и спланировал. Повис на сосновых ветках. Затем упал в глубокий сугроб. Короче, выжил. Его фото поместила всесоюзная газета. Через сутки в редакцию явилась женщина. Она кричала:

– Где этот подлец?! У меня от него четверо детей! Я его двенадцатый год разыскиваю с исполнительным листом!

Ей дали телефон и адрес. Она тут же села звонить в милицию"⁸².

Любопытно, откуда Довлатов мог знать про алиментные последствия истории. А.Е. Крылов предположил в своей записи в Живом журнале, что Довлатов мог услышать финал от сотрудников "Известий". И.В. Цыганову эта версия показалась сомнительной. По его словам, он с Довлатовым никогда не виделся и общих знакомых, как ему кажется, не имел. Но вынести эту историю за пределы редакции могли другие сотрудники отдела, а круг общения у журналистов всегда широкий.

Вторая версия, не менее правдоподобная – Довлатов мог узнать историю, вместе с финалом, во время срочной службы в исправительной колонии в Республике Коми (осень 1962 – апрель 1963 гг.). Правда, посёлок Чиньяворык Княжпогостского района, где служил будущий писатель, довольно далеко от Троицко-Печорска. Тем не менее не исключено, что Довлатов мог пообщаться со свидетелями знаменитого полёта, а может быть, даже с самим Ощепковым. В пользу этой версии говорит место действия новеллы. Караганда, как и Республика Коми, знаменита своими исправительными лагерями, возможно, у Довлатова этот сюжет ассоциировался с его прошлым лагерного охранника.

Наконец, Довлатов мог и сочинить финал с появлением бывшей жены, не зная, что угадал истину. А.В. Скобелев обратил вни-

⁸² Первая известная нам публикация – в кн.: Довлатов С.Д. Записные книжки. Нью-Йорк: Слово-Word, 1990. С. 57. Записи в книге датируются как сделанные между 1967 и 1978 годами в Ленинграде. В первое издание "Соло на ундервуде" (Paris; New York: Третья волна, 1980) этот анекдот не входит, поэтому верхняя граница датировки, указанная автором, не столь однозначна: в принципе, анекдот мог быть придуман и после 1980 года. На сходство этого сюжета с эпизодом из песни Высоцкого первым указал А.В. Скобелев в комментариях к уже упомянутому посту А.Е. Крылова, а также в комментарии к песне (Скобелев А.В. "Много неясного в странной стране..." С. 300)

мание (в комментариях к записи А.Е. Крылова) на то, что новелла Довлатова напоминает историю Остапа Бендера, который попал "под лошадь", затем – на страницы газеты, а благодаря заметке был обнаружен мадам Грицацуевой. Таким образом, у довлатовской новеллы могут быть и литературные источники.

Характерно, что у Довлатова падение происходит не в результате халатности героя (как было у Рекемчука и Васильева, а также в реальности), а в результате катастрофы, воздействия внешней силы. Это говорит о более скептическом и критичном мироощущении. История гиперболизирована – аварию терпит огромный самолёт, спасается один-единственный пассажир. Но при этом попадает "из огня да в полымя". Всё это спрессовано в 78 словах и читается как грустный анекдот.

Своеобразие новеллы Довлатова отчётливо видно на фоне более позднего воплощения "летучего" сюжета. В рассказе Бориса Чурина "Сотый прыжок" (1996)⁸³ подвиг приписан работнику геологической партии, бывшему десантнику, прошедшему Афганистан, балагуру, который даже в вертолёт брал с собой гитару. Рассказчик летел с ним в одном вертолёте. Парень вывалился за борт при попытке выбросить окурок, "приземлился с километровой высоты", а затем как ни в чём ни бывало сам дошёл до поселка. "Картина Репина! Он!.. без рукавиц и шапки. Полушубок рваный. Рукав один... Но – гитара за спиной!.." (с. 109). В общежитии "после второго стакана" герой рассказал, как в полёте управлял полами полушубка и при этом старался уберечь гитару. "... я в Афгане всегда первый шёл и в бой, и в десант. <...> Да и что мне будет? Это мой сотый прыжок" (с. 110). О "парашютисте" написала центральная газета, а затем ему пришёл исполнительный лист на тридцать три процента.

Рассказ Чурина, по нашему мнению – наименее талантливая интерпретация истории. В нём нет достоинств ни одного из предыдущих прозаических воплощений легенды: ни иронии Рекемчука, ни эпического психологизма Васильева, ни трагикомизма и почти афористической экономности Довлатова. Рассказ многословен и затянут, а гиперболизация (падение с километровой высоты, забота о гитаре в полёте, самостоятельное возвращение) в сочетании с якобы свидетельским рассказом не делает его смешным, а просто превращает в занудную байку.

⁸³ Чурин Б. Сотый прыжок// Русский мир: Издание Санкт-Петербургской организации Союза писателей России. Кн. 4. СПб: Санкт-Петербургский государственный горный институт, [1996]. С. 109 – 110. Ссылки на страницы приводятся в тексте в круглых скобках.

Рассмотрим, наконец, версию Высоцкого.

В песне опущены сюжетные элементы 3 и 4 – прославление героя и его последствия, весь мотив ненужной известности. Падение описано наиболее гиперболично: приземление совершается на твёрдую поверхность ("в клумбу от цветов"). Но в мире песни, наполовину фантастическом, где справочный автомат в аэропорту матерится, а друг Паша гнет "винты у Ила-18", это выглядит вполне органично.

Падение героя – результат катастрофы. Напомним, из всех прозаиков такое было только у Довлатова. Можно предположить, что "взрыв" у Высоцкого произошёл не из-за поломки механизма, а из-за террористического акта (об этом прямо не говорится, но мотив такой угрозы в тексте есть: "террористов на рейс не берут" ⁸⁴). Как отметил А.В. Скобелев, любая информация об Аэрофлоте была составляющей пропаганды советского образа жизни и технического прогресса социалистического общества ⁸⁵. Соответственно, намёк на его несовершенство (например, отсутствие полной безопасности полётов) – это метафорический намек на несовершенство и всей страны. В которой, несмотря ни на какие официальные декларации о том, что "всё во имя человека, всё для блага человека", этот самый человек должен быть ко всему готовым и иметь под рукой хоть парашют, хоть телогрейку, хоть китайский плащ.

Работа над данной статьёй ещё раз доказывает и необходимость, и перспективность реального комментария к произведениям В.С. Высоцкого. История с полётом на телогрейке – не единственная подобная легенда, нашедшая отражение в его творчестве. В качестве других примеров можно привести страшилки из "Песни о слухах", выставку советского белья во Франции, упомянутую в "Романе о девочках" и др. Как показала практика, обнаружить источники таких историй бывает сложно, но возможно. А результат подобной работы может быть использован не только высококоведами и теми, кто изучает творчество других авторов (в данном случае – исследователями С.Д. Довлатова), но и фольклористами. В последние десятилетия советский устный фольклор становится популярной темой для исследований ⁸⁶. И одним из обязательных направлений этих исследований должен стать поиск документальной основы легенд.

⁸⁴ В рукописях он представлен шире, см. Высоцкий В.С. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 4. Стихи и песни. 1976 – 1980/ Сост. и коммент. С.В. Жильцова. Тула: Тулица, 1997. С. 286 – 287.

⁸⁵ Скобелев А.В. Указ. соч. С. 296.

⁸⁶ См., напр., диссертацию А.С. Майер на соискание учёной степени кандидата исторических наук "Московские городские легенды как исторический источник: Историческая память и образ города" (М., 2008) и библиографию к ней.

Константин КАЗАНСКИ
(Париж – София)

Некоторые размышления
о подходах Владимира Высоцкого
к музыкальному творческому процессу и исполнению ⁸⁷

* * *

Как бы ни получились у Высоцкого все эти "син..." ("тегичность", "-кретизм", "-кретичность") или "поли..." ("стилистика"), в этом нет ничего необычайного, требующего поиска таких "учёных" терминов.

Когда он понял, что то, что он напевал сначала для своих друзей, набирает неожиданную популярность, ответственность его возросла. Масштабы творческого размаха расширились и углубились. Язык стал богаче и сложнее. Музыкальная сторона тоже эволюционировала к более мелодической от более ритмической. Но осложнять оба эти компонента он не стал. И правильно: если к осложнённой игре со словами добавлять осложнённую музыкальных составляющих, то двигаться нужно очень осторожно. Публика пока следовала за ним, хотя уже не всегда всё понимала. Поэтому, прежде всего, ему надо было продвинуть вперёд новое качество работы с певучим словом. Обычные для него ритмы и гармонии ему как-то ещё подходили, но мелодия была бескомпромиссно разорвана во имя Слова, и Смысла, и Святого вдохновения. И только тогда создался настоящий эталон марки Высоцкого. Ведь от "Татуировки" до "Райских яблок" сотни песен удовлетворялись однообразным, одинаковым аккомпанементом в классическом гармоническом треугольнике (тоника – субдоминанта – доминанта) и в аналогичных параллельных аккордах. Эволюция проявилась в "словесной разорванности" мелодии. Конечно, не во всех песнях, а только в тех, где, как ему казалось, "так было надо" (а не по выдуманному кем-то "так полагается").

Но как он сам объяснял это? Опять-таки самыми простыми словами. И не только для широкой публики, но и для меня, и для других людей, входивших когда-то в его близкое окружение (это могут подтвердить все, кто с ним общался). Да и для кого нужно объяснять, что "так надо", иными словами, нежели простые? Толкование стихов – другое дело. Там можно искать всё, что порождает обильную "многосмысленность" словесного потока. Она вызывает конкретные вопро-

⁸⁷ Окончание. Начало см. "В поисках Высоцкого", № 20, 2015..

сы, на которые каждый может найти разные не только по содержанию, но даже и по форме ответы: чисто литературные, метафизические, философские, духовные, связанные с другими искусствами...

В музыке, как говорил и писал Леонард Бернстайн, *"надо искать „золотую середину“"*. Там всё – то вольные ассоциации, то *"вариации на тему „сейчас-последует-новое-обращение-темы-во-втором-гобое“"*. *Сновторное с полной гарантией"*⁸⁸. Зато, отыскивая "золотую середину", можно легко и зачастую попасть на *"вопрос без ответа"* (Бернстайн заимствовал этот термин от заглавия оркестровой пьесы Чарльза Айвза 1906 г. "The Unanswered Question" – "Вопрос, оставшийся без ответа"): *"Многие композиторы способны сочинять божественные мелодии, идеальные фуги; другие так ловко жонглируют звуками, что и до-мажорная гамма зазвучит, как шедевр. Но всё это пустое, мишура, не идущая ни в какое сравнение с редчайшим, непостижимым даром безошибочно чувствовать последующую ноту"*.

Стоит ли анализировать интервал, предшествующий этой "последующей ноте", и объяснять, что может получиться обычно после такого интервала? Почему нет? Только это не ответ на заданный вопрос.

А вопрос, между тем, глобальный: какой логикой держится этот дом? Неужели не видно и не слышно, что музыкальный эталон Высоцкого принадлежит *"современной неакадемической музыкальной культуре"*⁸⁹? Он просто-напросто русский блюзмен. Только его "непостижимый дар" всегда приводил к тому, что он был не только поэт "не как остальные", но и композитор, музыкант, аккомпаниатор и исполнитель – опять же "не как остальные". И блюзмен – "не как остальные". Музыкальное "блюзменство" у него начинается и заканчивается ограниченностью в аккордах с не очень развёрнутыми ритмическими вариациями. Зато мелодия, – по сравнению с блюзом, изысканная в специфическом ладе, – вертится в мажорно-минорной европейской системе. Все элементы у него – конвенционные, и только он, как целое, оказывается неконвенционным (хотелось обойтись более русским словом "общепринятый", но вот – не получается! – ведь он не был общепринятым, а был общераспространённым. Это не то же самое).

Евгений Шашеро, у которого я одолжил термин о неакадемичности, цитирует американского джазового эксперта Джеймса

⁸⁸ Леонард Бернстайн: "Откровенный разговор в Скалистых горах", перевод А.Е. Майкапар – журнал "Иностранная литература", 1984, № 8. С. 222-227.

⁸⁹ Термин, употребляемый Е.Н. Шашеро в ст. "Блюзовый лад как плагиальная миксодиагностика" / В сб. "Статьи молодых музыковедов", СПб, "Сударыня", 2007, <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4077>.

Коллиера: *"Джаз – это вещь в себе, и попытка анализировать его, используя методы европейской теории музыки, имеет не большие шансов, чем старания понять поэзию, исходя из законов прозы"*⁹⁰. Конечно, это можно отнести ко всем "неакадемичным" музыкальным стилям, да и к некоторым, считающимся таковыми. Русский музыковед, однако, *"не разделяет таких воззрений"*. А я – не то, что разделяю или нет, но думаю, что они помогают искать *"золотую середину"*. Кстати, рассматривая вопрос в историческом контексте, нельзя не задуматься, что является академичным, а что, – несмотря на феноменальные достижения в последние три века, – только академичным придатком. Во всяком случае, даже вся академичная разносторонность не может служить уникальным эталоном академичности.

* * *

Любимым композитором Высоцкого считается Шопен⁹¹ (кстати, моим тоже, с детства и до сегодняшнего дня). Так как он не объяснил, почему, выдвигаются разные гипотезы – исходя из "Революционного этюда" (до-минор, оп. 10, № 12), потом – романтика, балладность, польско-французские корни и т. п.⁹². Наверно, во всём этом что-то было и остаётся верным, только мы познакомились и начали работать с Высоцким спустя пять лет после его ответов на вопросы анкеты. В моём же восхищении от Шопена вышеупомянутые вещи являются только второстепенными фактологическими деталями.

Я люблю его творчество потому, что он – вне категорий. Я вполне уверен, что Шопен – самый великий "цыганский" композитор, несмотря на его происхождение. Для меня он – редчайший, самый человеческий, самый истинный, самый интуитивный. Он – вполне понятный и... необъяснимый. Довольно посмотреть, сколько музыковедов в мире занимаются анализом творчества Шопена, по сравнению с Бахом, Моцартом, Бетховеном или его современниками Шубертом, Шуманом, Листом и т. д. Шопен – своего рода музыкальный Гамлет, а для этого не обязательно быть датчанином, чтоб стать таким, каков он есть, или англичанином, чтобы его описать.

⁹⁰ Коллиер Дж.Л., "Становление джаза" – М., "Радуга", 1984. С. 14.

⁹¹ Анкета Анатолия Меньщикова, заполненная В. Высоцким 28 июня 1970 г., опублик. факсимильно в кн. "Я, конечно, вернусь..." Стихи и песни В. Высоцкого. Воспоминания / Сост. Н.А. Крымова при участии В.О. Абулова и Г.Д. Антимония. – М.: "Книга", 1989. С. 209-211.

⁹² О.Ю. Шилина. С. 47-48.

Вальсы не для танца писали и другие. Но чтоб эволюция ритма в левой руке на фортепиано происходила по одному сценарию, а мелодия в правой руке шла своим путём – это вне картезианских понятий в "учёной" музыке после Баха. То, что я называю "цыганским" подходом, существовало веками во всех стилях и не началось с цыганами. "Хорошо темперированный клавир", ограничившийся 12-ю полутонами, открыл огромные возможности для гармонизации, но ритмика должна была соотноситься с этим, как никогда раньше. Мелодии могли колебаться только между мажором и минором – до свиданья, лады, четверть-тоны и всякое такое, не горюйте, не грустите!.. А чтоб выстрелить ещё одной пулей в ноги ритму, да и метроритму, выдумали камертон.

Однако, если всё это вам более-менее неизвестно – например, не учились там, где надо, и так, как надо... – то вы будете продолжать делать музыку, отвечающую прежним критериям (напомню, что их "несовершенство" усовершенствовалось веками). И даже если приметесь исполнять "новое", то иногда в нём останется что-то из прежней ритмической и мелодической свободы "дотемперированных" времён.

Такой результат получается чисто интуитивно, и у некоторых такой интуитивный подход пережил время. Например, у цыган. Но этот "пережиток" встречается далеко не во всех странах, где есть цыгане, и далеко не у всех цыганских исполнителей в этих странах. И не всем композиторам выпало "оцыганить" (в самом благородном и хорошем смысле слова) фольклор или этюды, как это удалось Шопену. И дело не в происхождении, а в том, что он, по разным причинам, систематически не придерживался установленных новых норм "учёной" музыки.

А когда композитор, соблюдая, но по-своему, элементарное уважение к первоисточнику, допускает какие-то "несоответствия", из них выходят "Кармен" Бизе или "Болеро" Равеля. Теперь это бесспорные шедевры, но – почитайте критику того времени, когда они появились на белом свете. Что уж говорить о первоначальном восприятии Мусоргского в России. Аналогично, с отторжением смотрели и на джаз, и на другие подобные "неакадемические" проявления. В сущности, "чёрная" Америка не "очерняла" музыку, а по-своему переоткрывала мировые земли, заброшенные с доакадемического времени. То же самое делали цыгане (некоторые!) в Европе. И пока одни стремились выбросить, другие – усовершенствовали то, что было выброшено в мусор.

В 1975 г. в Париже передо мной стояла задача подобного же естества: постигнуть "качание" "бесхитростных" ритмов Высоцкого,

сочетая их с "качанием" фолк-сонгских гитар, чтоб он также мог "качать" своё исполнение, как ему угодно, но чтоб не получились "лебедь, рак и щука". Идея творца-исполнителя... Ведь Высоцкий услышал меня, когда я аккомпанировал сербско-аргентинскому "качанию" сербско-русских цыган Димитриевичей, исполнявших их русско-цыганский репертуар, и пригласил меня ему "помочь", и мы немало говорили на тему этих "качаний". Вполне понятно, что в Москве никто не решился заняться осуществлением подобной выдумки: подход – непрофессиональный, а результат был бы гарантированно неприемлемым в рамках установленной эстетики. Но, соблюдая все дистанции, проявить подобную инициативу советовал, да и требовал полтора века тому назад некий французский поляк... или польский француз, как хотите, и то, прежде всего в Париже...

Во всяком случае, в парижских записях ни у кого из музыкантов, были они профессионалами или нет, с ритмами Высоцкого (которые *"настолько... не расплывчатые, что ли, а наоборот: я могу их затягивать, наоборот – очень спрессовать"*⁹³) не возникало никаких проблем, связанных с неспособностью их повторить. А объяснения о том, что и почему не получилось в московских записях, я слышал из его уст, но не мне их пересказывать и комментировать. Лишь недавно мне прислали запись интервью от 7 января 1980 г., которое я цитирую здесь немало – в нём Высоцкий говорит гораздо прямее и без обиняков, в том числе и на эту тему.

А в 1975 г., предвидя некие сложности с "качаниями" (существующие, кстати, не только в одной стране и никак не связанные с каким-то профессионализмом), я не мог не говорить Высоцкому о моём "цыганском" Шопене. И говорил, конечно, но, поскольку времени у нас было мало, не достигли мы, наверное, до уровня "его" Шопена⁹⁴. Или я забыл. Прошу прощения у всех высокоцковедов и почитателей Высоцкого!

⁹³ Интервью 07.01.1980.

⁹⁴ Как написал мне А.Б. Семин, "Революционный этюд" Шопена, кроме, как в ответе на вопрос анкеты А. Меньшикова, упоминался В. Высоцким в произведениях разных лет: *"– Что же это ты, подлец, на одной чёрной кости играешь? В студии, значит, на всех, а в ресторане на половине? / – Да что вы, Борис Сергеич, я и в студии на чёрной кости в особенности стараюсь, [когда 12-й этюд Шопена] <...> наигрываю. / – Ага, значит, выходит, что гос. рояля не жалко? Я тебе по<ло>маю, я тебе поиграю <...> / – Борис Сергеич, это же [Шопен]! / – Кто сказал [Шопен] <...>? Я же просил не выражаться!"* ("Обрывок из фраерической комедии Влад. Маявысоцкого „Клоп“", начало ноября 1958 г.); *"Подумать только: для ленивой левой / Шопен писал Двенадцатый этюд!"* ("Он вышел, зал взбесился. На мгновенье...", осень 1972 г.). Думаю, "Шопен Высоцкого" совсем не ограничивается этими упоминаниями популярного этюда, однако, анализ процитированных произведений и тема в целом требуют отдельного рассмотрения. Ища "золотой середины", на мой скромный взгляд. – К.К.

Зато для меня определились какие-то связи: Гамлет-Шопен, Гамлет-Высоцкий, Шопен-Высоцкий... Объяснить, почему, пока не могу, а, может, и не хочу. Чтоб не испортить моё спонтанное ощущение и мои воспоминания. Тем не менее, что-то в этом есть. Во всяком случае, мы старались идти по выбранной им дороге, которую нельзя выбрать лучше, нежели чем по-шопеновски. Или по-цыгански. Как вам угодно.

* * *

Вопреки распространённому мнению, музыкальное многообразие Высоцкого подчинено очень чёткой дисциплине. Когда он, если можно так выразиться, "заимствовал" что-то, осознанно или подсознательно, мы всегда как-нибудь худо-бедно можем найти первоисточник. Ну, и хорошо, если найдём, но является ли это ключом к пониманию музыкальной кухни Высоцкого? Ни в коей мере! Он брал некий элемент, но потом не черпал никакого вдохновения из того, что, вот, мол, этот элемент раньше использовался так, а теперь используется эдак. Обычно новый пользователь испытывает хоть какое-то влияние со стороны прежних пользователей. Высоцкий – нет. Если на его складе оказывается какой-то элемент, то он полностью и навсегда теряет свою прежнюю идентичность и по мере использования приобретает новую.

В большинстве случаев определение музыкального происхождения выбранного им ритма не приносит ничего существенного для исследователя. Ключ находится сначала обычно в стихотворном ритме, а затем, не менее обычно, во вполне сознательной *"борьбе ритма и метра"* – эта *"тенденция проявляется наиболее последовательно, когда отступления становятся нормой"*⁹⁵. Противоречия в метроритме определяют, какой будет мелодия. Соответственно, в результате заявляют о себе *"отсутствие непрерывной мелодической линии"* (часто, но не *"в абсолютном большинстве случаев"*, как кажется Л.Я. Томенчук) и *"пунктирность мелодического контура"*. Я не разделяю мнение уважаемого высококоведа и о том, что из-за отсутствия непрерывности *"большинство звуков не имеют фиксированной высоты"*⁹⁶. Наоборот, при почти систематической мелодической *"разорванности"* и *"распеванием согласных"* (на которое обращает внимание А.Г. Шнитке), исполнитель Высоцкий воспроизводит гораздо больше точных звуков, чем можно было бы предположить, и они находятся в явном большинстве.

⁹⁵ Л.Я. Томенчук. С. 159.

⁹⁶ Там же. С. 164.

Для подходящего аккомпанемента требовалось найти какое-то алхимическое единство между темпом и кадансом, совместимое с метроритмом Высоцкого-исполнителя⁹⁷. Если он, аккомпанируя сам себе, находил уместный баланс, то этот баланс должен был стать основой, базой для построения оркестровки и всего остального. Записи под метроном уменьшают до невероятной степени возможность подобных ремесленных процессов, не говоря уже о цифровой технике, которая совсем не пригодна для этой цели. Но и во времена Высоцкого – записать сначала только оркестр, не ограничивая возможностей исполнителя впоследствии войти в аккомпанемент со своим метроритмом, было вещью весьма деликатной. Уже и тогда, вместо того, чтоб стараться соблюдать колею творца-исполнителя, аранжировщик, дирижёр и музыканты втаскивали его в "чужую колею", в которой ему было "как птице в клетке". *"Это не я изменил гитаре. Дело в том, что когда мы начинали писать здесь (в Москве – К.К.), то даже вопроса не возникло о том, что я буду с гитарой, а... мне хотелось, чтоб появилось хоть кое-что. Я хотел, чтобы тексты хотя бы звучали. Ну... ведь вы понимаете: этот век... В прошлом веке писали письма, и только на бумаге, да? А теперь есть ещё и магнитофон, и пластинки. Короче говоря, я хотел издания – издания стихов, текстов. И, в общем, сопровождение иногда меня самого коробило. Но я пошёл на это, думая, что я смогу это превозмочь... напором, – ну, короче говоря, тем, что, в общем... их и отличает, эти песни, которые были, – в первых своих вещах. А дальше – то, что записано там (во Франции и в Канаде – К.К.), – большие диски"*⁹⁸.

Насколько не получилось в Москве из-за "этого века", не мне судить. Но интересно замечание: *"Я хотел, чтобы тексты хотя бы звучали"*. Оказывается, несмотря на то, что всё, что он поёт на московских записях, слышно, понятно и, кажется, вполне убедительно и порядочно, для него – "тексты не звучат", он не смог *"превозмочь напором"* и сделать то, что *"в общем... отличает эти песни"*. В чём дело? В том, что выше мне уже пришлось назвать необходимостью, появившейся у Высоцкого, "продвинуть вперёд новое качество певучего слова". Вот этого нового качества (по крайней мере, по его ощущению) не получилось.

⁹⁷ Взаимосвязь темпа и каданса – обширная тема, которой Эрнест Ансерме (Ernest Ansermet) посвятил немало страниц своей книги "Les fondements de la musique dans la conscience humaine" ("Роль и место музыки в человеческом сознании"), 1961. Не знаю, насколько они нашли отражение в русском издании: Ансерме Э. "Статьи о музыке и воспоминания" – М., "Советский композитор", 1986. – 224 с. – К.К.

⁹⁸ Интервью 07.01.1980.

Никогда не смогу забыть его удивления, когда на третьей серии наших записей в Париже (в 1977 г., уже с оркестром! – К.К.) вопрос, хочет ли он тоже играть на гитаре с музыкантами или нет, будет ли петь вместе с оркестром или позже – решался за пару минут: время поставить или убрать один микрофон и помочь ему настроить свою гитару. А то, что потом будет гораздо сложнее или даже окажется испорчено – проблемы, которыми нельзя занимать исполнителя. Конечно, если тот, кто несёт ответственность за запись, считает, что, несмотря на риск, в ней будет запечатлено самое главное – незаторможенный дух творца-исполнителя.

У нас во Франции это называется "артистической дирекцией", которая осуществляется либо дирижёром, либо кем-нибудь другим. Больше, чем музыкальные познания, самое главное – артистическому директору необходимо иметь "нюх" и настрой на одну и ту же, не обязательно профессиональную, а сопричастническую волну с исполнителем (а не обязательно с музыкантами). В ещё большей степени – когда приходится работать с человеком, чья нестандартность не меньше его таланта. В этом случае без полного карт-бланша, данного продюсером, финансирующим проект, лучше и не начинать. Слава Богу, насчёт этого и во Франции, и в Канаде Высоцкому чрезвычайно везло. Не в плане бюджета или времени, а в отношении карт-бланша. А коль в пределах выделенных ассигнований была предоставлена полная свобода "творить, что хотите", конечно, можно рискнуть пойти по *"натянтому канату"*. Однако, без какой-либо гарантии результата.

От всей накопленной практики за границей Высоцкий осознал жизненную необходимость того, что он, обобщая по-своему, называл "редактурой". Особенно для него! В 1980-м он уточняет гораздо более конкретно: *"...не редактурa в том смысле слова, как она здесь понимается, особенно на „Мелодии“, а что-то другое: это должен быть человек, который от начала до конца заинтересован в том, чтобы это вышло... Ну, это же вы знаете, у нас так часто бывает, – человек хочет так, чтобы – „ne bouge pas“... чтобы не двигалось, – знаете, как?... чтоб осталось – так вот, как у нас – на том уровне, как это было раньше"*⁹⁹.

Уровень проблемы и тогда, и на сегодняшний день – профессиональный, спору нет. Только "лечить" здорового волка-одиночку эстрадно-попсовой панацеей как-то... Однако, русская публика, кажется, и теперь в большинстве предпочитает именно это. Поэтому вполне нормально, что всё *"осталось... на том уровне, как это было раньше"*. А поскольку о вкусах не спорят...

⁹⁹ Интервью 07.01.1980.

Хочу подчеркнуть, что лично я ни в коем случае не думаю, что музыканты "Мелодии" должны были делать по-другому. Я глубоко сомневаюсь, что гитарист-профессионал когда-либо и в принципе не мог повторить ритм Высоцкого (до сегодняшнего дня я не встретил ни одного, чтоб обладать подробностями). Только, если б он начал играть, как Высоцкий, вся хорошо смазанная машина оркестра Гаряняна развалилась бы, оказавшись в каком-то "межскоростном" положении. Наоборот – мне хочется верить, что музыканты ансамбля "Мелодия" с самыми добрыми намерениями не пошли по этому обречённому заранее пути, что они по-настоящему хотели ему помочь, чтобы окончательный результат был "как обычно полагается", чтобы записи вышли на пластинках – это было самое главное. Осуществление "выдумок" Высоцкого могло послужить лишь дополнительным поводом запретить выход. А так – всё-таки вышло кое-что.

* * *

Недавно мне привелось сделать транскрипции одиннадцати песен Высоцкого¹⁰⁰. Я взял на себя смелость, исходя из всех записей данных мне песен (выбор их был по заказу), использовать те варианты, которые мне показались уместными. Подобную субъективную работу мы делали вместе с Высоцким на всех записях фирмы "Шан дю Мوند", а потом я уже один получил от него "карт-бланш", чтоб смонтировать на мой вкус альбом "Натянутый канат". На бумаге, как на фонограммах, "смонтированные" песни идут от начала до конца, и, следуя тому же принципу, я брал куски оттуда и отсюда, но только из того, что находил в реально спетом им. Иногда надо было сопоставлять пять-шесть версий в разных тональностях, с разным аккомпанементом.

К его непрерывным мелодическим переменам (да и к гармоническим, всё же более редким) я привык уже с первого дня нашей общей работы. Поэтому и для транскрипций мне было не внове разбиваться в интервалах, синкопах... Мне всё это зачастую представлялось одновременно и очень точным, и чересчур общим – во всяком случае, как-то отклоняющим от поиска "*золотой середины*", в особенности, если приходилось себе или кому-то что-либо объяснять. Не всегда, но...

В зависимости от версий исполнения интервалы в таких песнях, как "Купола" или "Кони привередливые", меняются, и то же самое можно заметить во многих других произведениях. Конечно, скачок на

¹⁰⁰ Владимир Высоцкий. "Купола". Транскрипция Константина Казанского. Вокал-фортепиано-гитара – Челябинск, МРП, 2013.

сексту "более впечатляющий", чем на кварту¹⁰¹, но, воспользовавшись гастрономической аналогией, спросим: если в какое-то блюдо добавить не 40, а 60 граммов соли, неужели оно будет более солёным? А в "Балладе о любви" он добавляет иногда в припевах не 60, а 80 граммов – соответственно, перед нами уже октавная солёность... Подобных примеров можно найти у Высоцкого десятки, если не сотни. Но это один из самых элементарных приёмов в музыке! С секстового скачка начинаются припевы сотен тысяч песен в мире. Оригинальность, поскольку предполагаем её существование, надо искать (и найти или нет) в тех "следующих нотах", о которых говорит Бернштейн.

Он же в своих лекциях в Гарвардском университете в начале 70-х¹⁰² делает профессиональный анализ финала одной из фортепьянных пьес Шопена ("Мазурка" ля-минор, оп. 17, № 4), демонстрируя студентам свою беспомощность и неспособность указать в некоторых местах предполагаемую гармонию, объяснить мелодическую эволюцию и т. д. А ведь там есть написанные "учёным" композитором ноты, которые должны были бы дать точную индикацию для "научной" расшифровки. Да, мелодия необычная, но никак не сложная: чуть-чуть какие-то, там, маленькие контрапунктные сочетания... Но... – что остаётся? Очень просто: услышать "так", а не "иначе" выдуманную "штуку". И всё. А если будете её играть – играйте и не задавайте себе вопросов без ответа! Они вам не помогут – наоборот, только запутают и превратят золотую рыбку в "академичного" карпа.

* * *

Поскольку я имею некоторое собственное, хотя и субъективное, впечатление, думаю, что будет преувеличением говорить о "цыганском" влиянии на Высоцкого, более конкретном, нежели с какой-либо иной стороны. Да, он попевал (и подпевал) кое-что в своих дебютах, посещал театр "Ромэн", общался с цыганскими артистами, но первым существенным проявлением автора-композитора-исполнителя в этом духе явилась, кажется, "Моя цыганская" через 7-8 лет после дебютных песен. Между тем, О.Ю. Шилина считает, что уже "Серебряные струны" 1962 г. входят в эту категорию¹⁰³. Наверное, можно рассматривать текст этой песни, как предшествующий сюжетному духу "Моей цыганской", но я не нахожу с музыкальной стороны и в исполнениях "Сереб-

¹⁰¹ Е.Р. Кузнецова, "К вопросу о жанровой принадлежности...". С. 117.

¹⁰² Bernstein Leonard. The Unanswered Question: Six Talks at Harvard. – Harvard University Press, 1976. – 428 pp.

¹⁰³ О.Ю. Шилина. С. 59-60.

ряных струн" ничего специфичного, кроме попытки Высоцкого выразиться по-своему в рамках "городского" романса. Можно написать отдельную статью, анализируя все версии "Моей цыганской", которые записались за двенадцать с чем-то лет, но это вне настоящей работы.

По глобальному вопросу о "цыганском" у Высоцкого хочется ответить одной фразой: что-то есть, но не всегда там, где кажется. Уточню: ни создатель, ни исполнитель этой версии "Цыганской венгерки", ни её герой не являются цыганами. Так же, как и автор оригинальных слов, поэт Ап. Григорьев, который был тем русским человеком, который умирает дважды: первый раз – за Родину, второй – когда слушает цыган (прошу прощения, не знаю, кто это сказал!). Без "умирающих русских" были бы совсем другие песни и стихи... А благодаря им с течением времени получился своеобразный русско-цыганский коктейль, исполняемый и теми, и другими.

Более чем за сто лет до появления версии Высоцкого "...венгерка" стала своего рода "цыганским блюзом". Танец и какая-то мелодия существовали ранее, но потом это превратилось либо в песню, навеянную танцем, либо в танец, навеянный песней, либо в то и другое. В данном случае нас интересует только песня. Для неё каждый находил свой куплет, свои гитарные переборы – и цыгане, и русские. Уже в XIX в. кто-то добавил "Эх, раз, ещё раз!" с соответствующей мелодией и словами русско-фольклорного толка. Наверно, это единственная песня в цыганском репертуаре, которая может длиться, покуда есть исполнители, способные добавить ещё один куплет, ещё одну вариацию в неизменном трёхаккордном круге.

Слова Григорьева выражают долю русского человека, восхищённого цыганской музыкальной волей, да к тому же ещё и влюблённого. Высоцкий расширяет описание горизонтов русской доли, но в его произведении цыганское присутствие можно более подозревать, нежели констатировать. Если "в церкви... дьяки курят ладан", то "в кабаках – зелёный штоф, белые салфетки" и... всё. "Дальняя дорога", "кони", "вишня", "ольха", "васильки", "плаха с топорами" имеют прежде всего бутафорное значение. Высоцкий со своим лирическим героем входит в уже созданную традицию со своей версией, которая, конечно, будет меняться, и немало.

Кажется, вскоре после "Моей цыганской" появилась "То ли в избу". Но в том же самом 1968 г. есть и "Цыганская песня" ("Камнем грусть висит на мне...") для кинофильма "Опасные гастроли", которая "пахнет" заказом всеми пороками. Там и слова, и мелодия стараются идти в "цыганской" колее, в такой, какую русские себе

представляют со времён Александра Сергеевича до последних дней. Автор Высоцкий выступил весьма прилично в непривычном для него амплуа – создал текст, лишённый второго, третьего смысла... Мелодическая муза благоволила созданию поливалентной мелодии, обречённой на "цыганизацию". Но довольно услышать все версии Высоцкого с гитарой и сравнить с тем, что сделали из этого Рада и Николай Волшаниновы, да и аранжировщик большого оркестра (того, который слышен в кинофильме), чтобы увериться, что исполнительская манера Высоцкого никак не была цыганской и не стремилась таковой быть. Его "хоп" и "ля-ля-ля" как бы даже нарочито нейтральные. Надо было как-то "иначе" исполнять. Поэтому Волшаниновы сняли одежду с мелодии и одели её в абсолютно другое платье, ритм ускорился и установился по неписанным конвенциональным канонам, да и слова спелись по-другому.

"То ли в избу" – какое-то очередное упражнение продолжить то, что в "Моей цыганской" сказано иными словами и на фоне других декораций. С музыкальной точки зрения эта песня Высоцкого является второй "блюзовой" версией "...венгерки", которая кажется более личной. В обеих песнях он аккомпанирует себе своим ритмом, а с годами и маленькие попытки сделать что-то по-цыгански исчезают, все эти "хоп", "что ты" и всякое такое встречается реже и реже. Остаётся только то, что он по-настоящему почувствовал, как своё. С годами манера исполнения "эх, раз..." и "...ещё много-много-много..." лишь удаляла Высоцкого от профиля артиста, которого пригласили бы в цыганский хор. А "...что ты" (заимствованное, может быть, от Алёши Димитриевича) превратилось в "...да что ты!", употребляемое вполне по-иному в контексте его понимания метроритма.

Немало колебаний ощущается в попытках Высоцкого ускорить темп в финале своих версий "Цыганской венгерки". Её заканчивают очень часто в быстром темпе из-за пляски ("Камнем грусть..." в кинофильме тоже). А когда нет пляски, подобный подход может быть нацелен на коммерческий эффект, поскольку публика это обожает... Вполне естественно, что Высоцкий тоже начал, было, пробовать что-то подобное и в "Моей цыганской", и в "То ли в избу", но стараясь избегать стандартности восприятия (опять некий вызов, "challenge", как говорят англичане). Постепенно его внимание сосредоточилось больше на второй песне. Поэтому почти во всех, с первой до последней, записях "То ли в избу" он пытается по своему усмотрению найти подходящее место для смены ритма,

повторяет куплеты, ищет нужный темп. И всегда на протяжении двенадцати лет получалось по-разному. Успел ли он отыскать оптимум, исходя из словесной, а не из музыкальной логики? Не убеждён. Но он сумел показать, что можно искать и таким способом.

Условно говоря, "Кони привередливые" – тоже блюз. "Блюз Высоцкого" имею в виду. Песня состоит из трёх равных частей. В каждой из них 16-тактовый куплет, 24-тактовый припев и 4 такта переход к новой части. Гармоничный круг "...венгерки" появляется после первых восьми тактов куплета. Но это вполне нейтральная база, на которой Высоцкий строит другую стихотворную метрику, не говоря о новом сюжете. Кроме того, я имел возможность услышать (думаю...) все версии исполнений с голосом и гитарой, и все они начинаются без интродукции. И если исполнитель-гитарист Высоцкий отдыхает в период между куплетами, подыгрывая те же самые аккорды, напоминающие известно что, то настаивать на гармонической связи "межкуплетного перехода" с "...венгеркой" (как это делают скрипичные арпеджио в записях "Мелодии") значит лишь навязывать ненужные аллюзии. На мой взгляд, это просто небрежение эволюцией творца, который пребывает уже в другом измерении.

На этот пробел мне указал дотошный высокоцковед А.Б. Семин в нашей переписке: Высоцкий не пользуется больше традиционного хорея, который по инерции перешёл от "...венгерки" Григорьева в "Мою цыганскую", в "Цыганскую песню" и в "То ли в избу". Теперь по дороге, кажущейся вымощенной "цыганскими" кирпичами, его *"привередливые кони"* *"пляшут в такт"* иного стихотворного размера¹⁰⁴. Сам Высоцкий объясняет эту песню так: *"старинные русские напевы... там немножко есть ...от цыганского романа"*¹⁰⁵. Насколько напевы там русские, да ещё и старинные – судить не берусь, но цыганского в них – только "немножко" и только в каденциях. А сама песня – это его душевные мотивы на русском языке.

Хочу заметить мимоходом, что песни "Погоня" и "Не ко двору" были задекларированы во Франции с этими названиями. Не

¹⁰⁴ "...семистопный хорей, как „цыганский“. В „...конях“ – другой размер... четырёхсложный (третий неон, четырёхстопный, причём, строгий (ровно 4 полных стопы, ни одной „усечённой“) – это довольно редкая вещь... В принципе, этот размер в случае коротких слов может распасться на восьмистопный хорей (опять же хорей!), но у В.В. – не тот случай, у него ничего не распадается на протяжении всего текста" – Семин А.Б., электронное письмо от 2 янв. 2015 г.

¹⁰⁵ Фонограмма 17 или 19 мая 1979 г. (Москва, Факультет журналистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, видеозапись Ю. Дроздова для Уоррена Битти), http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0600--/0658/0_spisok.html.

знаю, почему закрепилось общее заглавие "Очи чёрные"¹⁰⁶. Бывало, Высоцкий перебирал несколько вариантов, колебался... Во всяком случае, в Париже в 1975 г. он выбрал то, что я цитирую для депозита и что фигурирует на пластинке "Шан дю Монд". Как можно объединить единым заглавием "Очи чёрные" такие шедевры русского песенного творчества, в которых нет ничего цыганского, только из-за того, что лирический герой в них *"орёт притом"* эти самые "Очи..."?!. Ведь это же только второстепенный мотив, деталь! Героя этой песни совершенно не занимает вопрос, хочется ли ему быть другим (например, цыганом) или нет – у него иные проблемы, которых тяга к цыганскому никак не разрешит.

"Грусть моя, тоска моя". Высоцкий сам уточнил: *"вариации на цыганские темы"*¹⁰⁷. Что он имел в виду? Символическое текстовое продолжение тем, развёрнутых в "Моей цыганской" и "То ли в избу", опять семистопный хорей, но уже в "своём" ритме и с "разорванностью" в мелодии? И где тут вариации? В словах? Наверно, да и только. Но и тут его "цыганские" слова – прежде всего его. В них – всечеловеческие проблемы (как в десятках, если не в сотнях других его песен), но в масштабах, в которых "поэтическая удаль" – вне всякой традиции без претензий на то, чтобы эти слова можно было причислить к "чему-то цыганскому" либо в сюжете, либо во вдохновении. Высоцкий не "раздвигает" горизонты, он их разрывает. *"Лопни, квинта злая!"* – стонет Григорьев, а у Высоцкого "лопаются" не квинты гитары (что тоже можно анализировать, конечно), а винты душевного корабля.

В музыке упомянутых выше песен Высоцкий постепенно отдалается от образцов и входит в свою привычную колею. Да и с самого начала он – прежде всего "он", а не исполнитель, которому хочется добавить "цыганской" окраски. Наоборот, ему пришлось взять основу "...венгерки" (которая подаётся, как "частушки") и строить на ней что-то своё. Чем больше он совершенствовал "своё" на этой базе, тем меньше ему приходилось думать о происхождении и форме кирпичей. Они всё меньше и меньше годились на то, что ему шептала муза.

На свои вопросы я обычно получал от Высоцкого короткий и точный ответ. Только теперь я не могу его спросить: "Это вариации

¹⁰⁶ Фонограмма 17 января 1979 г. (Уайтман-Холл, Бруклинский колледж городского университета Нью-Йорка): *"Обе песни – это две серии одной и той же песни, это стилизация под песню „Очи черные“*.

¹⁰⁷ Фонограмма 14 июля 1980 г. (Москва, Московский научно-исследовательский институт эпидемиологии и микробиологии (МНИИЭМ) им. Г.Н. Габричевского), http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0700--/0724/0_spisok.html.

ции на „твои“ цыганские темы?” – и всё стало бы понятно. Хотя бы мне. К сожалению, последняя наша встреча случилась на пару месяцев раньше, чем последнее *"посещение..."* его "цыганской" *"...музы"*.

В общем, на мой взгляд, высказывание Высоцкого насчёт "Коней привередливых" (*"там немножко есть... от цыганского романса"*) объясняет, прежде всего, откуда он начал, а не до какого результата достиг. Что касается дилогии "Погоня" & "Не ко двору", то ему пришлось представить её *"стилизацией под песню „Очи чёрные“"* за неимением лучшего, что связало бы обе песни общим заглавием, которое он искал уже в 1975 г., когда делались записи для "Шан дю Мوند". Кажется – он так и не нашёл потом, потому что в этих песнях лично я не вижу никакой стилизации ни словесной, ни музыкальной, ни исполнительской под пресловутый романс "Очи чёрные". Да и "Вариации на цыганские темы" мне представляются лишь первым, временным заголовком (или подзаголовком), за который нельзя "ловить на слове".

Так что, несмотря на неоспоримое наличие определённых музыкальных "цыганских" заимствований у Высоцкого в 1967-1968 гг., его понимание "цыганского" не совпадает с тем, что подразумевается обычно (Опять? – ну, да ладно, пора привыкать!). Довольно услышать "Погоню", "Не ко двору", да и те самые "Вариации". Вся эволюция его слов, его мелодий, его аккомпанемента, не говоря уж о его исполнениях, наводит на подобный вывод.

* * *

Я всегда спрашивал Высоцкого обо всём, чего не понимал, и особенно, когда находил явные удвоения, утроения и умножения смысла. Моей работой было не "одевать" его музыкальную сторону (не особенно вникая в текст, как обычно это делается...), а идти рядом с его словами и по возможности придавать им некие дополнительные свойства. *"Это не песни-ретроспекции, а песни-ассоциации"* – неоднократно говорил он в концертах и в интервью. Поэтому надо было делать всё по-иному.

В одном выражении *"Мне кажется, что наши песни авторские – они более абстрактны (по сравнению с западными „песнями протеста“ – К.К.)"*¹⁰⁸ Высоцким обобщена вся его заграничная эволюция с 1975 г. в отношении к аккомпанементу. "Фолк-сонгский" подход, всё равно, с акустическими ли, как во Франции, или электрическими,

¹⁰⁸ Интервью 07.01.1980.

как в Канаде, гитарами, был желанным и жизненно необходимым этапом для него. Но в какой-то момент он понял, что "более абстрактное", как не странно, нуждается в более точном музыкальном сопровождении, и важнее, чем выбор инструментов – это то, что они будут играть. Альбом "Натянутый канат" положил только первые – и последние, к сожалению! – камни в эту мостовую.

Конечно, после такого "необычайного" музыкального сопровождения у корреспондента к Высоцкому возникает *"глобальный вопрос"*: *"Ваше... песенное творчество... оно всё-таки имеет как-то такую сугубо русскую основу, понятно только русскому человеку?"*¹⁰⁹ Если уже в вопросе присутствуют "всё-таки" и "как-то", то понятно, что не всё и не совсем понятно, даже русскому. А если русскому не сразу (да и позже не очень) понятно – это из-за того, что необычная основа отнюдь не "только" и "сугубо". Отвечая, Высоцкий замечает: за границей, несмотря на то, что *"им переводят довольно точно"*, и при этом содержание *"их поражает"*, *"всё-таки они недоумевают и не понимают: а почему же по этому поводу надо так выкладываться и так прокрикивать..?"* И уточняет: *"единственное... что их беспокоит – это темперамент, напор"*. А потом, не высказываясь о причинах беспокойства и степени понимания или непонимания со стороны русской публики по сравнению с зарубежной, Высоцкий говорит, что *"конечно, корни русские... у этих песен – очень. Особенно последние песни, особенно последние вещи... в последней пластинке их много – и „Купола“, и „Банька“, „Ложь и Правда“ – новая, и „Кривая и Нелёгкая“, – вот, все эти вещи, это – конечно"*¹¹⁰. Дважды "последние", затем "последней", дважды "конечно"... Первая песня – с пластинки "RCA", остальные – из "Натянутого каната" "Polydor'a", оба диска вышли во Франции в 1977 г. и, в сущности, оказались последними прижизненными... Насколько сказанное Высоцким в последнем, конечном году его жизни стало понятно русским или иностранцам – "вопрос без ответа"...

*"...Самое главное, что в этом есть моё собственное мнение и суждение о тех предметах и вещах, и людях, и проблемах, о которых я рассказываю... Каждый ведь имеет свой взгляд и каждый делает по-своему. В этом-то весь смысл..."*¹¹¹. Заметьте, он говорит "рассказываю", а не "пою". Это только герои его песен – орут, кричат, поют... Он – рассказывает.

¹⁰⁹ Интервью 07.01.1980.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Там же.

Итак, "рассказывать", "собственное мнение и суждение", "свой взгляд" – "весь смысл" в том, что "каждый делает по-своему"... Вспомним цитату из другого творца, хотя и не русского, который, мне кажется, размышлял подобным же образом о том, что следует "усугублять" прежде всего: *"Глубочайшее уважение, которое автор может оказать своим читателям (и слушателям! – К.К.), это – создавать не то, что от него ждут, а то, что он сам считает правильным и полезным на данной ступени своего и чужого развития"*¹¹². Кажется, оба поэта ставят сходные границы, за пределами которых разговор об ответственной творческой этике по отношению к самому себе, а затем и к обществу (а не наоборот!), не имеет смысла и отражает лишь следование требовательному или неосознанному заблуждению.

* * *

Как себе представить многообразие, существовавшее в музыке, пока она была монодичной? Первые нотные знаки описывали её лишь приблизительно, в общих чертах, да и сколько было тех, кто умел разбираться в этом... А в песнях? Изменять каждый раз исполнение – что может быть более по-человечески? Даже с усовершенствованием нотного письма и при том, что больше века можно услышать не только живое исполнение, но и записи, разница в исполнениях продолжает существовать. Зато, как я уже отмечал, система из двенадцати полутонов исключила множество способов музыкального звукоизвлечения и звуковоспроизведения, которые неизменно входили до того времени в творческий и исполнительский процесс. Развилось так называемое "вертикальное" мышление – сложная полифония, требующая чёткого соблюдения нот, динамики, чистоты звуков... Иными словами, немало уникальных возможностей до-темперированно-стройной "привередливости" не было признано. Она стала "неакадемичной" и продолжает существование пока в тех стилях, где к ней предъявляются требования более-менее факультативного характера.

Слава Богу, что "горизонтальное" привередливое мышление, хоть и таким способом, но выжило! Иначе не было бы никакого Высоцкого, не говоря о сотнях его предшественников и современников по всему миру. Музыку он творил "горизонтально", а огромные воз-

¹¹² Гёте И.В. Максимумы и рефлексии. – Собр. соч. в 10 т., Т. 10. – М., "Художественная литература", 1980. – С. 423.

возможности её изменения открыл благодаря тому, что спал очень мало, много курил да и выпивал иногда больше, чем надо.

Когда вы не соблюдаете манеру жизни и дисциплину профессионального певца, а всё-таки нужно часто пользоваться голосом на сцене, да и регулярно напевать на магнитофон, вам придётся постоянно адаптироваться. Потеряли голос? – есть на выбор два основных варианта: менять тональности песен, надеясь, что, взяв на полтона, тон или полтора тона ниже, вы как-то обойдётесь (обычно потеря в высоких нотах компенсируется более-менее внизу); или – не менять тональности, но "переделать" каким-то образом мелодию. Первый вариант по силе всем, но могут появиться проблемы с аккомпанементом – вне зависимости от того, сами вы себе аккомпанируете или кто-то другой, всё равно на каком инструменте – не каждому дано суметь сделать то же самое или почти в другой тональности. Во втором случае исполнитель должен иметь воображение и интуитивную способность изменять мелодии, не рискуя попасть в тупик по сравнению с гармониями аккомпанемента.

Когда тональности, мелодии и всё остальное ищется во время творческого процесса – это одно. Но когда подобные перемены и переделки делаются без всякой предварительной подготовки, на авось – это другое. А когда совмещение двух подходов становится системой – третье.

Из того, что обычно делается, чтобы спасти положение и избегнуть катастрофы, аматёр-любитель-дилетант-"самодеятель" Владимир Высоцкий сделал исходную базу. В джазе тоже иногда имеют дерзость переменить обычную тональность в последний момент, но это делается, чтоб испробовать свою поливалентность в импровизационной перверсии.

У Высоцкого не было беспроблемных выступлений: то с голосом неладно, то гитара плохо настроена, то ещё что-то. И пока это так – значит, всё нормально. Слова и метроритм – в голове, тональность – ну, по интуиции, и – давай! Что будет, никто не может сказать заранее, а ещё меньше он сам.

Возможно, ему придётся изменить какое-то слово, из-за чего мелодия и смена гармоний пойдут по новой дороге, где потребуется после субдоминанты перейти не на доминанту, а... и дальше две-три возможности, от которых... Главное – настаиваю! – стремление, чтоб оказалось лучше и точнее для этого самого слова, которое ещё только вертится где-то в голове и... выйдет – не выйдет... А если выйдет, то он, может быть, сделает эту перемену, а может быть, и нет. Только

может быть. Неизвестно. Зато, если он осуществит её, ему в дальнейшем придётся соображаться с этим, чтоб как-то вернуться или не возвращаться в первоначальную колею... Какая перемена будет спровоцирована новым словом прежде всего – мелодическая или гармоническая? Или обе вместе? И сумеет ли он как-то наладить всё это за несколько секунд? Добро пожаловать в голову творца-исполнителя!

Стоит ли накапливать подобные примеры с гарантированной "снотворностью" для более чем 99 % людей, интересующихся Высоцким, чтоб объяснить бешеное напряжение сил и нервов во время выступления у человека, избравшего для себя участь править тройкой в пять лошадей, из которых всем видны только две, а три другие галопируют в его голове, не "*нехотя*" и не "*плавно*"? Думаю, что всё-таки стоит. Даже если только один человек поймёт написанное другим, которому своего Высоцкого удобнее искать так, а не иначе. Зато, если я участвовал в этой тройке "и не раз, и не два...", да ещё и сам порой подковывал лошадей, то заниматься анализом движения левой задней ноги второй лошади мне как-то не пристало.

* * *

В подходе Высоцкого я вижу черты, роднящие его с некоторыми природно-талантливыми артистами по всему миру. Вот, например, уверенность, с которой он начинал свои выступления. Уже звук его ненастроенной гитары заявляет о себе с категоричной неоспоримостью. Потом, безразлично, в каком состоянии голос (хотя это слышно сразу), ошеломляющая спонтанность околдовывает слушателя (тем более, если он ещё и зритель), и все несовершенства кажутся нормальной составной частью этой развёрстой музыкальной рубахи. Подобные ощущения вызывают исполнители фламенко, хотя и аккомпанируют им на настроенных гитарах¹¹³. В разных странах можно встретить цыган из многочисленных этнических групп, которые, вне зависимости от того, на каком уровне окажется их исполнение, начинают с похожей убедительностью. Это не имеет ничего общего с каким-то "надрывом"¹¹⁴. Можно от-

¹¹³ Конечно, было бы лучше, если б на всех этих сотнях импровизированных записей Высоцкого, оставшихся, как свидетельство вышесказанному, звучал менее раздражающий ухо аккомпанемент... В своё время он мешал только профессионалам, а теперь, наверное, многим, но... "самая красивая девушка в мире может дать вам только то, что она имеет" – К.К.

¹¹⁴ Истоки перехода присущей цыганам некоторой "приподнятости" к "надрыву" в России надо искать в мелодраматизме итальянского бельканто, а не в цыганах. Но это другая тема... – К.К.

метить подобное у разных исполнителей в разных стилях. Это, прежде всего, – от желания создать впечатление, что всё в порядке, не отягощать восприятие публики эвентуальными несовершенствами или проблемами. Примерно так же и у Высоцкого: выйти с открытыми картами (*"На стол колоду, господи!"*), с приблизительно настроенной гитарой, с голосом, который, может быть, сегодня не в форме... но с непременным посылом – мол, "не беспокойтесь, всё в порядке, там дальше увидим вместе, что получится!.." Для меня, немало колесившего по разным странам и сценам, ощущение от выхода Высоцкого имело какой-то цыганский привкус. Так сказать, явление парнасского цыгана.

На вышеупомянутой мною "интуитивной способности изменять мелодии" тоже *"лежит печать"*, но не *"буйного похмелья"*, как у Ап. Григорьева в "Цыганской венгерке", а многовековой ремесленной практики, которая то передавалась, то забывалась, то вновь переоткрывалась. В подобном положении оказывается, хотя и поневоле, каждый, захотевший что-то спеть, но попавший в тональность, никак ему не подходящую. Очень часто удобная тональность для женщин неудобна для мужчин и наоборот. Иногда самый обычный любитель открывает для себя, что вполне успевает приноровиться, перейдя в какой-нибудь второй голос или изобретая "на ходу" какой-то парафраз первого. Примерно так делалось спонтанно во всех ансамблях и хорах – попробуйте нотировать то, что поют грузинские, корсиканские, баскские хоры... "Успевающие" развивали свои возможности, а самые талантливые, в конце концов, становились, как кошки, которые никогда не упадут на спину. Подобное впечатление производил и Армстронг, когда начинал петь в "дамской" тональности – например, вместе с Эллой Фицджеральд. А иногда и она пела в "мужской"... В этом – и инцидент, и компромисс, который становится необходимым. Но сделать стояние *"на краю"* (не на *"мгновенье"*, а от начала до конца) принципом, совмещающим до такой степени публичные выступления с непрерывным интенсивным творческим процессом – это, очевидно, беспрецедентное новаторство. Отдадим должное Высоцкому. Он убедительно показал и доказал, что это странное "иначе" – не что иное, как одно из всевозможных "так".

Леонид Беленький (Москва)**Встречи с Владимиром Высоцким**

Пролог. Теперь не секрет, что в Москве в районе "Отрадное" на обширной площади находится предприятие, занимающееся разработкой радиоэлектронных средств космической связи. Любой желающий может подойти к проходной, прочитать вывеску и узнать характер деятельности этого объекта, а заодно год его создания.

Но это сегодня. А в конце 60-х уже прошлого века, – как стремительно летит время! – подобные предприятия конспирировались легендой прикрытия. И не дай Бог, по дороге на работу, сидя в автобусе, поделиться с соседом какими-то "производственными секретами", о которых фактически знают все в округе, но по законам советской конспирации не должен знать никто. Разумеется, кроме тех, кто допущен под расписку к этим "страшным тайнам".

Тщательно замаскированный объект поначалу разросся на обширном пустыре в долине реки Чермянка, летом более похожей на ручеек, но весело разливающейся в весеннее половодье. Ближайшие дома можно было лицезреть лишь в бинокль или подзорную трубу. Но то – поначалу. Стремление городских властей использовать любой незанятый клочок московской земли столь приблизило многоэтажные дома к режимному предприятию, что жителям верхних этажей не составляло труда разобраться в направленности производственного процесса. Тем более, чуть позже появилась гордость района – широкоэкранный кинотеатр с романтическим названием... "Байконур". Его построили буквально в километре от ограждения, – дизайн которого являл бетонные столбы с двойным рядом колючей проволоки, – что окончательно разрушило конспирацию.

Как раз в этот Научно-исследовательский институт точных приборов я попал по распределению в 1967 году после окончания радиоаппаратостроительного техникума. На скромную должность младшего техника. И почти сразу влился в дружный коллектив организаторов устного журнала с не совсем оригинальным названием "Хочу всё знать".

Тем, кто по возрасту не застал те давние времена, необходимо пояснение. В советский период каждому работающему в дополнение к основной профессиональной деятельности требовалось ещё на безвозмездной основе заниматься общественной работой. Что кого-то возвышало в собственных глазах, кому-то вносило разнообразие в повседневную рутину. Возможных форм подобной рабо-

ты существовало множество, зависимо от молодости или зрелости, занимаемой должности и общественного статуса и так далее. Вообще уклониться от добровольно-принудительной обязанности практически не представлялось возможным. Высока была вероятность попасть в неблагоприятные, что предполагало серьёзные последствия, особенно, на режимном предприятии. Кто не хотел заниматься подведением итогов соцсоревнования, агитацией народа на субботники, проведением политзанятий и прочими важными мероприятиями общественно значимого характера, направлял усилия в творческие отдушины: добровольная народная дружина, за участие в которой ещё и давали отгулы, ведение кассы взаимопомощи – кредитование сотрудников из общей копилки или распространение книжного дефицита (было и такое!) из поступлений народного книжного магазина...

Мне более всего приглянулась культмассовая работа. Занятие интересное и благородное. Слышишь бурные аплодисменты, видишь довольные глаза сослуживцев во время вечера отдыха или концерта, в формировании программы которого принимал непосредственное участие, – и испытываешь подлинное удовлетворение. Увлекательное занятие позволяло знакомиться и общаться со знаменитыми артистами театра и кино, выдающимися учёными, талантливыми журналистами, известными спортсменами. С яркими личностями, которые могут читать стихи, петь песни, живо и непосредственно рассказывать о себе без предварительного согласования своих выступлений с руководством и цензурных ограничений, свойственных в те времена всем средствам массовой информации. Моим коньком были барды, коих прежде попросту называли самодеятельными авторами. Случалось организовывать вечера самодеятельной песни по пятнадцать и более участников одновременно. И ничего – справлялись.

Есть мнение, что рост числа современных бардов – результат развития движения КСП (клубов самодеятельной песни), и что большинство людей, увлекающихся этими песнями, было включено в это движение. Но это – заблуждение. Не умоляя значимости КСП, можно уверенно сказать, что огромное число ценителей такого песенного творчества существовало само по себе, обмениваясь магнитофонными записями, дабы иметь возможность слушать понравившиеся песни не только на концертах, но и с большим комфортом в домашних условиях. Можно отметить, что вокруг авторской песни стихийно сложилось особое сообщество – своего рода субкультура. Не всегда замкнутая либо не только замкнутая на движение КСП,

а включающая зрителей-слушателей и организаторов, действующих индивидуально или помогающих друг другу в устройстве творческих встреч с бардами в бесчисленных клубах, домах и дворцах культуры – буквально по всей стране. Справедливости ради замечу, что подобная культмассовая деятельность поощрялась местными профкомаами и комитетами комсомола, под эгидами которых она, собственно говоря, и имела место быть. В частности у нас выступали А. Крупп, А. Дулов, В. Егоров, Е. Клячкин, С. Никитин, Б. Вахнюк, В. Качан, С. Стеркин, В. Трепетцов, В. Бережков, Ю. Аделунг и многие другие... Причём без какого-либо контроля – идеологического или художественного. Кого приглашать, решали сами организаторы, на свой "вкус и цвет". Творчество оплачивалось без налогообложения. Выступил – получил... И – до новых встреч.

Особый интерес эта субкультура проявила по отношению к Владимиру Высоцкому. Стремительный взлёт его популярности состоялся в 1967 году после выхода на экраны фильма "Вертикаль". Впоследствии нам удалось уточнить место и условия съёмок, где родились знаменитые альпинистские песни, прогремевшие на всю страну.

Рассказывает мастер спорта по альпинизму Герман Каинов, который был инструктором по технике восхождения и дублёром на съёмках кинофильма "Вертикаль".

– Съёмки проходили в основном осенью 1966 года. Это время в горах считается уже предзимним: начинаются снегопады. Местом размещения съёмочной группы стала гостиница "Иткол", расположенная в Баксанском ущелье. Из её окон хорошо видны вершины Накра, Донгуз-Орун, Чегет, Азау – наконец, величавый двуглавый Эльбрус. На съёмки выезжали в Шхельдинское ущелье.

Палаточный лагерь киноэкспедиции располагался прямо напротив стен Шхельды, где беспрерывно, как и положено в начале осени, гремели лавины. Со съёмочной площадки просматривались Ушба, пики Кавказ и Щуровского. Отсюда же, с северной стороны Главного Кавказского хребта, начинается Ушбинский перевал – довольно трудный для прохождения. Во время тренировок мы с Володей не раз поднимались и на него. Отработкой ледовой техники занимались на леднике Кашка-Таш. Кстати, как раз в тех краях, где снимался фильм, есть два знаменитых перевала: Донгуз-Орун и Бечо. Знаменитых тем, что в годы войны именно там наши бойцы остановили наступление гитлеровцев в горах Кавказа. И даже спустя десятилетия там порой ещё попадаются обломки немецкой военной техники, а на самих перевалах сохранились остатки наших боевых укреплений, сложенные из камней...

Феномен Высоцкого состоял в том, что азартными поклонниками певца-поэта становились многие люди, отнюдь не числящиеся знатоками творчества других бардов. Они с интересом узнали, что кроме "Песни о друге" и других альпинистских у Высоцкого есть немало иных прекрасных песен, которые он исполнял на своих неофициальных и полуофициальных концертах. И пока "прихлебатели от культуры" пытались убедить народ в ущербности его творчества, – предприятия, заводы, учебные институты... – все стремились заполучить Высоцкого, увидеть и услышать его живьём, непременно в своём кругу. Вот и я как специалист по бардам вскоре получил от команды устного журнала порицание: почему у нас до сих пор не выступил Высоцкий? Пришлось срочно исправлять свою репутацию в глазах общественности.

Встреча первая. В результате разведки была добыта информация о ближайшем выступлении Высоцкого. Концерт намечен в Институте инженеров мелиорации и землеустройства. Еду туда задолго до начала, пытаюсь убедить дружинников с нарукавными красными повязками – они же контролёры – пропустить меня в зал. Ведь я – их же коллега, тоже – устроитель. Но всё безуспешно. Зал забивается до упора. Народ прибывает и прибывает, и коллегам – не до меня. Но повезло. У случайно обнаруженных знакомых – случайно оказался лишний билетик. И вот я в зале, на законном месте, а не стоя в проходе. Концерт прошёл, как говорят на одном дыхании, впрочем, для меня пролетел одним мгновением. Думал только об одном – о выполнении социального заказа.

С последними аплодисментами ринулся за сцену, пытаюсь опередить других. Всех не удалось. Пришлось встать в хвост очереди – десять-двенадцать человек, выстроившихся к Высоцкому, кто за чем. Большинство за автографами, кто-то просто обменяться двумя-тремя словами со знаменитостью. Но были и такие, как я. Оказавшись в авангарде, стал сбивчиво рассказывать Володе (его тогда называли по имени), как на нашей фирме ценят авторскую песню, какие барды у нас уже выступали, и как мы очень хотим принять его у себя. Оборвав на полуслове, Высоцкий достал записную книжку, глянул в неё и произнес: "28 декабря в 10.00, устраивает?". Ни минуты не колеблясь, я бойко среагировал: "Устраивает". – "Хорошо, – произнёс Высоцкий и добавил: – Записываю. Как называется ваша организация? Встречаемся в театре". И всё! Меня уже теснил следующий страждущий.

Возбуждённый результатом переговоров я не сразу заметил, что 28 декабря – суббота да к тому же – преддверие Нового года. Но отступать некуда. И на завтра – торжественно доложил своей команде о выполнении задания. Теперь, дескать, дело за вами. Ищите зал.

Стоит пояснить, наш НИИ ТП был одним из наиболее крупных предприятий в своём районе Москвы – Бабушкинском, а по числу и коммунистов, и комсомольцев значился на правах райкома. Особый статус фирмы давал возможность её выходцам занимать многие руководящие посты в исполкоме, в партийных, профсоюзных и комсомольских районных организациях. Поскольку намечалось первое в районе выступление Высоцкого – все местные большие чиновники хотели на нём побывать. Собирались с жёнами, с детьми. Чтобы запрещать концерт – и речи не велось. Волновало как бы не пропустить знаменательное событие, а то вдруг назначат на то же время какое-нибудь совещание...

Тогда в Москве имелось два самых крупных кинотеатра. Первый – "Россия" на Пушкинской площади. Второй по значимости – "Космос" на проспекте Мира, рассчитанный на 1200 посадочных мест. Как раз на него, исходя из территориальной принадлежности, и положили глаз наши сподвижники из комитета комсомола... И предварительно договорились! Разрешение было оперативно получено от районной дирекции кинотеатров, благо её директор Нина Карасёва слыла фанатом популярного барда. Директор "Космоса" тоже не возражал. Планировалось отменить два утренних сеанса и вместо них устроить вроде как творческую встречу с известным актёром театра и кино. Это – официально. А не официально – слушать его песни.

Казалось проблема – в одном. Не хватает билетов на всех желающих, даже вместительного "Космоса". Но тут кто-то в парткоме озадачился: пригласили почти всё районное руководство, а кто, собственно говоря, договаривался с Высоцким о выступлении?.. Оказалось, какой-то младший техник, год-то и работающий в институте. Правда, комсомолец, но ему и от роду всего двадцать лет. Как-то несерьёзно. А вдруг он выдаёт желаемое за действительное? Вот будет позор районного масштаба. Сраму не оберёшься. Немедленно подать его сюда и отправить за подтверждением.

Следующим днём я по команде парткома выехал в театр на Таганке и попросил дежурного вызвать Высоцкого. К моему удивлению он быстро появился, а на вопрос о концерте ответил возмущённо: "Раз обещал, значит, выступлю. Жду в 9.00 в театре. До встречи".

Район жил в предвкушении важного события. Но слишком хорошо не бывает. Внезапно возник "чёртик из табакерки" в лице старого большевика, члена редколлегии Большой Советской Энциклопедии, который отнюдь не разделял общие симпатии. Возмутившись на неслыханную вольность, он позвонил в "Известия" и гневно изрёк: "До каких пор Высоцкий будет своими песнями развращать молодежь! Надо же до чего додумались, в одном из лучших кинотеатров Москвы собираются устроить его выступление!". "Космосу" пришлось ретироваться. Но и Н. Карасёва не сдавалась. Взамен предложила более скромную "Арктику" (ул. Менжинского, д. 6) на 800 мест, подальше от проспекта Мира. На том временно успокоились. Если не считать стремительно набиравший обороты билетный ажиотаж. На 800 мест – под две тысячи заявок. Даже мне – главному закоперщику – со скрипом выделили четыре билета.

В назначенное время я как штык стоял перед Высоцким, а он отчитывал меня довольно грубыми словами: "Какого хрена вы полезли в „Космос“? Вы что какой-нибудь захудалый клуб найти не могли. Вон вчера из „Известий“ звонили директору театра и интересовались, в чём дело". Я робко промолвил: "Володя, „Космос“ переиграли на „Арктику“. Всё будет в порядке". Чуть успокоившись, Высоцкий сказал: "Ладно. Жди меня здесь. Пойду договариваться с директором, может, разрешит". Вот тут уже у меня участился пульс и наступил упадок духа. "Что будет, что будет, если...". Минут пятнадцать прошли в тягостном ожидании.

Наконец, Высоцкий вышел к служебному входу и бодро произнёс: "Разрешил. Поехали". В машине он достал листок бумаги и обратился со словами: "Значит так. „Известия“ обещали прислать корреспондента. Вдруг чего хорошего напишет. Поэтому спланируем показательную программу, а недельки через две подыщите какой-нибудь ДК, и я спою там всё, что захотите". На том и остановились. По дороге Володя спросил, как тебе новая "Песня о двух автомобилях", вроде требует доработки. Я ответил: "Да нет же. Хорошая и так" и предложил добавить в список "Песню о новом времени". Он сказал: "Раз попросил, включу. Мне она самому нравится". Я разошёлся и в шутку добавил: "А про метателя молота нельзя?". Рассмеявшись, Высоцкий рассказал анекдот: "Одного метателя спросили, как тебе удалось так далеко бросить молот? А тот ответил, это что, дали б серп – запустил ещё дальше".

У входа в "Арктику" нас встречала радостная толпа, неужели не обманули. Неужели действительно привезли Высоцкого. В фойе

вместе с корреспондентом стоял директор, который сказал, что для него большая честь принимать в кинотеатре столь дорогого гостя. А корреспондент добавил: "Ваши песни позволяют мальчикам, взрослея, становиться настоящими мужчинами. И об этом я непременно напишу для газеты".

Все быстренько заняли свои места, и концерт начался. Высоцкий заявил: "Я буду петь без перерыва, в одном отделении", и в целях экономии времени предложил не тратить его на аплодисменты, а если будет на то желание, оставить их все разом под конец выступления.

Начало было положено циклом песен из "Вертикали" с добавлением не востребованной в картине "Скалолазки". Затем после цикла военных ("На братских могилах", "Звезды", "В госпитале") прозвучали "Она была в Париже", "О новом времени", "О йогах", "Ещё не вечер", "Про дикого вепря".

В середине концерта, длившегося около часа, прозвучала песня, начинающаяся словами "На север вылетаю из Одессы". Позже она почему-то стала называться "Москва – Одесса", сменив направление полёта на прямо противоположное. И для меня до сих пор осталось непонятным, почему "ростовчане вылетают", а в Одессе "сугробы намело" и "завтра ожидают снегопада".

Апогеем вечера стало исполнение цикла из двух песен об одном воздушном бое: "Песня лётчика" и "Песня самолёта-истребителя", сочинённых совсем недавно и как бы проходящих обкатку на публике. Испытание удалось с блеском, с надрывной концовкой в финале цикла:

*Досадно, что сам я не много успел, –
Но пусть повезёт другому!
Выходит, и я напоследок спел;
"Мир вашему дому!"*

В дополнение к вызванному накалу страстей прозвучала тоже новая "Песня о двух автомобилях" – лирическая по сути, но с драматическим финалом:

*Что ж съезжаться – пустые мечты?
Или это есть кровная месь городам?..
Покатились колеса, мосты, –
И сердца... или что у них есть еще там...*

Для смены настроения были исполнен цикл спортивных песен. Первая – "О конькобежце на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную и что при этом произошло":

*Воля волей, если сил невпроворот, –
А я увлекся:
Я на десять тыщ рванул как на пятьсот
И спёкся!
Подвела меня – ведь я предупреждал! –
Дыхалка:
Пробежал всего два круга – и упал, –
А жалко!*

Вторая – "О сентиментальном боксёре" с жизненно-философской концовкой:

*Лежал он и думал, что жизнь хороша.
Кому хороша, а кому – ни шиша!*

Позже мне довелось побывать на многих концертах Высоцкого, но такой неистойвой самоотдачи, как в "Арктике", пожалуй, не припомню. Видимо, Володе хотелось совершить прорыв к афишным выступлениям. И он очень рассчитывал на того корреспондента "Известий". Терпеливо ждал, пока тот переставит кассету в своём компактном магнитофоне, что лежал на переднике сцены, на полу прямо перед Высоцким.

Насчёт гонорара. За время общения в связи с предстоящим концертом Высоцкий ни разу не обмолвился ни о гонораре, ни о его величине. Его устраивало, что посредством "сарафанного радио" сложилась некая такса, которую он заслуживал за авторскую программу. Когда ему деликатно преподнесли конвертик, то, не глядя положив его в боковой карман брюк, он лишь тихо произнёс: "Здесь сколько?". Услышав сумму, удовлетворённо промолчал. Гонорар составлял 120 рублей – месячная зарплата рядового инженера. Много это или мало – смотря, по каким меркам судить.

В аппаратной кинотеатра удалось организовать полную запись концерта. Правда, подлинник пошёл по рукам и вернулся в истерзанном виде. Хорошо, что вернулся вообще. Хотя бы достоверно известен перечень исполненных песен.

На организацию концерта со всеми перипетиями было затрачено столько моральных сил, что решиться в ближайшее время провести ещё один – никто не отважился. Поэтому следующая встреча с Высоцким, на этот раз со свободной программой, состоялась только в марте 1974 года.

Встреча вторая. С приглашением Высоцкого оказалось проще. Связался с его неофициальным импресарио – вежливой и доброжелательной девушкой, с которой согласовали дату и время концерта. Проблем с залом тоже не было. Забронировали постоянное место наших вечеров отдыха – привычный Дворец культуры имени Луначарского, принадлежащий Ростокинскому комбинату меховых изделий.

За Высоцким ездить не пришлось. 19 марта 1974 года, в назначенное время без опоздания, он сам подъехал на иномарке по адресу: Сельскохозяйственная улица, дом 24.

Концерт начался песней про картошку – привычной для инженеров тех лет тематикой, которых осенью отправляли в деревню на недельку-две в помощь труженикам сельского хозяйства.

Вспомнилось народное творчество:

*Пойдём милка погуляем,
На дворе така жара,
Пусть картошку убирают
Из Москвы инженера.*

У Высоцкого пелось об этом же с присущей ему наблюдательностью и остроумием:

*Значит так.
Автобусом до Сходни доезжаем,
А там – рысцой, и не стонать!
Небось картошку все мы уважаем, –
Когда с сольцой ее намять.*

Спустя тридцать пять лет слушаю сохранившуюся запись и зримо ощущаю присутствие Владимира Семёновича. Особенно отстукиванием левой ногой ритма многих песен, что чутко уловил и зафиксировал микрофон. Кто того не видел, – может посчитать это дефектом звукозаписи.

Высоцкий как всегда пел с вдохновением, мастерски держа зал в напряжении. Переменяя драматические песни с юмористическими, но непременно с сатирическим подтекстом.

Публику развеселили две спортивные: "Про прыгуна в длину" и "Марафон". Чтобы напомнить, приведу из них две цитаты – по очереди.

*Что случилось, почему кричат?
Почему мой тренер завопил?
Просто – восемь сорок результат, –
Правда, за черту я заступил.*

*...А гвинеец Сэм Брук
Обошел меня на круг, –
А еще вчера все вокруг
Говорили: "Сэм – друг!
Сэм – наш гвинейский друг!"*

Прозвучала и обещанная "Песенка про метателя молота", сочинённая в том 1968-ом, с перифразом из рассказанного по дороге анекдота:

*Эх, жаль, что я мечу его в Италию:
Я б дома кинул молот без труда, –
Ужасно далеко, куда подальше,
И лучше – если б враз и навсегда.*

И с гордой издевкой в конце:

*Сейчас кругом корреспонденты бесятся.
"Мне помогли, – им отвечаю я, –
Подняться по крутой спортивной лестнице
Мой коллектив, мой тренер и – моя семья".*

Покончив со спортивным циклом, который, как он пояснил, надеялся довести числом до сорока девяти, как в спортивном "Лото", Высоцкий неожиданно для публики спел до того неизвестную песню, по крайней мере, для коллектива нашего института, начинающуюся словами: "Штормит весь вечер, а пока":

*Я слышу хрип, и смертный стон,
И ярость, что не уцелели, –
Еще бы – взять такой разгон,
Набраться сил, пробить заслон –
И голову сломать у цели!..
И я сочувствую слегка
Погибшим – но издалека.*

Залу, заполнение которого составляла высокообразованная техническая интеллигенция, политически выпуклый смысл песни, уже не подтекст, – был очевиден. Гадали, кого конкретно он имел в виду. Вариантов существовало несколько. 12 февраля 1974 года был принудительно эмигрирован Александр Солженицын. В том же году – выслан из страны, непокорный бард и драматург Александр Галич. Начинаясь период выдавливания за рубеж или в ссылку несогласных, апогеем чего стала высылка в Нижний Новгород академика Д.А. Сахарова. Не случайно – схожую участь примерял на себя и Высоцкий.

*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.
 Мне посочувствуют слегка –
 Погибшему, – издаലെка*

Думаю, большинством присутствующих также был воспринят двойной смысл сравнительно новой "Песенки про козла отпущения", сочинённой в форме басни с шутливо-плавным сюжетом развития.

В первом куплете-зачине поначалу идёт описание сказочной лесной обстановки:

*В заповеднике (вот в каком – забыл)
 Жил да был Козёл – роги длинные, –
 Хоть с волками жил – не по-волчьи выл –
 Блеял песенки всё козлиные.*

Далее следует "производственная характеристика" основного персонажа:

*И пощипывал он травку, и нагуливал бока,
 Не услышишь от него худого слова, –
 Толку было с него, правда, как с козла молока,
 Но вреда, однако, тоже – ни какого.*

Но происходит роковая ошибка с должностным назначением:

*Жил на выпасе, возле озера,
 Не вторгаясь в чужие владения, –
 Но заметили скромного Козлика
 И избрали козлом отпущения!*

И финал правдивой истории как всегда в подобных случаях – весьма печален:

*...В заповеднике (вот в каком – забыл)
 Правит бал Козел не по-прежнему:
 Он с волками жил – и по-волчьи взвыл, –
 И рычит теперь по медвежьему.*

В общем, тема вечная и во все времена актуальная.

Концерт завершился программной песней "Я не люблю", в которой лично мне, может быть, более всего врезались в память строки:

*Я не люблю уверенности сытой, –
 Уж лучше пусть откажут тормоза!
 Досадно мне, что слово «честь» забыто
 И что в чести наветы за глаза.*

В слове "тормоза" Высоцкий так растягивал звук "р-р-р", будто он гласный. Тогда я для себя впервые заметил эту особенность его пения, которую позже детально анализировали музыковеды и филологи.

Вообще-то организаторы выступлений бардов редко сидят в зале в течение всего действия. Приходится постоянно отвлекаться на множество мелких дел, сопутствующих вспомогательному процессу. Это зрителям – удовольствие, а организаторам – сплошные хлопоты. На этот раз – из правил случилось исключение. Прослушав концерт от начала до конца, и впечатлённый увиденным и услышанным, – я отправился за сцену. Как оказалось – навстречу Высоцкому, который там меня уже поджидал.

– Слушай, а ты не знаешь, где в Москве улица Синичкина? У меня там сегодня встреча с альпинистами, – спросил Володя, удовлетворённый собственным выступлением и реакцией нашей публики. Я знал, что это в районе МЭИ, неподалеку от кинотеатра "Спутник". Услышав утвердительный ответ, Высоцкий сказал: "Поедем вместе, покажешь дорогу". Таким образом, представилась редкая возможность прокатиться по вечерней Москве на иномарке, управляемой самим Высоцким.

Вместе с его спутницей-импресарио сели в машину и поехали. Позже в разных воспоминаниях я много читал о лихачестве Высоцкого за рулём. Но сейчас убедился в этом сам. Разогнавшись на приличной скорости мимо киностудии Горького, он на пересечении улицы Эйзенштейна с проспектом Мира едва не врезался в двигавшийся перпендикулярно трамвай. Выскочив затем на набережную Яузы, не без изумления обнаружил, что едет навстречу транспорту, в направлении противоположном одностороннему движению. Слава Богу, добрались без приключений.

Подъехали к какому-то небольшому клубу, название которого, увы, не запомнил.

Ещё на улице Высоцкий обменялся рукопожатиями с друзьями-альпинистами, обсудил с ними проблему "резины" для колес, и буквально через пять минут уже стоял на сцене перед микрофоном.

Меня как гостя, приехавшего с Высоцким, усадили на почётное место в центре второго ряда. И тут я подумал, что после нашего довольно интенсивного концерта, после лихаческой поездки по петляющим городским улицам, он, вряд ли, хотя бы физически сможет выступить с тем же напряжением, как у нас. При соответствующем настрое я умудрялся обнаруживать различие в самоотдаче даже у Андрея Миронова. В его классической роли Фигаро в знаменитом спектакле театра Сатиры – на премьере и в последующих показах. И... я критически настроился.

Высоцкий появился на сцене бодрым и умиротворённым, будто только что принял душ после сна – и вот он, отдохнувший, перед вами. Поприветствовал зал – весело и непринуждённо – и начал петь. Ни одной повторенной песни, из тех, что звучали всего три часа назад. Песни – репризы – шутки – ответы на вопросы из зала. Всё привычно. Никакой эмоциональной разницы между двумя выступлениями в течение одного вечера. Причём – без повторов. Но ведь днём ещё была репетиция в театре. Вот это – профессионализм! Пусть даже на пределе человеческих возможностей...

Не случайно не раз и не два на своих концертах Высоцкий пояснял: "Я занимаюсь авторской песней. Это когда перед вами весь вечер стоит на сцене человек с гитарой и рассказывает... И расчёт в авторской песне всегда на одно: на то, что вас, как и меня, беспокоят те же проблемы, те же мысли. И так же, как мне, вам скребут по нервам и рвут душу несправедливости, людское горе. Всё рассчитано на доверие. И всё, что нужно для авторской песни, это ваши глаза, уши... моё желание вам что-то рассказать и ваше желание услышать".

После концерта я собирался попрощаться, но Высоцкий сказал: "Садись в машину. Подвезу до метро. А то отсюда, попробуй-ка выбежать". И он довёз до центра, сейчас это станция метро "Китай-город", а по старому – "Площадь Ногина".

Я вышел из машины и вспомнил, что, собираясь на вечерний концерт, почему-то прихватил миньон "Песни Владимира Высоцкого" фирмы "Мелодия". Единственную пластинку на то время – с цветным изображением Высоцкого на конверте. Стоит сказать, обычно на концерты, которые сам организовывал, я не брал с собой даже фотоаппарата. Здесь же, видимо, сработала интуиция. Вообще-то организаторы разнообразных творческих встреч с разными знаменитостями редко просили у них автографы. И признаюсь, особенного пиетета перед ними, и перед Высоцким тоже, у меня тогда не было. Всё равно как у студента, часто слушающего лекции академика с мировым именем. Вот почему я достал миньон и как бы обыденно попросил: "Володя. Напишите, что-нибудь на память". Высоцкий, напротив, отозвался с подчёркнутым достоинством: "Пластиночку... Хорошо. Давай". С такой интонацией, чтобы стало ясно, какой бесценный подарок я от него получаю. Как будто хотел, чтобы я запомнил, с личностью какого масштаба только что вроде как запросто общался. Достал авторучку и написал два слова. Всего два слова: "Всего доброго". И расписался.



Марк Цыбульский (США) ВЫСОЦКИЙ В БЕЛОРУССИИ ¹¹⁵

Глава вторая. "САША-САШЕНЬКА"

Открытие для широкой публики факта, что Высоцкий снимался на "Беларусьфильме" в фильме Виталия Четверикова "Саша-Сашенька", принадлежит Борису Акимову и Олегу Терентьеву. Почти целая глава повести "Владимир Высоцкий: эпизоды творческой судьбы", печатавшейся с продолжениями в журнале "Студенческой меридиан" (а именно номер 11 за 1989 г.), посвящена участию Высоцкого в этой картине.

Исследование жизни и творчества Высоцкого тогда делало только первые шаги. Можно сказать, что мы больше не знали, чем знали, но даже и в этих условиях обнаружение целой киноленты с участием Высоцкого было открытием сенсационным.

Наше незнание было, конечно, неслучайным. Во-первых, фильм "Саша-Сашенька" на моей памяти по телевизору не показывали. Во-вторых, в титрах картины Высоцкий не указан ни как актёр, ни как автор песен. В-третьих, Высоцкий был переозвучен другим актёром. В-четвёртых, сам Высоцкий на выступлениях ни разу не обмолвился о том, что он снимался у В.Четверикова.

"Очень плохой фильм "Саша-Сашенька" был, я по недоразумению отдал туда песню", – вот и всё, что сказал Высоцкий об этой картине ¹¹⁶.

И ни слова о съёмках. Даже ни слова о том, что в фильме звучит не одна его песня, а две ("Стоял тот дом, всем жителям знакомый..." и "Дорога, дорога, счёта нет шагам..."), одну из которых исполнял он сам (ну, во всяком случае, пока его не переозвучили), а предлагалось и вовсе четыре!

Фильм не остался в памяти не только у Высоцкого, сыгравшего в эпизоде, но даже у исполнителей значительных ролей.

"Меня пригласили сниматься в эту картину, когда она уже была снята, – сказал мне заслуженный артист России **Лев Прыгунов**. – Я не знаю, кто там сначала снялся в той роли, которую потом сыграл я, но Госкино сказала режиссёру, что пока он не поменяет главного героя, картина принята не будет. Он меня нашёл и сказал: „Мне в Госкино сказали, чтобы я вас нашёл, вы подойдёте к этой роли“. Я согласился и снялся".

О том, что Высоцкого переозвучили, Лев Георгиевич впервые услышал от меня. "Я не знал этого, потому что я эту картину вообще никогда не видел. Единственно, что знаю точно, так это то, что пою там песню на стихи Высоцкого. Не самая удачная песня его, прямо скажем, но ему же надо было зарабатывать" ¹¹⁷.

¹¹⁵ Продолжение. Начало см. в №20.

¹¹⁶ Фонограмма выступления. Дубна, Московская обл. ДК "Мир", осень 1967 г.

¹¹⁷ Фонограмма беседы от 2.12.2007 г.

Эту же "новость" – о том, что Высоцкий в картине поёт не своим голосом, – я сообщил через 39 лет после выхода картины на экран и народной артистке России **Нине Шацкой**, исполнившей роль артистки оперетты Надежды Ромашкиной. И реакция была такая же.

"Володя поёт не своим голосом? Вы знаете, я тот фильм так и не видела. Это было очень давно... Я-то согласилась играть только для того, чтобы танцевать. Я там танцевала вальс с белорусским балетом. Я очень редко себе нравлюсь, а там я себе понравилась. Но в фильме этого эпизода нет, потому что сценаристка (Лидия Вакуловская, – М.Ц.) сказала: „У меня этого в сценарии нет, поэтому танца не будет“.

Я была ещё молоденькая, кандидаток на мою роль было много – чуть ли не Любовь Орлова и Юлия Борисова – такие уже весьма взрослые актрисы. А в главной мужской роли должен был сниматься Валерий Золотухин – так его выгнали "за профнепригодность". Вот такое видение было у режиссёра... Так что фильм вышел не очень, мягко скажем"¹¹⁸.

Думается, пользуясь случаем, следует прояснить один момент. В том, что роль Кости, в конце концов, сыграл не В. Золотухин, а Л. Прыгунов, повинен не режиссёр, а худсовет студии, точнее – С. Скворцов, бывший в то время художественным руководителем Молодёжного объединения киностудии "Беларусьфильм". По его мнению, "Костя (Золотухин) – артист хороший. Но он очень неверно одет, неверно ориентирован, и Саша (роль Н. Селезнёвой, – М.Ц.) может проиграть рядом с ним"¹¹⁹.

Тот же самый С. Скворцов, а вовсе не сценарист картины, настаивал на удалении из фильма сцены Н. Шацкой с балетом. "Нужно избавиться от ужасно сделанного балета", – твёрдо сказал он на заседании худсовета"¹²⁰. Впрочем, к роли Высоцкого всё это отношения не имеет, а нас интересует именно она.

Прежде всего, постараемся ответить на вопрос, как именно Высоцкий оказался в картине. Сценарист фильма **Лидия Вакуловская** в письме к высокоцковеду В.Тучину ответила так:

"Виталий Четвериков был дружен с Высоцким. "Сашу-Сашеньку" снимали в 1966 году. Эпизода такого в сценарии не было, его придумал Четвериков специально для Высоцкого. Он снимался тогда у Турова (в фильме "Я родом из детства", – М.Ц.) Насчёт того, что кто-то другой озвучивал песню – это для меня новость. Даже не могу понять, чем это могло быть вызвано.

...Вы знаете, я настолько давно отошла от кино и занялась только литературой, что не упомню фамилию оператора "Саши-

¹¹⁸ Фонограмма беседы от 23.12.2006 г.

¹¹⁹ Из протокола заседания худсовета студии от 23.03.1966 г. Цит. по ж. "Студенческий меридиан", 1987 г. № 11, С. 8.

¹²⁰ Из протокола заседания худсовета студии от 26.11.1966 г. Цит. по сб. "Белорусские страницы", вып. 1, Минск. 1999 г., С. 138.

Сашеньки". А ведь был ещё и звукооператор, вот они-то, надо полагать, знают, кто и почему озвучивал песню"¹²¹.

Оператором фильма был ныне покойный Игорь Ремишевский, а звукооператором – **Борис Шангин**, которого я разыскал и задал тот же вопрос – почему переозвучили Высоцкого? Ответ был таким: "Насколько я помню, было у руководителей предубеждение против Высоцкого. В Белоруссии, во всяком случае. Высоцкий записал на плёнки какие-то песни, потом людей таскали за эти плёнки... Не в струю попал он... Кто переозвучивал Высоцкого, я не помню.

Снялся Высоцкий нормально, никаких предосудительных поступков не было. Можно было, конечно, оставить и авторское пение, но кто-то решил иначе"¹²².

История с плёнками Высоцкого действительно была. Он сделал записи для режиссёра Виктора Турова во время съёмок фильма "Я родом из детства". То ли сам режиссёр, то ли звукооператор, осуществлявший записи, начали делать копии с тех плёнок для друзей и знакомых. В итоге, информация о записанных песнях дошла до самых верхов, в том числе, и до КГБ. У звукооператора начались неприятности, а Высоцкий, видимо, попал в список "неблагонадёжных".

Эпизод с Высоцким в фильме смотрится странно, если не сказать инородно. Вот только что шла в театре оперетты репетиция спектакля про космонавтов, только что Н. Шацкая голосом Зои Харабадзе исполнила песню "Мир чужой, чёрный свет..." – и вдруг уже театральный буфет, сидит Высоцкий и поёт совершенно никак не вытекающую из сюжетной канвы песню "Стоял тот дом, всем жителям знакомый..." Связки с предыдущим эпизодом нет вообще, но, как выясняется, она была.

"В одной из сцен мы должны были выступить вместе с Володей. Он, по замыслу, – артист оперетты... Он в шлеме, в костюме космонавта. Естественно, танцевал со мной дублёр – не Володя. После этого мы якобы идём в буфет – отдыхаем, перекусываем. Он берёт гитару и поёт. И всё в том же костюме космонавта. Но Высоцкий заартачился: не хочу, дескать. И действительно, в этой одежде вид у него был глупейший: загримированный, в парике...

Режиссёр убеждал, что всё должно быть органично связано: он, мол, станцевал, и потом в чём был одет, в том и пришёл в кафе – где ему было переодеваться? Но Володя ни в какую: сделаем паузу, перебивку, и я, якобы, уже успею переодеться. И настаивать-таки на своём"¹²³.

Как впоследствии выяснилось, ни на чём настаивать Высоцкому было не нужно – эпизод с танцем был из картины вырезан. О том, что персонаж Высоцкого – артист оперетты, следует лишь из одной-единственной фразы: "Я же в душе поэт, оперетту с детства недолюбиваю".

¹²¹ Сб. "Белорусские страницы" вып. 41, Минск. 2006 г., стр. 36.

¹²² Фонограмма беседы от 20.10.2007 г.

¹²³ Тучин В. Интервью с Н. Шацкой. Опул. в ж. "Студенческий меридиан", 1989 г. № 11, С. 54.

Из картины и вообще вырезано очень много. "Музыкальные заставки никак не мотивированы, что создаёт впечатление излишних длиннот и мешает прояснению сюжета, – говорится в письме Главного управления кинематографии Председателю Комитета по кинематографии при Совете министров БССР. – При окончательном монтаже фильм требует резкого сокращения длиннот отдельных музыкальных сцен и эпизодов"¹²⁴.

Сейчас уже трудно сказать, виноват ли режиссёр, снявший нечто аморфное и не имеющее чётко выверенного сюжета, или же вина лежит на худсовете, требовавшем всё новых изменений, но фильм, безусловно, не получился. При этом из фильма исчезли две песни Высоцкого. О том, что, как минимум, одна из них первоначально в картине была, мы узнаём из протоколов заседаний художественного совета.

Уже упоминавшийся С. Скворцов предлагает убрать так не понравившуюся ему балетную сцену, но сохранить песню о космонавтах. Видимо, речь идёт об оставшейся в фильме песне "Мир чужой...", а не о "Песне парня у обелиска космонавтам", которая сюжетно во многом повторяет ту, что исполнил Л. Прыгунов ("Дорога, дорога, счёта нет шагам..."). Поэтому, как мне думается, до записи "Песни у обелиска..." с оркестром дело не дошло.

А вот "Колыбельная" ("За тобой ещё нет пройденных дорог...") в картине точно была. Писавший музыку к фильму композитор Е. Глебов на том же заседании отметил: "'Колыбельная' потерялась из-за того, что её смысл не доходит из-за наложенных реплик. Целиком, без помехи реплик, в этом музыкальном фильме идёт только одна песня"¹²⁵.

20 апреля 1966 г. Высоцкий подписал с "Беларусьфильмом" договор на четыре песни, две из которых – "Колыбельная" и "Песня парня у обелиска космонавтов", – в картину не вошли. В окончательную редакцию фильма вошло три песни. Если вопросов по авторству песен, исполняемых самим Высоцким и Л. Прыгуновым, нет, то с песней, звучащей в самом начале фильма, ясно не всё. С одной стороны, существует высказывание композитора Евгения Глебова: "То, что поёт Шацкая про космос: "Мир чужой, чёрный свет", – это текст В. Короткевича. Музыка писал я. Предполагалось, что эта песня станет лейтмотивом фильма"¹²⁶.

С другой же стороны, существует пластинка-миньон, выпущенная студией "Мелодия", на которой в исполнении популярного в 1960-1980-е гг. квартета "Аккорд" звучит "Мир чужой..." На пластинке указано, что текст принадлежит Высоцкому.

¹²⁴ Опубликовано в сб. "Белорусские страницы" вып. 1, Минск. 1999 г., С. 237.

¹²⁵ Там же стр. С. 138.

¹²⁶ Акимов Б., Терентьев О. "Владимир Высоцкий: эпизоды творческой судьбы" // ж. "Студенческий меридиан", 1989 г. № 11. С. 11.

Я попытался внести ясность, позвонив художественному руководителю квартета Зое Харабадзе. Увы, не получилось. Зоя Марковна не помнит этой песни – слишком много было записей за годы выступлений. Фильма "Саша-Сашенька" она не видела (что-то очень знакомое, да?) С Высоцким они жили в одном подъезде, но при встречах только раскланивались, не общались, поэтому даже случайно разговор об их участии в картине В. Четверикова зайти не мог.

В. Короткевич, автор известного романа "Дикая охота короля Стаха", по которому впоследствии был поставлен фильм, действительно активно сотрудничал с "Беларусьфильмом", но я нигде не нашёл упоминания, что он писал стихи. В общем, вопрос с авторством той песни ещё нуждается в прояснении.

Хотя картина снималась на "Беларусьфильме", именно белорусских актёров в картине практически не было. Исключение – **Тамара Муженко**, актриса Минского Театра-студии киноактёра.

М.Ц.: Вы снимались с Высоцким в картине "Саша-Сашенька". Каким он вам тогда запомнился?

Т.М.: Это было очень давно. 1966 год, кажется, июль или август. Приехали тогда Золотухин, Шацкая и Высоцкий. Это был один эпизод, мы с Высоцким были в одном помещении, но лично даже и не пересекались. Это было во Дворце спорта, он тогда только открылся. Он расположен на бывшем проспекте Машерова, а теперь – проспект Победителей.

Когда они приехали, был великолепный солнечный день. Высоцкий был в чёрном костюме, с гитарой. Мы, три актрисы, исполнявшие роль девушек-маляров, стояли за стойкой и пили кефир, а они прошли в дальний угол зала, где снималась их сцена.

Особого ажиотажа вокруг Высоцкого не было, идолопоклонничества ещё не существовало, поэтому просто воспринимали его, как артиста и барда из Москвы. Он прошёл, что называется, по касательной, не произведя особого впечатления¹²⁷.

Так всё-таки, есть ли хоть кто-то из актёров, снимавшихся в "Саше-Сашеньке", кто посмотрел бы эту картину? Оказывается, есть! Заслуженная артистка России **Наталья Селезнёва**, исполнительница главной роли Саши Крыловой, помнит и фильм, и съёмки, и даже то, что им предшествовало.

"В то время я была студенткой 4-го курса театрального училища имени Щукина. На тот момент я уже снялась у Гайдая („Операция «Ы» и другие приключения Шурика” – М.Ц.), ещё в двух-трёх фильмах... В это время в Москву приехал молодой и, как выяснилось потом, очень талантливый режиссёр Виталий Четвериков, и предложил мне играть заглавную роль в своей картине "Саша-Сашенька". Это роль

¹²⁷ Фонограмма беседы от 23 января 2011 г.

девушки-маляра, такой мечтательницы, выдумщицы, которая работает на стройке, но прорывается в массовку в кино, а потом рассказывает подругам, что её снимают в главных ролях. Такой образ советской девушки – очень чистой, нравственной. Замечательная роль!

Четвериков уговаривал меня сниматься, а я сопротивлялась, потому что все мысли были только о Театре сатиры, куда меня брали, но всё-таки как-то так получилось, что он меня уговорил. В разговоре он мне сказал, что со мной будут сниматься актёры Театра на Таганке. Этот театр был создан на базе спектакля „Добрый человек из Сезуана”, и мы, студентки первого-второго курса, были свидетелями его создания. Для нас это было очень событийно – из стен нашего института вышел такой естественный, такой острый театр.

Четвериков стал перечислять, кто будет сниматься. Я буду главной героиней, а в окружении меня – Золотухин, Нина Шацкая и Высоцкий. Честно говоря, в то время мне фамилия Высоцкого мало о чём говорила. Мне было тогда двадцать лет. Ну что мы знали тогда о Высоцком... В фильме он играл парня с гитарой, у него ещё и роли, как таковой, не было. Это говорит о многом, это говорит о том, что режиссёр не выписал ему линию, не создал ему характер.

...Мы пришли на перрон, они сели в своё купе, я – в своё, и мы поехали в Минск. Я ехала одна, меня они к себе не пригласили. Чувствовала я себя как-то не очень комфортно... Как я понимаю, через пятнадцать-двадцать минут там уже ели и пили, я слышала хохот, разговоры громкие.

Тут я слышу, что кто-то достал гитару, заиграл и запел. Голос меня совершенно потряс, я влюбилась в этот тембр. Мне безумно хотелось постучаться к ним в купе и сказать: „Можно мне к вам?“, но было неловко. А хотелось просто сидеть и слушать эти песни, слушать этого парня с гитарой. Просто присутствовать хотелось, познакомиться лично. Я посидела в купе, потом вышла в коридор, стояла долго-долго у их двери. Слушала, слушала, но так и не постучалась. Прекратили они петь и веселиться часа в четыре утра.

Утром мы приехали в Минск, нас встретили, мы поехали в разных машинах в гостиницу, а часа через два-три встретились уже в павильоне на „Беларусьфильме”. Начался первый съёмочный день. На Володе была, как сейчас помню, такая полосатая трикотажная рубашечка с синим воротничком. Он был совершенно очарователен, не выпускал из рук гитару. Тут уже у меня была возможность подсесть к нему и сказать, что я не спала и всю ночь слушала, как он поёт. Он так наивно мне говорит: „А чего ж ты не вошла? Пришла бы, села с нами...” Я ему как-то кокетливо сказала: „Ну меня же никто не приглашал”. Он мне что-то ответил, и у нас сразу возникли такие тёплые дружеские отношения. Мне с ним общаться было значительно легче, чем с Золотухиным и Шацкой. В свободное время я всё льнула к нему.

Я уже стала приходить вечером в комнату, где он пел, туда же приходил и режиссёр. Я, конечно, сидела и молчала. У меня был немножечко другой стиль жизни. Они уже были актёрами театра, а я была студенткой-выпускницей, но я при сём присутствовала.

Володя симпатизировал мне, моей наивности, какой-то такой открытости. Ни о каком ухаживании речи не было, он на меня никогда не смотрел, как на девушку своей мечты, за которой можно ухаживать. Я для него была, как свой парень. Он мог приобнять меня за плечо, налить мне в стакан молока, разрезать булку...

Моё восхищение его талантом всё росло, и со временем, уже позднее, перешло в абсолютный фанатизм. Всё, что он делал, я абсолютно принимала и понимала. Я была очень горда, что для меня он не просто актёр и певец, в которого я влюблена, но что мы в совместной работе почувствовали друг друга чисто по-человечески, и между нами возникла искра добрых отношений.

Фильму дали третью категорию. Почему? Вы знаете, Четвериков вообще был по своей природе оппозиционер, бунтарь. Он шёл впереди времени, смотрел вперёд. Таких людей тогда не воспринимали. Ему было очень тяжело, потому что он не был такой, как все. Он не кричал "ура!", не показывал счастливую советскую действительность. Он относился к разряду той интеллигенции, которая себя противопоставляла обществу. Поэтому фильму дали третью категорию. Поэтому он и умер таким молодым.

С фильма сняли Золотухина, а взяли приглашенного, чистенького, аккуратненького Лёвочку Прыгунова. Высоцкого переозвучили. Четверикова довели до инфаркта. Всё сходится, все части загадки кладутся на свои места. Время было такое"¹²⁸.

Картина действительно не получилась. Как сказал композитор **Евгений Глебов**, "за те два года, что он родился, фильм превратился в нечто такое, в котором не осталось ничего от задуманного сначала, и, по-моему, вообще ничего не осталось от того, что можно назвать фильмом. А в его „Дороге“ не стиль откровенности Высоцкого. Но я пытался как-то, отталкиваясь прежде всего от слов „Шагаю, шагаю, кто мне запретит“ – как-то ужасно это мне в песне нравилось, – заново написать музыку. Так что когда всё-таки Володя это прослушал (а пел Прыгунов), то сказал: „Очень здорово, просто здорово!“ – „А вы не из-за любезности, да и выхода нет, – не вынимать же из картины песню?“ – „Нет-нет, вы знаете, мне нравится эта песня“. Это было уже тогда, когда картину мучили-мучили, и в конце её как-то спихнули"¹²⁹.

¹²⁸ Фонограмма беседы от 31.05.2010 г.

¹²⁹ Глебов Е. "У нас были отношения короткие, но очень хорошие" // сб. "Белорусские страницы", вып. 8, Минск. 2002 г., С. 29.

ВИТАЛИЙ ЧЕТВЕРИКОВ. Биографическая справка.

Четвериков Виталий Павлович. Родился 16 августа 1933 года в Алма-Ате. В 1949-1952 годах учился в Саратовском военно-морском подготовительном училище, затем – в Ленинградском высшем военно-морском училище имени Ленинского комсомола.

В 1963 году окончил режиссёрский факультет ВГИКа, мастерская Григория Козинцева.

С 1962 года – режиссёр киностудии "Беларусьфильм".

Постановщик игровых и документальных фильмов, автор сценария документального фильма "Ищу соперника" (1980). Народный артист Белорусской ССР (1979). Ушёл из жизни 26 августа 1983 года.

Фильмография:

1963 – Не плачь, Алёнка (короткометражный);

1966 – Саша-Сашенька;

1972 – Руины стреляют;

1974 – Пламя;

1975 – Время не ждёт;

1977 – Чёрная берёза;

1980 – Половодье;

1981 – Затишье;

1983 – Сад.

Премии и призы:

Лауреат Государственной премии Белорусской ССР (1974, за фильм "Руины стреляют").

Награждён Серебряной медалью имени А.П. Довженко (1975, за фильм "Пламя")¹³⁰.

Думается, права Н.Селезнева – время было такое. В других обстоятельствах В. Четвериков мог бы достичь в кинематографии гораздо большего.

О творческих и личных контактах Виталия Четверикова и Владимира Высоцкого мне рассказала вдова кинорежиссёра актриса минского Театра юного зрителя **Жанетта Четверикова**.

М.Ц.: Ваш муж был знаком с Высоцким до фильма "Саша-Сашенька"?

Ж.Ч.: Были знакомы, это точно. Пробиваться Виталию было очень сложно, помочь было некому. Сценариев не было, а семья уже была и мы, в принципе, почти голодали. Он взялся за эту картину, потому что кушать хотелось. Ну и пригласил Володю на эпизод.

В главной роли начинал сниматься Золотухин, но кому-то в правлении студии он не понравился. Потребовали убрать Золотухина – и всё.

М.Ц.: В картине Высоцкий поёт не своим голосом, его переозвучили. Не знаете, почему?

Ж.Ч.: Нет, этого я не знаю.

¹³⁰ <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/4744/works/>

М.Ц.: В дальнейшем ваш муж встречался с Высоцким?

Ж.Ч.: Ну, вы знаете, Володя приезжал сюда очень часто. Бывал на застольях наших. Здесь жил Сергей Константинович Скворцов, профессор ВГИКа, а мы жили у него. Володя часто там бывал. Не то, чтобы он просил роли, но он всё время хотел сниматься, он был очень творческий человек. Конечно, у него с Виталием шли разговоры о каких-то совместных работах, но... Одно дело говорить о чём-то, а другое дело – пробиться через киностудию, которая не утверждала Высоцкого.

У нас хранились большие бобины с его песнями. Были и песни Высоцкого в исполнении Марины Влади, она записывала их в фильме Виктора Турова ("Точка отсчёта" – М.Ц.). Помню, они приезжали сюда на белой "Волге". Виталий был с ними у Турова, а Володя просил Виталия, чтоб тот дал хоть какой-нибудь эпизод для Марины. Он хотел, чтобы Марина подольше задержалась в Союзе. Виталий в это время снимал картину, но снимать иностранку ему не разрешили.

За Володей очень охотились определённые лица из определённых органов. Хотели знать, когда он приезжал, зачем приезжал... Володя куда-то прятался, куда-то его увозили... Вот это напряжение я очень чётко помню. Я и за своего мужа очень боялась. Кассеты Высоцкого мы просто спрятали, чтоб не отобрали.

А потом времена изменились – и материалы, связанные с Высоцким, стали искать совсем другие люди и для других целей. У меня было несколько фотографий Володи с "Саши-Сашеньки". Я разрешила сделать копии с них для музея Высоцкого в Москве, а оригиналы у меня взял Национальный архив. Там они хранятся в надлежащих условиях, при определённой температуре...¹³¹

Глава третья. "ВОЙНА ПОД КРЫШАМИ"

В биографии Владимира Высоцкого его кинороль в картине Виктора Турова "Война под крышами" по-своему уникальна. Уникальна она тем, что это, собственно, не роль и даже не эпизод, а просто участие в массовке. Чуть больше 30 секунд виден на экране Высоцкий в униформе полица. Вроде бы, и говорить не о чем, тем более что и сам он, предваряя исполнение песни, сказал на одном из выступлений:

"Первая песня – это „Песня о новом времени“. Песня, которая будет в новом фильме, он ещё не вышел на экраны. Это фильм „Война под крышами“, фильм Минской киностудии. Снимал его тот же режиссёр, что и другую мою картину – „Я родом из детства“. Но в этом фильме „Война под крышами“ я не играю роль, ничего не делаю. Там чуть-чуть меня на свадьбе сняли, во время свадьбы там поётся песня. Вот. И больше меня нет там"¹³².

¹³¹ Фонограмма беседы от 17 июня 2012 г.

¹³² Фонограмма выступления. Москва, завод им. Орджоникидзе, 1968 г.

Через три года Высоцкий выразился ещё точнее: "Скоро выйдут два фильма, называются „Война под крышами" и „Сыновья уходят в бой". В этих фильмах я не играл никаких ролей, но писал туда песни"¹³³.

Казалось бы, всё ясно, но есть информация, что изначально роль Высоцкого не должна была ограничиваться тридцатью секундами экранного времени.

Много лет назад у меня состоялась беседа с белорусским журналистом **Владимиром Левиным**, отрывок из которой я хочу привести здесь.

М.Ц.: *В статье "Владимир Высоцкий. Незвестная песня" (журнал "Вестник", Балтимор, 17.05.1994) вы пишете, что у Высоцкого была довольно большая роль в фильме В. Турова "Война под крышами", которая потом была почти целиком "вырезана" по приказу "сверху". Между тем, сам В. Туров говорил, что у Высоцкого была роль полиция в массовке.*

В.Л.: Дело тут вот в чём. Высоцкий всегда был, так сказать, "под колпаком". В тот момент, когда Туров давал это интервью, нельзя было предсказать изменение официального отношения к Высоцкому. Туров хотел, что называется, "отмазаться" от этого имени. Речь ведь шла о различных благах – звание народного артиста, ну и прочее. На самом деле, было не так, как говорил Туров. В этот фильм Высоцкого пригласил мой очень хороший товарищ, к сожалению, уже покойный Алесь Адамович. Это был его сценарий фильма. Я говорю вам как очевидец – роль Высоцкого была значительной, но её "вырезали"¹³⁴.

Многое из того, что рассказал мне тогда В. Левин, не соответствует действительности (например, слова о попытках В. Турова "отмазаться" от Высоцкого, с которым он дружил пятнадцать лет), так что можно было бы и не принимать во внимание его слов, если бы не одно "но" – примерно то же самое, что сказал мне журналист, рассказывал и сам Алесь Адамович.

АЛЕСЬ АДАМОВИЧ. Биографическая справка.

Алекса́ндр (Алесь) Миха́йлович Адамо́вич (белор. Аляксандр (Алесь) Міхайлавіч Адамовіч; 3 сентября 1927, деревня Конюхи, Копыльский район, Минская область – 26 января 1994, Москва) – русский и белорусский советский писатель, сценарист, литературовед, доктор филологических наук (1962), профессор (1971), член-корреспондент АН БССР (1980)

Родился в семье врачей. Во время Великой Отечественной войны воевал в партизанском отряде.

¹³³ Фонограмма выступления. Жуковский, Московская обл. Дом культуры, 1971 г.

¹³⁴ Фонограмма беседы от 19.09.1994 г.

Учился в Лениногорском горно-металлургическом техникуме. Окончил филологический факультет Белорусского государственного университета (1950), аспирантуру (1953), московские Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссёров (1964).

В 1954-1962 и 1967-1987 работал в Институте литературы им. Я. Купалы АН БССР (с 1976 – заведующий сектором). Доктор филологических наук (1962). В 1962-1966 преподавал в МГУ, был отстранён от преподавания за отказ подписать письмо с осуждением Ю. Даниэля и А. Синявского. В 1987-1994 – директор Всесоюзного НИИ кинематографии.

Похоронен в городском посёлке Глуша Бобруйского района Могилёвской области.

Печатался как критик (с 1953), прозаик (с 1960) и публицист. Произведения Адамовича переведены на 21 язык.

Художественная проза:

"Партизаны", роман-диалогия (часть 1 – "Война под крышами", 1960; часть 2 – "Сыновья уходят в бой", 1963);

"Последний отпуск" (1969), повесть из жизни советской научной интеллигенции;

"Хатынская повесть" (1971);

"Я из огненной деревни" (1977; совместно с Я. Брылем и В. Колесником), повесть;

"Каратели, или Жизнеописание гипербореев" (1980), повесть;

"Блокадная книга" (1977-1981; совместно с Д. Граниным). На издание этой книги в Ленинграде был наложен запрет. Впервые часть её была напечатана с купюрами в 1977 году в журнале "Новый мир", а в Ленинграде книга вышла только в 1984 году после смены партийного руководства города и переезда Г. Романова в Москву.

"Последняя пастораль" (1987), антивоенная лирико-драматическая повесть-предостережение.

Сценарии:

"Война под крышами" (1967);

"Сыновья уходят в бой" (1969);

"Я из огненной деревни" документальный фильм (1975, совместно с Я. Брылем, В. Дашуком, В. Колесником);

"Иди и смотри" (1985, совместно с Э. Климовым);

"Franz + Polina" (2006, Россия).

Литературоведческие книги:

"Путь к мастерству. Становление художественного стиля К. Чорного" (Минск, 1958; на белорусском языке);

"Культура творчества" (1959);

"Становление жанра. Белорусский роман" (1960);

"Масштабность прозы" (1972);

"Горизонты белорусской прозы" (1974);

"Издали и вблизи" (1976);

"Литература, мы и время" (1979);

"Ничего важнее. Современные проблемы военной прозы; (М.: "Сов. писатель", 1985; Минск: "Наука и техника", 1987);

"Выбери – жизнь". Литературная критика, публицистика. (Минск: "Мастацкая літаратура", 1986);

"Литература и проблемы века" (М.: "Знание", 1986);

"Додумывать до конца. Литература и тревоги века" (М.: "Сов. писатель", 1988);

"Отвоевались!" Статьи, выступления. (М.: "Молодая гвардия", 1990).

Общественная деятельность:

Член Союза писателей СССР с 1957, в 1986-1991 – член правления, в августе 1991 – секретарь правления, в сентябре 1991-1992 – сопредседатель правления.

Член Союза журналистов СССР с 1967.

Член Союза кинематографистов СССР с 1977.

Заместитель председателя Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО (1987).

Входил в редколлегии журналов "Неман", "Феникс – XX", общественный редсовета альманаха "Детектив и политика"¹³⁵.

"Папа не оставил больших воспоминаний о Высоцком, – сказал мне дочь писателя, сотрудница Литературного музея Я. Коласа **Наталья Адамович**. – Вы знаете, вероятно, небольшую статью „Мы не успели оглянуться“ (первая публикация – ж. „Новое время“, 1987 г. № 5, стр. 30 – М.Ц.) Ещё есть несколько цитат в книге „Vixi“ („Прожито“) – и всё, больше я ничего не знаю.

Не вы первый, кто меня об этом спрашивает. Я и сама думала о том, что, вроде, он мог бы и больше написать о Высоцком. Я искала это в его дневниках, но не нашла. У него же дневники были не такие, что – встал, пошёл, кого-то увидел... Ему приходила в голову какая-то мысль – он её записывал.

Книгу „Прожито“, о которой я вам сказала, вы, вероятно, не видели. Она вышла очень небольшим тиражом. Она, в основном, мемуарная. Там, где папа пишет про своё детство, много говорит о лесе, который был, его интересовали звуки, запахи...

„Передо мной сразу вставал Глушанский лес, тысячекувшинное эхо... Но как то же самое расслышал Володя Высоцкий, такой весь из города! Как он сумел передать? Он вернулся из Москвы, куда я давал ему своё первое издание блекло-зелёной «Войны под крышами», с песней, со своими «Аистами». Тут же спел, держа на весу свою приручённо-простецкую гитару. А я услышал не просто лес и клёкот аистов, а наш Глушанский, с протянутой сквозь него струной асфальтки, с басисто-густыми еловыми лощинами, впадинами переходящими в болото, звонкими медными сосново-берёзовыми пригорками, задумчивыми орешниками.

¹³⁵ https://ru.wikipedia.org/wiki/%C0%E4%E0%EC%EE%E2%E8%F7_%C0%EB%E5%F1%FC

Условно белорусские аисты, привычно военные вороны... Всё было бы излишне песенно-традиционно, когда бы не звучало надо всем его то самое тысячекувшинное эхо"¹³⁶. То есть он лес своего детства связал с Высоцким.

Я страшно благодарна папе за то, что он влюбил меня в Высоцкого, когда мне было ещё 14 лет. Высоцкого надо слушать, каждое слово слушать, У него на столе были словари русского языка. Меня это поражает, как филолога. Когда читаешь стихи его, то обнаруживаешь поразительные слова. Ведь эти слова надо было откуда-то выкопать, он же был совсем ещё молодым человеком"¹³⁷.

На съёмочной площадке.

"Песни для фильмов Виктора Турова Высоцкий начал писать давно – „Я родом из детства“, „Война под крышами“, – писал **А. Адамович**. – Помню, как года за два-три до новгородских встреч (сентябрь 1969 года – М.Ц.) приезжал Высоцкий в Минск, даже снимался в нашем первом фильме „Война под крышами“, но потом его „вырезали“ те, кто и всё кино „резали без ножа“, ибо лучше, чем художники и чем сам народ, знали, „что нужно народу“"¹³⁸.

Таким образом, В. Левин, чьи слова были приведены выше, в своём мнении относительно роли Высоцкого уже не одинок.

"Да, там вырезали, это точно, – подтвердил в беседе со мной народный артист России **Юрий Горобец**, исполнивший в картине роль комиссара. – Довольно много убрали. Володя часто приезжал в группу, потому что там же песни его были. Фильм снимался на природе в белорусских деревнях, и он с удовольствием там бывал. А роль была вырезана... Просто поменяли акцент сценария, роль оказалась не нужна"¹³⁹.

Но есть и мнение, подтверждающее слова Высоцкого. "Роль Высоцкого не кромсали, – сказала мне вдова В. Турова актриса **Ольга Лысенко** (в фильме у неё роль Ксении). – Он писал для Турова, для его фильмов песни. А так... Он просто делал на съёмочной площадке что-то. Володя был начинающий актёр, и Витя не мог отказать ему в возможности заработать какие-то деньги"¹⁴⁰.

Как соединить диаметрально противоположные точки зрения? С одной стороны, можно предположить, что у сценариста была идея дать Высоцкому большую роль, но это не сложилось, и в процессе работы над сценарием линия персонажа Высоцкого (а не отснятый материал роли) была вырезана. С другой стороны, не исключено, что роли у Высоцкого не было с самого начала, но выпал эпизод, в котором он исполнял песню.

¹³⁶ Адамович А. "Vixi" ("Прожито") "Слово", Москва. 2001 г., С. 64-65.

¹³⁷ Фонограмма беседы от 2 мая 2010 г.

¹³⁸ Адамович А. "И живое стало историей" // ж. "Новое время", Москва. 1987 г., № 5.

¹³⁹ Фонограмма беседы от 7.11.2010 г.

¹⁴⁰ Фонограмма беседы от 14.11.2009 г.

На заседании художественного совета студии "Беларусьфильм" от 6 октября 1967 года эпизод "Свадьба", в котором снимался Высоцкий, подвергся критике. Общее мнение выразил М. Лужанин: "Материал неровен. Интересно смотреть, где есть накал борьбы. В других местах фильм уходит в быт. Он хорош, достоверен, но не всегда работает на всё произведение. Хороша свадьба, но для чего она в фильме? Смысловая нагрузка есть, но нет сюжетной"¹⁴¹.

В результате, 27 октября 1967 года на имя директора киностудии было отправлено письмо, которое подписали директор картины А. Жук и режиссёр Ю. Рыбченок. В письме, в частности, указано: "В связи с изъятием из эпизода "Свадьба" песни Высоцкого "Карты" произвести запись двух довоенных песен..."¹⁴²

Высоцковеду В. Тучину удалось выяснить, где именно снималась сцена, в которой Высоцкий был снят в массовке. Об этом ему написала актриса **Любовь Малиновская**, исполнившая в фильме роль Любви Карповны:

"Единственный раз, когда я была в его (Высоцкого, – М.Ц.) обществе – это в Друе, „Война под крышами“, когда он нам прекрасно пел свои новые песни. Остался он у меня в памяти очень обаятельным, светлым, и талантливым, и молодым"¹⁴³.

Согласно плану работы над фильмом, экспедиция в Друю прошла с 10 мая по 6 июня 1967 года, таким образом мы с точностью до трёх недель устанавливаем, когда была снята вошедшая в картину сцена с участием Высоцкого.

Забавную подробность о съёмках этой сцены рассказал артист **Геннадий Овсянников**:

"Сцену „Застолье“ или „Свадьба“ снимали в павильоне киностудии „Беларусьфильм“. Была построена декорация: деревенская хата со сдвинутыми деревянными столами, на которых лежала крестьянская еда. До съёмок мы втайне закупили водку, и в кадре мы пили не воду, как предписывалось инструкцией – не пропадать же хорошей закуске!"¹⁴⁴

Удалось обнаружить короткие воспоминания бывшего каскадёра киностудии **Анатолия Шахрая**, встречавшегося с Высоцким во время съёмки картины "Сыновья уходят в бой".

"Первый раз я видел Высоцкого на „Беларусьфильме“. Ох, как давно это было! Помню, как он играл на гитаре и пел. Да и вообще он с гитарой, можно сказать, не расставался. Бледный, худой, откуда только силы у него брались – просто непонятно. Мне он запом-

¹⁴¹ "Владимир Высоцкий. Белорусские страницы". Минск, 1999 г., С. 147.

¹⁴² Там же, С. 148.

¹⁴³ "Владимир Высоцкий. Из архива В. Тучина. Переписка" // сб. "Белорусские страницы". вып. 41. Минск. 2006 г., С. 41.

¹⁴⁴ Овсянников Г. "На съёмках сцены „Свадьба“" // сб. "Белорусские страницы", вып. 4, Минск. 2001 г., С. 14.

нился сдержанным, немногословным. В Браславе его несколько раз забирали сотрудники КГБ, и съёмки отменялись, а потом он снова появлялся, и работа продолжалась.

...Снимали фильм летом. Не знаю, хорошо ли плавал Высоцкий, но то, что он подолгу купался в Браславских озёрах, – это запомнилось. Во время съёмок фильма мы жили одной семьёй, не отличали, кто актёр, а кто – технический работник. Высоцкого часто можно было видеть задумчивым, казалось, что он всё время творит. Не было такого, чтоб он на кого-то голос повысил, или злился, или ссорился с кем-то..."¹⁴⁵

Как относиться к воспоминаниям А. Шахрая? Наверное, как минимум, с осторожностью. Трудно себе представить, что в 1967 году в маленьком провинциальном Браславе сотрудники КГБ вдруг являлись на съёмочную площадку и забирали с собой – да ещё и не один раз – Высоцкого. А вот то, что Высоцкий купался в озере и сочинял стихи, звучит абсолютно правдоподобно!

Глава четвёртая. "СЫНОВЬЯ УХОДЯТ В БОЙ"

Если в первой серии дилогии Высоцкий хотя бы на несколько секунд появился на экране, то во второй серии у него не было экранного времени вообще. Тем не менее, на съёмках Высоцкий появился. Вспоминает **А. Адамович**:

"Снимали мы фильм на Новогрудчине... Он приехал в нашу киногруппу с Мариной Влади, для которой Новогрудчина – таинственная родина её отца. Через неделю она нас с Виктором Туровым упрасивала: „Ну уговорите Володю, чтобы он не торопился отсюда!"

Мы поселили их не в районной гостинице, где жили сами, а в деревне: ночлег на сене, под крышей крестьянского хлева, внизу всю ночь по доброму вздыхает корова, задумчиво жуя жвачку... Партизаночка была в восторге: „Ну, уговорите Володю!"

Время от времени они приезжали, приходили к нам в „партизанский лагерь", молодые, счастливые друг другом и каждый – талантом другого".

Сохранились и кадры узкоплёночного любительского фильма. Да только немые. А в это время "партизанский лес" гремел песнями Высоцкого"¹⁴⁶.

"Хорошо, что сохранилось любительское видео, сделанное папой в 1969 году, – сказала мне дочь писателя **Наталья Адамович**. – Это аппарат „Кварц", просто снималось на кассету без звука. Это удача, что он взял с собой камеру и фотоаппарат, а то бы и этого не было. А так можно всё-таки увидеть съёмочную группу, увидеть, какая была простая обстановка"¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Абдулаева С. "Марына Уладзі не хацела пакідаць Навагрудчыну..." // газ. "Народная воля", Минск. 2007 г., 26 января.

¹⁴⁶ Адамович А. "Мы не успели оглянуться..." // ж. "Новое время", Москва. 1987 г. № 5, С. 30.

¹⁴⁷ Фонограмма беседы от 2 мая 2010 г.

"Привозил ли он их нам готовыми, песни к первому и ко второму фильмам – „Аисты“, „У нас вчера с позавчера шла спокойная игра...“, „В темноте“, „Он не вернулся из боя“, „Песня о Земле“, „Сыновья уходят в бой“ – или, может, сочинял тут же, на месте? Я так и не могу сказать точно..." – писал А. Адамович ¹⁴⁸.

Точный ответ на этот вопрос дал... сам автор песен Владимир Высоцкий:

"Я очень хорошо знаю эту страну, и мне Туров Виктор смог показать Белоруссию, как, я думаю, больше никто, наверное, никогда бы не смог. Я был во многих-многих местах, жил с ним и во время съёмок, и даже когда я не работал, просто приезжал к нему на натуру, когда он снимал. И вы даже не поверите, что несколько вещей из „Сыновья уходят в бой“ были написаны за одну ночь. Просто от впечатлений. Там был лагерь партизанский, такая деревня была в лесу, мы там жили. И несколько вещей появились буквально за одну ночь, как всё равно вот выплеснулось, вот бывает, как... как будто, как перекипело и начало выплёскиваться. Вот так со многими вещами для его картин было" ¹⁴⁹.

"Это был мой второй фильм, в котором звучали песни Володи, – говорила мне костюмер **Алла Грибова**. – Он приехал к нам в Новогрудок вместе с Мариной Влади. Жили они под Новогрудком, потому что в гостинице жить было невозможно – там собрались местные ребята, которые любили петь под гитару. Гостиница была махонькая, трёхэтажная, там всё время крутился какой-то народ... Кроме того, Марине Влади захотелось пожить в деревне. Вот там они и жили. Это продолжалось неделю, не больше" ¹⁵⁰.

Вспоминает **Марина Влади**: "Один из друзей – режиссёр Витя Туров – привозит нас в деревню, уцелевшую в войне, где мы останавливаемся у милой бабки. Изба крошечная, зато есть хороший огород, а коза даёт достаточно молока, чтобы каждое утро ты выпивал его, ещё тёплого, большую кружку" ¹⁵¹.

Видеть Высоцкого – это как тащить бревно с Лениным... Видимо, с этим и связано то, что почти через тридцать лет вместо "милой бабки" объявился "милый дед"...

"Приблизительно в четырёх километрах от Новогрудка раскинулось небольшое озеро с красивым названием Литовка. Вот тут, возле озеро стоит хата Георгия Евстафиевича Бака, в которой и остановился Владимир Высоцкий. „Помнится, Высоцкий неожиданно

¹⁴⁸ Адамович А. "Мы не успели оглянуться..." // ж. "Новое время", Москва. 1987 г. № 5, С. 30.

¹⁴⁹ Фонограмма Минск, "БелНИИгипросельстрой", 9 июня 1979 г.

¹⁵⁰ Фонограмма беседы от 5 января 2008 г.

¹⁵¹ Влади М. "Владимир, или прерванный полёт". Москва. "Прогресс" 1989 г.

появился у нас во дворе и представился: «Я – Владимир Высоцкий», – вспоминает Георгий Евстафьевич. – Для меня это было большой неожиданностью, поскольку его имя ассоциировалось со статным высоким человеком. А тут стоял невысокий худощавый молодой человек. На нём была кепка и чёрная курточка. Он не потребовал для себя никаких привилегий, в разговоре был прост. Говорят, тот период был не лучшим в его жизни, это было сразу видно. Но когда к нему приехала Марина Влади, он посветлел и ожил»¹⁵².

Красиво рассказывает "милый дед", но только не так это было.

„Хотел бы приехать... Показать Марине твою Беларусь”, – рассказывал **Виктор Туров**. – Надо отдать должное Володе: он действительно искренне любил Беларусь и, не раз здесь бывал и даже тогда называл её „страной” (как мы только что прочитали, именно страной назвал Высоцкий Белоруссию на концерте в Минске – М.Ц.).

„Что за вопрос? Конечно же, приезжайте! Когда?” – „Завтра”.

Я не удивился – это было в характере Володи. А в этот день мы должны были снимать на Свитязи после полудня, а на съёмки приехали, как водится, загодя, чтобы всё подготовить, расставить, проверить технику и так далее. Группа стала готовиться к съёмке, а я поехал в Барановичи встречать гостей.

Встретил у вагона. Вид у них был довольно усталый, даже измождённый... Было немного прохладно, и мы укутали Марину в тёплый платок. Выяснили, что Марина была гостьей только что закончившегося очередного московского международного фестиваля, и там, в Москве, естественно, было не до отдыха»¹⁵³.

Существуют, однако, ещё две версии приезда Высоцкого и Влади в гости к Турову. Одна из них принадлежит второму режиссёру "Беларусьфильма" Галине Кононович. "Витя Туров встречал артистов из Москвы и попросил меня встретить приехавших тем же поездом Высоцкого с женой. Я их встретила, но тогда мы с ним не познакомились, наше знакомство состоялось через три года", – сказала она мне¹⁵⁴.

Вторая версия принадлежит минскому журналисту Иосифу Калюте, который по заданию редакции приехал на Новогрудчину делать репортаж о создании фильма "Сыновья уходят в бой".

"Присочинять не буду: в новогрудской гостиннице, а затем на съёмочной площадке с Владимиром Высоцким мне довелось перекинуться парой-тройкой ничего не значащих фраз. В его облике просматривался человек-нерв, человек-стихия, который готовился не играть роль, а просто быть на экране самим собой, – писал журналист".

¹⁵² Абдулаева С. "Марына Уладзі не хацела пакідаць Навагрудчыну..." // газ. "Народная воля", Минск. 2007 г. 26 января.

¹⁵³ В. Туров. "О дружбе с Высоцким я молчал шестнадцать лет..." Диалог ведёт Б. Крепак // сб. "Мир Высоцкого", вып. 1, Москва. 1997 г. С. 18.

¹⁵⁴ Фонограмма беседы от 15 сентября 2007 г.

Высоцкий готовился играть роль? До сих пор об этом вскользь – да и то несколько неуверенно, – обмолвился только В. Туров, чьи слова будут приведены чуть ниже.

И. Калюта продолжает: "Где-то к полудню, уловив момент, я спросил у Виктора Турова: „По сценарию Высоцкий должен появиться в эпизоде «Землянка», но его почему-то нет...”

"Мы тут внесли коррективы, – ответил Виктор Тимофеевич. – Володя уехал. В Минск уехал – встречать в аэропорту Марину Влади. Обещал вернуться только к вечеру"¹⁵⁵.

Я связался с Иосифом Александровичем, чтобы уточнить подробности. В первую очередь, конечно, меня интересовало возможное участие Высоцкого в картине.

М.Ц.: Какую роль должен быть играть Высоцкий в картине Турова?

И.К.: Там была какая-то проходящая роль. Даже если быть совсем точным, – массовка, не более того. Высоцкий приезжал и присутствовал на съёмках фильма, но Туров его привлек только ради песен. А там уже попутно можно было дать ему поучаствовать в съёмках минуты три.

М.Ц.: Вы пишете, что Высоцкий и Влади приехали порознь, что Высоцкий ездил за ней в Минск?

И.К.: Совершенно верно. Он сначала приехал один и был там несколько дней, а потом она прилетела в Минск, и он уехал её встречать. Я их больше уже не видел, потому что меня со съёмок отозвали и послали освещать Пленум обкома комсомола, я был собкором газеты "Знамя юности" по Гродненской области, так что ослушаться не мог. Я вернулся в Гродно в тот день, когда Высоцкий поехал в Минск и более мы не встречались¹⁵⁶.

Таким образом, мы имеем несколько версий приезда Высоцкого и Влади в Белоруссию. То ли приехали на поезде, то ли прилетели на самолёте. То ли приехали вместе, то ли порознь. То ли в Минск, то ли в Барановичи. И все мемуаристы, разумеется, настаивают именно на своей точке зрения...

Благодаря И. Калюте, мы имеем подтверждение словам В. Турова, на которые, кажется, никто из высокоцковедов до сих пор внимания не обращал: "Высоцкий в фильме („Сыновья уходят в бой" – М.Ц.) пробовался. Я почти уверен, что он опять в силу очередной своей занятости не смог сниматься у нас. Поэтому мы его и не планировали. О песнях мы договорились. Во-первых, это диалогия, и ключ единый музыкальный должен быть, и оформление одинаковое. Ну, а во-вторых, нам хотелось хоть какое-то его участие в совместной этой работе"¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Калюта И. "И пусть мне вечер зажигает свечи..." // "Народная газета", Минск, 2003 г. 24 января. С. 11.

¹⁵⁶ Фонограмма беседы от 8 сентября 2012 г.

¹⁵⁷ Туров В. "Встречи с Володей" // сб. "Белорусские страницы" вып.8, Минск, 2002 г. С. 14.

Отдельного рассказа заслуживают песни, прозвучавшие в партизанской дилогии Виктора Турова. Белорусские высококоведы Валерий Шакало и Александр Линкевич разыскали двоих музыкантов из ансамбля, с которым Высоцкий записывался осенью 1969 года в минском Доме радио.

По словам руководителя ансамбля Бориса Фёдорова, первоначально песни для фильма звучали в исполнении популярного в те времена эстрадного певца Владимира Макарова, но на сдаче фильма все убедились, что исполнение Макарова не соответствует характеру фильма.

"Ближе к концу месяца (речь идёт о ноябре 1969 года – М.Ц.) Виктор Туров находит меня, – рассказывает музыкант. – Он сообщает, что надо будет срочно записать Владимира Высоцкого... После монтажа и прослушивания все, даже редакционная коллегия, убедились в слабости исполнения (Макарова).

...На всю подготовительную работу мне дали один день! Вы представляете – расписать аранжировку для ансамбля, а потом без репетиций сразу же делать запись! Виктор Туров тут же меня предупредил, что времени ни у него, так как его поджимают сроки сдачи картины, ни у Владимира Высоцкого, который уезжал завтра в Москву, нет"¹⁵⁸.

В конечном счёте, всё закончилось благополучно. Работа над записью началась в 9 вечера и к утру была закончена.

Правда, возникает вопрос: если ансамбль уже записывал те же самые песни в исполнении Макарова, зачем же было делать новые аранжировки? Похоже, Б. Фёдоров немного преувеличил цейтнот, в котором находились музыканты. Участвовавший в записи гитарист **Юрий Мариновский** подтвердил мои подозрения на этот счёт:

"На записи мы сначала репетировали свою музыкальную часть по нотам, которые были заранее расписаны. Аранжировки были такие же, что и на записи с Макаровым. Только с Макаровым приходилось делать несколько дублей, а с Высоцким всё записывалось практически сразу, с листа.

Высоцкий, выслушав наши аранжировки, делал отдельные замечания. Например, был проигрыш музыкальный – он говорил, что убрать, какую сделать концовку. Это всё происходило по ходу записи, а писал он с нами синхронно"¹⁵⁹.

В главном, тем не менее, оба музыканты согласны: все песни, прозвучавшие в фильме, были записаны за несколько часов ночью. Как сказал Б. Фёдоров, "в моей памяти осталась эта ночь, единственная ночь, когда абсолютно не хотелось спать, а хотелось играть, музицировать. Так хорошо у нас складывалось с Владимиром Семёновичем".

Продолжение а следующем номере.

¹⁵⁸ Фёдоров Б. "Ночная запись" в сб. "Белорусские страницы" вып. 4, Минск, 2001 г. С. 4-5.

¹⁵⁹ Мариновский Ю. "Запись в Доме радио" в сб. "Белорусские страницы" вып. 4, Минск, 2001 г. С. 6.

Владимир Кара-Мурза-старший (Москва)

"Пророков нет в отечестве своём..."¹⁶⁰

35 лет назад Москва простилась с Владимиром Высоцким. О нём вспоминают современники: политик Александр Осовцов, журналист Юрий Векслер, актёр Феликс Антипов.

Ведущий - Владимир Кара-Мурза-старший.



Владимир Кара-Мурза-старший: Приближается 25 июля – традиционный день памяти Владимира Высоцкого. В этом году исполняется 35 лет, как его нет с нами, – он ушёл из жизни в дни московской Олимпиады-80. И каждому из нас по-своему памятен этот человек – и нам, его современникам, знавшим и видевшим его вживую, и нашим детям, которые знают о нём уже от нас. Поэтому мы каждый год всегда возвращаемся памятью к этому великому сыну нашего народа.

И сегодня мы хотим вспомнить о Владимире Высоцком с нашими товарищами – политиком Александром Осовцовым, оппозиционером, который вам известен как гость наших политических программ. А сегодня он выступит как человек, близко знавший и видевший Владимира Семёновича. А также партнёр Владимира Высоцкого по сцене – Феликс Антипов, актёр Театра на Таганке. И на связи у нас корреспондент Радио Свобода в Германии Юрий Векслер, который является своеобразным летописцем Театра на Таганке.

¹⁶⁰ Радио "Свобода". "Грани недели". Опубликовано 24.07.2015.

Александр, вам вспоминается лето 80-го года? Вы тогда уже оценили масштаб личности вашего московского знакомого по Петербургу Владимира Высоцкого?

Александр Осовцов: Да, конечно, вспоминается. Была Олимпиада. Я был тогда в Москве. Но я хотел бы оговориться: я никак не могу претендовать на то, что я близко знал Владимира Семёновича. Я был с ним знаком и виделся, наверное, раз пять.

Владимир Кара-Мурза-старший: А как вы познакомились?

Александр Осовцов: У меня был близкий приятель моей юности, как он сам сейчас шутит, "сын знаменитой матери и отец знаменитого сына". Но для меня это очень значимый в юности человек – его зовут Андрей Ургант. Во второй половине августа 75-го года я на неделю поехал в пансионат "Дюны" под Ленинградом. Замечательное место, очень приятное, красивое, с уникальным микроклиматом – там редко бывает дождь, вот именно на этом пятачке побережья Финского залива. И я как-то утром выхожу на пляж. Довольно рано – народа практически не было. И смотрю – бегают Зурик, пёс Андрея. Я сразу понял, что и Андрей где-то недалеко. Увидел его. Засмеялись, пообщались. А там и ещё один человек подошёл, как выяснилось, – Высоцкий, которого я тогда не узнал в лицо. Потому что в 75-м году кинематографом я, мягко говоря, не увлекался. Видел один фильм, по-моему, с его участием. Ну, как-то слёту не идентифицировал. Если бы он петь начал вместо того, чтобы поздороваться, я бы узнал. А в лицо не узнал, по телевизору его не показывали к 75-му году просто ни разу. Поклонником Московского театра на Таганке я и потом страстным не был. Мне тогда было ровно 18 лет. Не то чтобы я ездил в Москву в театр. Когда бывал в Москве, в театр ходил иногда, но не на Таганку. Вот при таких обстоятельствах мы познакомились.

И ещё раз скажу: мы не были близкими товарищами. И разница в возрасте была заметная, и в образе жизни – существенная. Ну, может быть, в среднем раз в год встречались, когда он приезжал в Ленинград. По-моему, один раз в Москве. Единственное, по-моему, чем он меня идентифицировал, – это тем, что он был человеком с очень точным глазом, и говорил пару раз: "Я его люблю за то, что он не только не просит петь, но и по лицу видно, что не хочет. Когда другие просят – у него недовольное лицо".

Владимир Кара-Мурза-старший: Феликс Николаевич, когда вы впервые увидели Владимира Семёновича?

Феликс Антипов: В 68 году, наверное, в марте Юрий Петрович Любимов пригласил несколько человек к себе в театр, и меня в частности. Я сидел на репетиции спектакля "Живой". И в роли Мотякова вышел Володя. Он не знал текст или что-то такое. В общем, что-то там произошло. И он говорит: "Дайте Феликсу текст – пусть он почитает". А когда окончилась репетиция, Володя говорит: "Я тебе там все покажу. Ты не бойся". Я уж не знаю, хотел он это играть или не хотел. Но закончилось тем, что играл эту роль я.

Как-то мало говорят о преданности Владимира театру. Ведь, казалось бы, ну что там театр – особой славы не прибавит, зарплата – тем более. Он мог бы сниматься, давать концерты, просто писать, да мало ли чего!.. Так нет. Причём какие роли он играл!.. Я был свидетелем того, как он и больной играл, преодолевая серьёзную физическую боль. И это – все 12 лет, до самой смерти. И он никогда не халтурил. Мог бы сыграть вполсилы, но он всегда выкладывался, и с такой энергией, с такой затратой – просто фантастика! Это, видимо, требовало от него столько всяческих сил и страданий!.. Я не могу назвать сейчас у нас в театре такого человека, который бы играл с такой отдачей.

Владимир Кара-Мурза-старший: Мы хотим посвятить сегодняшний вечер как раз в основном театральной ипостаси Владимира Семеновича. Поэтому дадим слово Юрию Векслеру, который является большим поклонником Театра на Таганке.

Юрий, когда вы увидели Владимира на сцене?

Юрий Векслер: Я увидел его достаточно рано, мне думается, это был 64-й или 65-й год, в спектакле "Антимиры". Это была небольшая роль, но я запомнил её навсегда. Он со Смеховым читал на пару стихотворение Вознесенского "В час отлива, возле чайной я лежал в ночи печальной, говорил друзьям об Озе и величье бытия..." Высоцкий лежал в ногах у Смехова. И дальше было: "Но внезапно чёрный ворон примешался к разговорам, вспыхнув синими очами, он сказал: "А на..." Тут он спотыкался, и мы понимали, какая там рифма. Но он говорил: "А на фига?!" И вот это "а на фига" с паузой повторялось, очень смешило зал и запомнилось навсегда.

И я бы хотел сказать два слова в продолжение того, что сказал Феликс Антипов. Я один раз был просто поражён именно преданностью Высоцкого театру, увидев, как он играл в спектакле "Пристегните ремни". Он приезжал на этот спектакль ради одного эпизода. Он гримировался для него под запялённого солдата Вели-

кой Отечественной войны, надевал на себя, по-моему, какой-то автомат – с гитарой. Он появлялся внутри спектакля на задней части сцены и начинал петь свою песню "От границы мы Землю вертели назад..." И пропевая эту песню, медленно двигался вперёд, спускался в зал, проходил зал насквозь. И с последним звуком исчезал в конце зала. Это был его единственный выход в этом спектакле – солдат войны. И ради этого спектакля, ради этого выхода артист Театра на Таганке Высоцкий приезжал и с полнейшей отдачей делал этот свой микрорэпизод в большом спектакле. Я считаю, что это пример служения своему делу, в частности театру.

Владимир Кара-Мурза-старший: Уже говорили про физическую боль. Я знаю, что эту боль приносила ему роль Хлопуши, классическая сцена на помосте.

Александр, я знаю, вы бывали на спектаклях, где играл Владимир Семёнович.

Александр Осовцов: Да, бывал, конечно. Я любил тогда драматический театр.

Владимир Кара-Мурза-старший: А какие его роли вам запомнились?

Александр Осовцов: Я в этом смысле крайне банален – мне больше запомнился Гамлет, разумеется, нестандартным решением. Я был приучен к традициям БДТ больше всего, Тетра имени Моссовета, где таких неклассических вещей не было. На самом деле, этот образ – более образ Высоцкого, чем тот образ Гамлета, который есть у многих в сознании. Потому что, как сейчас становится понятно, Высокий был удивительно одиноким человеком. Ведь он был по возрасту "шестидесятником", который не прославился вместе со своими ровесниками. Известность к нему пришла гораздо позже. Даже в кругах "шестидесятников" позже. То, что называется "всемирная слава", – это вообще за год до смерти. Да, был фильм "Место встречи изменить нельзя". А до этого широкая публика его знала мало, потому что в каких-то хитах советского кино он не снимался, а по телевизору его не показывали. Песни его, конечно, уже тогда знали многие, но сравнительно в узком кругу. А реальная слава, как выразителя идей некоторого времени, определённого поколения, – она же у него абсолютно посмертная.

Владимир Кара-Мурза-старший: Конечно, даже мы, кто при его жизни понимал его масштаб, многое узнали лишь после его ухода из жизни.

Феликс Николаевич, мы заговорили о "Гамлете". Вы играли Могильщика. Я видел хронику, где Георгий Александрович Товстоногов сидит в зале. То есть он видел этот спектакль. Сколько лет вы вместе с Высоцким выходили на сцену в этом спектакле?

Феликс Антипов: Как я пришёл в 68-м – все 12 лет, до его кончины. Я помню последний спектакль "Гамлет". На этом спектакле – а было лето, жара – перед поклонами Алла Сергеевна Демидова в шутку говорит: "А что, слабо сыграть сразу ещё один спектакль?" Но это оказался последний спектакль, больше мы и не сыграли.

Нужно сказать, что в поэзии Высоцкого и в театральных ролях у него была всегда своя интонация. И это потрясающе! Вот это, наверное, самое главное и у поэта, и у артиста – найти свою интонацию. Я до сих пор вспоминаю, и у меня в ушах стоит эта фраза из "Преступления и наказания": "Скажи, барин в Америку уехал". Это было очень здорово!

Но я немножко не согласен насчёт широкой известности Высоцкого. Когда мы приехали на гастроли в Набережные Челны, шли от станции до гостиницы – все окна были открыты, во всех окнах стояли магнитофоны, и отовсюду неслись песни Высоцкого. Нет, его знали очень широко, мне кажется.

Александр Осовцов: Да, во всех окнах, где стояли магнитофоны, – да. Но во всех ли квартирах они были тогда – вот что я имел в виду. Телевизоры-то были почти везде. А до "Места встречи..." – там, где магнитофоны, – это другая публика. Тем более Набережные Челны: автомобильный гигант, техническая интеллигенция даже на рабочих должностях. Эти, конечно, знали.

Владимир Кара-Мурза-старший: Юрий, когда вы увидели "Гамлета", чем вам запомнился тот спектакль?

Юрий Векслер: "Гамлета" я видел дважды. Один раз я помню, что я много слышал про занавес Боровского и как-то ждал его. Но занавес меня несколько разочаровал, хотя это было очень здорово и сильно. И я был 18 июля 80-го года на последнем спектакле, о котором рассказывает Феликс Антипов. У меня было странное впечатление. Я знаю из описания Аллы Демидовой, что Высоцкий себя плохо чувствовал, в паузах ему нужна была помощь. Но было ощущение (тем более что я второй раз смотрел), что все актёры профессионально работали – и Смехов, и Демидова, и другие, но они от жары были очень уставшие, и усталость немножечко была видна. Но почему-то на Владимире Семёновиче никакой усталости я не чувствовал, его страсть была такой же огромной, как и всегда.

"Гамлет", мне кажется, как и "Жизнь Галилея", да ещё, пожалуй, две роли – Свидригайлова в "Преступлении и наказании" и Лопахина в "Вишневом саде" Эфроса показали потенциал трагического актёра. Он, конечно, не был в этом смысле дораскрыт до конца, но это, безусловно, роли, которые были сделаны Любимовым и Эфросом "на вырост", когда Высоцкий был уже зрелый. Вообще он рос как актёр. И к последним ролям это был большой мастер. Он в конце 60-х, в начале своей деятельности, и перед концом своей жизни – это два разных актёра. Это был уже Мастер.

Владимир Кара-Мурза-старший: Давайте посмотрим, как Владимир Семёнович вспоминал о работе над "Гамлетом". Это уникальная запись Черногорского телевидения, найденная нашими коллегами из объединения "Ракурс".

Владимир Высоцкий: Нашим театром руководит замечательный наш режиссёр – Юрий Петрович Любимов. Ну, я так думаю, что он один из лучших в мире режиссёров, потому что все его спектакли просто неповторимы, и о них очень трудно рассказать. Каждый спектакль имеет свой необычный образ. Ну, например, если это драматическая поэма Есенина "Пугачев", то это деревянный помост, который спускается вниз, такая плаха деревянная, два топора. И на сцене на этом помосте голые по пояс люди, которые читают замечательные есенинские стихи.

Ну, а о постановке "Гамлета" я немного хочу сказать потому, что я сам играю Гамлета вот уже два года. И мы очень долго мучились, например, какой сделать пролог в этом спектакле. И наконец, придумали такой пролог: перед началом спектакля, когда зрители входят в зрительный зал, около самой стены сидит человек, Гамлет, в чёрном свитере, со своим лицом – без грима, сидит с гитарой вот примерно в таком положении. И я что-то наигрываю на гитаре – какие-то кусочки песен, какие-то мелодии. Потом зритель успокаивается, садится в зале. Раздаётся крик петуха, гасится свет, я встаю и вместе с гитарой иду на самую авансцену и пою зрителям замечательные стихи Пастернака, музыку к которым написал я. Стихи называются "Гамлет". *(В.В. поёт "Гул затих. Я вышел на подмости..."*

Владимир Кара-Мурза-старший: Владимир взял в руки гитару. А какое впечатление он производил, когда пел? Как люди реагировали? Какая атмосфера повисала в воздухе?

Александр Осовцов: Я ни на одном его концерте не был. Только один раз видел... Кстати, о Товстоногове. В апреле 80-го года, когда я последний раз его видел в Ленинграде, о нем снимали корот-

кий, 30-40-минутный, фильм в Ленинграде в Малом зале БДТ – именно с песнями. А просто так, я абсолютно уверен, Товстоногов никому бы не дал петь в зале БДТ, если бы, как минимум, не ценил этого человека или исполнителя. Поэтому я видел его буквально пару раз и в камерной обстановке. И те, кто там был, конечно, слушали заворожённо. Потому что, я думаю, его энергетика могла как угодно приподнять или придавить и большой зал, но вблизи она была настолько колоссальной, что действовала даже на меня, сравнительно равнодушного к песням человека. Мне доводилось что-то видеть, слышать разных исполнителей, но это было всё-таки нечто иное. Ещё и потому, что... буквально сейчас прозвучало, он сказал, что он поёт не песни, а стихи. Он пел стихи. А поэзия – это совсем другое, чем песня, на мой взгляд. И она действует на людей совершенно иначе. Это всегда было воздействие большой поэзии на людей, любящих стихи.

Владимир Кара-Мурза-старший: Феликс Николаевич, а когда Юрий Петрович разглядел во Владимире этот дар? И когда он стал его использовать в интересах театра?

Феликс Антипов: Я думаю, что он первый заметил в нём крупного поэта. Ведь когда Владимир только ещё приходил показываться, он говорил: "Я вам сейчас спою". Ну, спел какие-то песни. А Любимов его спросил: "А чьи это слова?" Он говорит: "Мои". Он остановился и говорит: "Да?! Ну, это хорошо, это серьёзно". Видимо, с самой первой встречи в него это как-то попало. И в последних словах спектакля "Владимир Высоцкий" он очень правильно сказал о Владимире: "Мы потеряли большого, крупного поэта". Так что, наверное, это в нём зародилось с самого начала и продолжалось всю их совместную работу и творчество.

Надо сказать, что всегда его отличало в песнях, даже, скорее, в стихах, как правильно сказал Александр. Это неизвестно, каким образом найденная... до сих пор "литературные" люди не могут понять, как это сделано, но, видимо, это было настолько волшебно, мистически вдохновенно, что это сразу привлекало и попадало в человека, слушающего это. Даже удивительно, что такие люди, как, допустим, Бродский... "Какие у него потрясающие рифмы!" – это всё-таки Бродский сказал. И как это делается, до сих пор никому неизвестно, да и слава Богу, что неизвестно.

Владимир Кара-Мурза-старший: Юрий, вы поклонник Театра на Таганке. А какую долю успеха театра можно смело отнести за счет таланта и творчества Владимира Семёновича?

Юрий Векслер: Мы все знаем, что большую. Но самое интересно, что это тоже росло. Я помню свои начальные впечатления, где фигурой номер один на сцене, конечно, был Николай Губенко, а вовсе не Владимир Высоцкий. И Высоцкий рос, и чем дальше, тем больше. Рос именно в силу того, что у него был истинный поэтический дар. Любимов был большим мастером чтения стихов. И "Таганка", по моему, постепенно начинала походить немножко на Высоцкого. Не знаю, замечали ли это актёры. В особенности это касается поэтических спектаклей. Мне кажется, что именно в этих спектаклях влияние Высоцкого было большим. Потому что на сцене был настоящий поэт, и это ни с чем не спутаешь. Мне кажется, что это влияние.

Хотя я знаю, что многие в театре относились по-разному к успехам Высоцкого, к его популярности. Многие (ну, это у актёров бывает) считали, что они актёры не хуже, а слова Высоцкого во многом суммарны от того, что он и поэт, и автор-исполнитель песен, и так далее. Тем не менее, конечно, Высоцкий своим образом во многом сформировал образ "Таганки", конечно, не целиком. Я думаю, что, конечно, Юрий Любимов и Давид Боровский сделали больше, но Высоцкий был, конечно, фигурой-лидером.

Владимир Кара-Мурза-старший: Давайте посмотрим отрывок из "капустника" на 10-летие театра, который удалось отыскать благодаря нашим товарищам из студии "Ракурс". Отдельно они нашли видео, отдельно – звук, писавшийся в радиорубке, эти кусочки склеили – и получился 30-минутный фильм. Вот здесь Владимир Семёнович исполняет песню "Чужая колея", в честь которой сейчас названа премия его имени, которую вручают 25 января – в день его рождения. *(В.В. поёт "Сам виноват – и слёзы лью, и охаю..."*

Владимир Кара-Мурза-старший: Феликс Николаевич, а вы когда-нибудь присутствовали при том, как Владимир Семёнович что-то записывает или сочиняет, когда он "поймал" какую-то рифму?

Феликс Антипов: На репетициях, а мы же очень много вместе работали, он постоянно присаживался к столу, чего-то записывал мелким почерком. Видимо, этот процесс всё время в нём происходил, и то, что ему надо, он тут же фиксировал. У меня такое ощущение, что он был занят этим всё время. Даже иногда в каких-то разговорах вдруг он как-то вроде выпадал. И на протяжении всего нашего знакомства такие вещи происходили.

Действительно, он рос от спектакля к спектаклю или от одного периода жизни к другому. Он в конце Гамлета играл очень здорово, гораздо лучше, чем вначале. Я уж не говорю о Свидригайлове.

Конечно, были какие-то вещи в труппе... ну, зависть, может быть. Но когда в спектакле играл Высоцкий, то, конечно, и зрители, и артисты попадали под его обаяние, под его ритмы, под его интонацию. Конечно, он всё окрашивал своей очень выразительной индивидуальностью. А уже после него прошло довольно много лет, но поэтическая составляющая была очень серьезной в нашем театре. Юрий Петрович и сам писал, и он очень строго следил за стихом, чтобы он был точный, правильный. Может быть, он этим "разился" от Высоцкого.

Владимир Кара-Мурза-старший: А почему большинство спектаклей и хронику июля 80-го года, когда Москва прощалась с Владимиром Семёновичем, запечатлели в основном иностранные теле- и кинодокументалисты? Хотя была Олимпиада-80, Москва была наводнена советскими съёмочными группами, но никто не удосужился прислать хотя бы одну телевизионную бригаду на Таганскую площадь.

Юрий Векслер: Я думаю, что какие-то бригады из одной организации там, несомненно, были, и съёмки эти когда-нибудь всплывут. Но ведь Высокий до дня своей смерти был персоной-табу на телевидении вообще. Съёмки, которые были сделаны на телевидении уже по итогам, по-моему, фильма "Место встречи изменить нельзя", были показаны после смерти. Высоцкий был запрещён на телевидении. И конечно, его смерть была поперёк горла московскому и советскому начальству – именно потому, что шла Олимпиада, были иностранцы.

Есть рассказ Юрия Петровича Любимова, который я сам записывал, о том, как были скомканы похороны, их обещали провести у Кремлёвской стены, там была огромная очередь. А автомобиль с гробом нырнул в тоннель. И люди стали кричать: "Фашисты!" Любимов вообще связывал историю организации похорон со своей дальнейшей судьбой. Хотя я знаю, что во многих отделениях КГБ была масса поклонников Высоцкого. Его песни были всенародно любимы, потому что он давал голос народу, который, в общем-то, был нем. Но, несмотря на это, официальные позиции были, конечно, очень жёстки по отношению к нему. Но я уверен, что неофициальная съёмка была. Я был в тот момент у "Таганки", потом поехал на Ваганьково. И было видно, насколько власти это все не по вкусу. Известность у него была огромная, но официальной известности не было. Чтобы неофициально популярного человека провожала вот такая публика и такой резонанс вызвала его смерть – это, скорее, раздражало.

Владимир Кара-Мурза-старший: Давайте послушаем рассказ Высоцкого про спектакль "Антимиры" и "Песню акына", которую Владимир Семёнович написал на стихи Андрея Вознесенского.

Владимир Высоцкий: Мы в нашем театре, мне так кажется, снова возродили поэтическую, что ли, если так можно сказать, традицию. Она была утеряна после "Кривого зеркала", "Синей блузы", где присутствовала поэзия. И вот впервые у нас в театре это было возрождено. Семь лет тому назад поэт Андрей Вознесенский принес в театр несколько стихотворений, и мы сделали спектакль "Антимиры". Сначала хотели его играть один раз в Фонд мира, так и афиша гласила: "В Фонд мира, один раз!" Но так как этот спектакль имел большой резонанс – люди тянутся к поэзии, у нас очень любят поэзию, – мы получали массу писем о том, чтобы мы продолжали играть этот спектакль. И мы его играем. Теперь уже, конечно, без Вознесенского, потому что Вознесенский очень часто бывает в разъездах, но иногда, особенно на юбилейные спектакли, он приезжает и после нас читает новые свои стихи. Это такая у нас уже традиция.

Ну, а я хочу вам показать то, что я делаю в этом спектакле, потому что все-таки сегодня встреча со мной, хотя я так разговариваю много о театре, вот я хочу вам показать... Это не песня, это стихи Вознесенского, которые просто ритмизованы под гитару. Это называется "Песня акына". (*В.В. поёт "Не славы и не коровы..."*)

Владимир Кара-Мурза-старший: Александр, ведь в конце жизни Владимир Семёнович вырос в общественную фигуру, особенно после его участия в альманахе "Метрополь", которое обернулось большими драмами для его участников. Оно же не было случайным?

Александр Осовцов: Нет, конечно. О случайности тут не может быть и речи. Он был человеком, разумеется, из того круга, который его и слушал. А ортодоксальных советских людей в этом круге просто не было. Если говорить по большому счёту, то через 10-11 лет после его смерти те люди, которые при жизни слушали Высоцкого и после его ухода продолжали его слушать, – именно они и совершили то, что некоторые называют демократической революцией 91-го года. Я не хочу сказать, что Высоцкий был поэтом этой революции. Разумеется, в 80-м году никто её в реалиях не предвидел. Но настроения этого круга людей в поэтическом творчестве никто не выразил даже сравнимо с ним – ни раньше, ни позже. Он, конечно же, поэт того поколения, которое не поучаствовало, что ли, в "оттепели" конца 50-х – начала 60-х, потом "мы тоже дети страшных лет России, безвременье вливалось водку в нас..." Потом оно достигло пи-

ка своей жизненной активности и своих социальных свершений (извините за пышный стиль), в 89-м, 90-м и 91-м.

Владимир Кара-Мурза-старший: Феликс Николаевич, мы знаем что спектакль "Владимир Высоцкий" шёл некоторое время в Театре на Таганке у Юрия Петровича и за стенкой у Николая Губенко. Юрий Петрович, к сожалению, в минувшем октябре ушёл из жизни. Как он старался сохранить память о Владимире, как он поддерживал преклонение перед ним в своей труппе?

Феликс Антипов: Да особенно и не нужно было поддерживать. К счастью, постепенно все поняли значение этого поэта и актера, его значимость в истории театра и в истории русской культуры. 35 лет со дня смерти прошло, и я думаю, что имя Высоцкого все-таки стоит в ряду великих имён русской поэзии. То, что Юрий Петрович сделал этот спектакль, – это просто замечательно! Он до сих пор идёт при аншлагах. Причём публика совершенно разная – и юная, и молодая, и старики, которые произносят про себя, шевеля губами, тексты Высоцкого, которые произносят артисты. И вот что удивительно – интерес только прирастает с каждым поколением. Ведь можно считать, что уже два поколения прошло, но интерес не ослабевает. Это уже явление нашей жизни, в которой мы живём. Причём это становится дорогим лично для каждого.

Мы играли с ним одну и ту же роль в спектакле "Павшие и живые". И у нас был один смокинг на двоих (театр-то бедный). После того как Высоцкий умер, я стал играть один. И вот идёт следующий спектакль, я сую руку в карман – и там лежит его зажигалка. И это происходит перед выходом на сцену. Вот я тогда, наверное, понял, какая это утрата лично для меня. Вот эта вещичка в руке, и надо выходить... Вот этот момент, видимо, люди испытывают, когда слушают Высоцкого, – что они потеряли или, наоборот, приобрели что-то самое дорогое для себя.

Владимир Кара-Мурза-старший: Юрий Петрович хотел сохранить память о Владимире и поставил спектакль. Его в довольно грубой форме запретили. А потом и самого Юрия Петровича лишили гражданства. Юрий, тем самым чиновничество, власти проявили своё подлинное отношение к Высоцкому, которое они, может быть, лицемерно скрывали?

Юрий Векслер: Я не берусь судить о том, что это было за реальное отношение. Просто это было слишком много для чиновничества – спектакль, посвящённый актёру, да ещё и пока непризнанному поэту. Думаю, что их больше пугало, что они что-то пропустят, а потом им это отольётся. Высоцкого любили во всех слоях

общества. И в ЦК КПСС, и в КГБ у него, я думаю, тоже были поклонники. Но официальная позиция Московского горкома партии... Каждый на своем месте боялся. Самое главное, что у них было всегда, – страх разрешить что-нибудь такое, за что потом сверху будет окрик. Мне кажется, проблема в этом. Там не было никакой крамолы, там была человеческая интонация христианской, в конце концов, памяти о человеке. Что тут было запрещать?..

Вот телевидение так и не пустило его никогда. Но была такая история. Было огромное желание Анатолия Эфроса, чтобы Высоцкий играл Печорина в телеспектакле "Страницы журнала Печорина", где в итоге сыграл Даль. Это я знаю от Майи Туrowsкой. И для меня это было ново. Почему он хотел Высоцкого – мне понятно. Он хотел, чтобы Печорин был близок к Лермонтову, был поэтом. И хотел подлинности поэтического нутра человека. Но ему не дали. Конечно, Даль – замечательный. Но такая жалость, что не сыграл Высоцкий – как было бы здорово...

Владимир Кара-Мурза-старший: Александр, заголовок нашей передачи – "Пророков нет в отечестве своём..." Как вы считаете, почему Россия так небережлива к своим гениям? Недавно было 75 лет Иосифу Бродскому, которого тоже изгнали.

Александр Осовцов: Почему и как можно говорить об остальных странах – я не знаю. "Нет пророка в своем отечестве..." – это же не про Россию сказано. А про Россию я могу сказать, что я думаю. Потому что Россия всегда, за исключением кратчайших периодов, обычно исчисляемых месяцами, в своей многовековой истории – это государство тираническое, деспотическое. И один из секретарей ЦК 60-х годов выразил отношение государства к пророкам, в том числе, простейшей фразой: "В конечном итоге, любая мысль носит антигосударственный характер". А пророк всегда свободен по определению. Пророческий дар немислим без свободы самовыражения. Поэтому пророк – всегда враг тирании. Даже если он прославляет тирана. А Высоцкий тиранов не прославлял.

Владимир Кара-Мурза-старший: Феликс Николаевич, мы очень любим Театр на Таганке. Какие завтра будут мероприятия в память о Владимире Семёновиче?

Феликс Антипов: Вот сейчас, по-моему, в 11 часов в саду "Эрмитаж" начнётся чтение стихов и песен Высоцкого. Это какая-то новая форма таких выступлений.

Владимир Кара-Мурза-старший: А завтра в музее будет премьера фильма наших товарищей из студии "Ракурс".

Александр Сысоев (Нижний Тагил)
Глазов, 1979 год¹⁶¹

*Сверим наши песни, старый мой товарищ,
Как сверяют главные часы.
В. Ланцберг.*

*За этот голос с хрипотцой,
дрожь сводит,
отравленная хлеб-соль
мелодий.
А. Вознесенский.*

Благословенный 1979 год.

В марте Виктор Столбов организовал в городе Клуб самодеятельной песни – КСП. Хотя “организовал” – громко сказано: просто он собрал своих друзей-туристов, знавших и любивших песни. В их числе был и я.

В скобках замечу, что в Тагиле любили авторскую песню, поэтому идея создания клуба бродила по городу, как тот “призрак коммунизма”, который “по Европе рыскал”. Уже в 1973 году, за шесть лет до образования клуба кто-то пригласил в наш город Ю. Кукина. Выступление было в клубе железнодорожников, после концерта ко мне подошёл Миша Грязнов и предложил встретиться с Кукиным ещё раз в недостроенном спортклубе “Уралец”. Нас там было человек 15-20. Сидели на матах и снова слушали Кукина.

Позже, где-то в 1977-78 г.г. ездили с Женей Чулковым в Свердловск на концерт Ю. Визбора. После концерта зашли за кулисы, подошли к Визбору, которого яростно атаквала молодая женщина, вопрошая, что он собирается делать после концерта. Юрий Иосифович был явно смущён, повернулся к нам, мы попросили автограф и спросили о его отношении к Высоцкому. “В последнее время он стал лучше”, – был ответ.

Одним словом, город был беременен самодеятельной песней, нужен был только человек, который сказал бы “я знаю, как надо”. Этим человеком и стал Виктор Столбов.

После окончания УПИ он с женой был распределён в Серов, где и работал, изредка наезжая в Тагил к родителям и встречаясь с друзьями юности. В один из таких приездов меня с ним познакомили. Позже я дал послушать новые записи Высоцкого, которые Витя коварно увёз в Серов. Я чуть с ума не сошёл, дожидаясь его возвращения. В конце концов, в 1978 году Виктор с семьёй окончательно переехал в Тагил к родителям.

И уже в марте 1979 года роды случились. Новорождённого, конечно, крестили туристы (как во многих городах Союза) – первое заседание КСП было в клубе туристов.

Сразу был задуман вечер, посвящённый Высоцкому, благо входил в клуб Женя Чулков, который не только знал и исполнял песни Владимира Семёновича, но и был похож на него и внешне, и голосом.

¹⁶¹ Глава из книги “Хроника счастливой жизни”, Нижний Тагил – Новосибирск, 2015.

Пока идея вечера витала в воздухе, в конце апреля приехал из Глазова, где он был в гостях у своей сестры, Слава Масленников, и сообщил нам, что с 29 апреля по 2 мая включительно в Глазове будет выступать с концертами Высоцкий.

Глазов – достаточно небольшой город, аккурат посередине между Москвой и Нижним Тагилом, то есть где-то в 700 километрах от нас. Запомнился мне Глазов образца апреля 1979 года отсутствием светофоров, грязью, деревянными мостками вместо асфальта.

Но! Но в Глазове был Дворец спорта, что по тем временам встречалось не так часто. В Тагиле Дворца спорта не было, несмотря на наличие асфальта и светофоров.

По разным причинам желающих поехать на встречу с Высоцким оказалось немного: я и Женя Чулков. Ещё собирался В. Столбов, но у него что-то не сложилось. Теперь он, как говорит М. Жванецкий, “жалеет страшно”.

Не поехал Валера Панкратов. Незадолго до этого он был в Москве (возможно, даже специально), пришёл на Малую Грузинскую, каким-то образом прошёл мимо вахтёрши (вроде сказал, что у него договорённость о встрече с Высоцким, а она не проверила), позвонил Высоцкому, тот открыл дверь, Валера представился, сказал, что проехал ради этой встречи 1500 километров. Возможно, это прозвучало несколько патетично, ибо Высоцкий сказал, ну зачем так далеко, и закрыл перед Валерой дверь. Потом вышел покурить (Валера всё ещё стоял на площадке) и сказал: “Дайте мне отдохнуть”.

Одним словом, ехали мы с программой максимум встретиться с Высоцким, хотя и побаивались, что встреча может быть подобной Валериной.

Я взял с собой кинокамеру “Кварц-супер”x8 мм, но не прихватил насадки.

Работая над книгой, попросил Женю Чулкова тоже описать свои впечатления о поездке в Глазов. На удивление, Женя не поленился и выполнил мою просьбу. Я буду периодически цитировать его в тех случаях, которые я упустил в своём повествовании или изложил неполно.

ЧУЛКОВ. *Купили с Саней билеты на московский поезд до Глазова и за несколько часов до отправления пошли искать пиво. Нашли в гастрономе №9 бутылочное. Очередь. Просим вежливо, чтобы разрешили взять без очереди. Мол, поезд отходит, то да сё. На нашу вежливость очередь ответила агрессией. Мы на время отошли. Смутились, ё-моё, да что мы – не в кожаных куртках, что ли? Да и на вокзал пора. Подходим внаглую к кассе, говорим что надо и сколько. В очереди тишина. Взяли, по-моему, ящик. В то время это было нормой. А с пивом до Глазова – рукой подать.*

Женя предложил ехать по студенческим билетам. Чужим, естественно, дабы сэкономить в два раза. По студикам он был не Женей, да и я не Сашей. И вот мы в купе то называем друг друга по легенде, то, забываясь, – истинными именами, так что соседи наши терялись в догадках, да и мы измучились, контролируя себя. Это я так – к воспоминаниям о том времени.

Утром 29 апреля мы были в Глазове. Зашли к Наташе – сестре Масленникова – и договорились о ночлеге. Муж – Володя Дерябин, – который потом вплоть до марта 1994 года (до своей трагической гибели) стал моим самым близким другом, был на работе.

Пошли во Дворец, ознакомились с расписанием концертов. Стоит упомянуть, что 29 апреля намечалось 3 концерта, 30 апреля, 1 мая и 2 мая – тоже не менее двух каждый день, что для Глазова было многовато. Купили билеты, и пошли в единственную гостиницу в надежде на встречу с Высоцким. Спросили у администратора, приехал ли Владимир Семёнович. Да, приехал ночью, сейчас отдыхает. Нет, пропустить к нему не может.

***ЧУЛКОВ.** Швейцар рассказывал, когда Высоцкий заполнял документы на поселение, у него было хорошее настроение, и он много шутил. Высоцкий взял телефонный справочник и сказал, что найдёт себя там. Полистал, говорит, а вот и я – Высоцкий, – да только инициалы опять перепутали.*

Рассудив, что, проснувшись, он пойдёт завтракать в ресторан при гостинице, пошли туда. Сели за столик, что-то заказали. Я приготовил кинокамеру, хотя освещение оставляло желать лучшего.

Не помню, каким образом, видимо, вследствие коммуникабельности Жени, познакомились с ребятами, сидевшими за соседним столом. Оказалось, они из ансамбля “Поющие электрины” (были же тогда названия!). Они выступали в первом отделении, а Высоцкий – во втором. Одним словом, Владимир Семёнович был тем самым “паровозом”, который тянул этот ансамбль, делая ему сборы. Мы сообщили этим “электринам”, что приехали из Тагила на концерт Владимира Семёновича, и они к нам прониклись. Обещали посадить на самые лучшие места и, к слову сказать, обещание впоследствии исполнили. Говорили, что “Володя – нормальный простой мужик”, но на нашу просьбу представить нас ему, замялись. Вот так всегда: всё надо делать самим.

Память несовершенно. Если раньше я думал, что 29 апреля не забуду никогда, то сейчас вижу, как ошибся. Многие детали встречи с Владимиром Семёновичем ушли из памяти, но появление Высоцкого в ресторане врезалось. И именно тем, что буквально за несколько секунд до его прихода вдруг ресторанный гул смолк, стало необычайно тихо, потом открылась дальняя от нас дверь, непосредственно соединяющая гостиницу с рестораном (мы сидели в противоположном конце у главного входа в ресторан), вошёл Высоцкий, девушка и сопровождающий их мужчина.

***ЧУЛКОВ.** Не помню, чтобы мы долго ждали, но открылась-таки наша дверь, и в зал ресторана вошёл Высоцкий. Он прикрыл за собой дверь, на мгновение замер в дверном проёме, очень отчётливо кивнул головой, как бы здороваясь, и прошёл к столику.*

Снимать его без насадок с довольно большого расстояния и при упомянутом освещении было бесполезно, тем более, что он сел, если не ошибаюсь, спиной к залу, да и – что греха таить – побаивался я это делать без его разрешения, дабы не испортить ещё не сложившиеся отношения.

Расплавившись, вышли из ресторана, обогнули его, вошли в гостиницу и встали у двери, через которую вошёл Высоцкий. Ждали долго, волнение нарастало, говорили, мол, что-то Семёныч задерживается (между собой мы так называли Высоцкого). В конце концов, дверь открылась, и вышел Владимир Семёнович (не помню, чтобы с ним были его попутчики, видимо, они остались в ресторане).

У меня с собой была довольно редкая фотография, на которой Высоцкий пел в кают-компании теплохода “Шота Руставели”, и первый буклет “Владимир Высоцкий”. С ними я и бросился к Высоцкому:

– Владимир Семёнович, здравствуйте!

Он ответил, обогнул меня, но на пути встал Чулков:

– Здравствуй, Владимир Семёнович, – и протягивает ему руку.

Пожал. Тут и я подскочил, протянул фотографию, буклет. Высоцкий расписывается на них. Женя подал ему записную книжку с той же целью.

ЧУЛКОВ. *Высоцкий интересуется, откуда фотография. Объясняю. Правильно, говорит он. (Фотографию мне подарил институтский однокашник-одессит Саша Бройтман, чей отец в то время работал на теплоходе “Шота Руставели” экскурсоводом). Мы просим Высоцкого уделить нам немного времени в перерыве между концертами. На что Высоцкий отвечает, что сегодня не сможет, только завтра. Терять нам нечего, и мы говорим ему:*

– Вы сегодня не можете, а мы – завтра, так как уезжаем домой.

Высоцкий не ожидал от нас такой наглости и назначил нам встречу в перерыве между первым и вторым концертами в тот же день.

Я: – Владимир Семёнович, мы приехали из Нижнего Тагила, чтобы поговорить с вами. Не найдёте ли вы для нас немного времени?

– Из Тагила? Как там Изочка?

– Нормально. Ей недавно присвоили звание. – (Сейчас уже не помню, какое.)

Дополнение от 2014 г.

В данном случае я ошибся. Звание Заслуженной артистки РСФСР было присвоено Изе Константиновне 29.07.1980 г., звание Народной артистки России – 01.10.2005 г. Тем не менее, в моей памяти осталось, что перед нашей поездкой в Глазов была информация в “Тагильском рабочем” о чём-то подобном. Возможно, писали о том, что она представлена к званию заслуженной артистки, возможно, была какая-то премия на региональном уровне.

– Передавайте привет. Подойдите ко мне после первого концерта, – и снова хочет уйти от нас.

– Владимир Семёнович, у меня есть ваша песня без первой строчки. Вторая: “Заплаты пенные латают разорванные швы песка”. А как звучит первая строка?

– У меня нет такой песни.

– Это ваша песня.

– Повтори.

– “Заплаты пенные латают разорванные швы песка”.

– А! “Штормит весь вечер, а пока...”.

Высоцкий на первых ступенях лестницы. Я задаю ему ещё какой-то вопрос, он оборачивается: “Ну, договорились же встретиться”.

Ушёл. Я записываю названную мне строчку.

Пошли во Дворец. До начала концерта времени ещё было достаточно. Слонялись, сидели, прикидывали, с чего начать разговор. Опыта взятия интервью нет. Но ведь надо с чего-то начинать. Поскольку собирались сделать вечер по его творчеству, наметили три соответствующих вопроса:

1. Делите ли вы своё творчество на периоды?

2. Ваша любимая песня?

3. Отношение к нашей задумке, стоит ли высылать вам сценарий для согласования?

Стали появляться зрители. Пришли “Поющие электрины” и начали настраивать аппаратуру. Нас посадили перед первым рядом вместе со звукооператором.

Первое отделение. “Поющие электрины”. Второе отделение – Высоцкий.

ЧУЛКОВ. *Высоцкий вышел на сцену. Поздоровался. Я очень хорошо запомнил сказанное Высоцким: есть люди, которым его песни нравятся, есть те, кому не нравятся. Но у него есть настоящие любители, что они сегодня у него уже были и будут ещё (я понял: это о нас).*

Я записывал песни. Содержание первого концерта:

1) “На братских могилах не ставят крестов...”

2) “Я вам мозги не пудрю...”

3) “Кто верит в Магомета...”

4) “Я бегу, бегу, бегу, бегу...”

5) “Ах, милый Ваня, я гуляю по Парижу...”

6) “Дорогая передача, во субботу...”

7) “Я вышел ростом и лицом...”

8) “Ой, Вань, гляди – какие клоуны...”

9) “Не хватайтесь за чужие талии...”

10) “Я самый непьющий из всех мужиков...”

11) “Я не люблю фатального исхода...”

После второй песни в его монологе прозвучало следующее (цитирую по фонограмме): “...Сегодня я вам покажу новое и старое. И для любителей, которые знают почти все мои песни наизусть – они уже сегодня приходили в гостиницу – сегодня тоже будут новости в этом выступлении”.

ЧУЛКОВ. *В перерыве между песнями в первых рядах зала заплакал ребёнок на вид лет трёх. В чём дело? Родители перепугались, ребёнку рот затыкали. А Высоцкий спрашивает:*

– Как зовут вашего пацана?

– Ваня, – выжимают из себя родители.

– О, Ваня, послушай, я тебе песенку спою, – говорит Высоцкий.

И начал петь песню “Ах, милый Ваня, я гуляю по Парижу...” и сразу всё как-то уконтрапунилось. В общем, концерт продолжался, а мы – в предвкушении встречи. Представляю, как Сане хотелось выскокить к самой сцене с кинокамерой и снимать. Тут бы нас, наверное, и выгнали сразу.

Всё. Концерт закончился. Такое дело надо перекурить. Я тогда был курящий и точно помню, была у меня пачка сигарет “Интер”, ну, а у Анисимовича, конечно, “Беломор”.

Может быть, какие-то детали того времени память моя не соизволила запомнить. Ну, в общем, мы, наверное, пошли искать указанное Владимиром Семёновичем место встречи. Нашли, ждём. Время, назначенное, уже прошло, а Высоцкого нет. Ну, думаем, обманул, конечно. Нервничаем. Вдруг идёт Высоцкий – не один. Подходит к нам, просит прощения за опоздание и говорит, что ему нужно срочно уехать куда-то. Мы договариваемся о новой встрече, примерно за час до начала второго концерта. Уже легче. Высоцкий уходит. Нам спешить некуда.

В буфете купили бутылку рома. На второй концерт на “электринов” не пошли. Бродили за кулисами. И примелькались. (Мы с Женей оба были в чёрных монгольских кожанках, с чёрными портфелями – слишком заметны.)

К нам подошёл Володя Маслов – ведущий концерта. Он представлял и “электринов”, и Высоцкого:

– Ребята, вы кто такие?

– Мы из Нижнего Тагила. Договорились с Владимиром Семёновичем о встрече.

– Специально приехали?

– Да.

Заинтересовался, долго разговаривали.

ЧУЛКОВ. Маслов нам рассказал, что перед Глазовым были гастроли в городе Ижевске. Там Высоцкий к себе никого не допускал – ни журналистов, ни фоторепортёров.

Подходит назначенное время, снова сидим у двери гримёрной Высоцкого. Вот, наконец, появляется он. Не один. С ним молодая девушка лет 18-20. Зовут Ирина. Заходим в гримёрку. Из мебели в комнате диван, пара кресел, несколько стульев и журнальный столик, на котором стоит тарелка бутербродов с чёрной икрой и несколько бутылок с “Боржомом”. Спиртного – ни капли. Высоцкий подошёл к столику, взял два бутерброда и стал икру с одного бутерброда намазывать на другой, приговаривая при этом:

– Научились, гады, икру делать искусственную.

Мы ему говорим:

– Владимир Семёнович, а с чего вы взяли, что икра искусственная?

– Что, разве не видно?

Мне точно было не видно. Состряпав большой бутерброд, Высоцкий предложил его девушке. Та стала отказываться, Высоцкий как рявкнет: “Ешь, говорю!” Ирина съела бутерброд и ушла.

Мне помнится, Высоцкий сказал ей: “Оставь нас, мне с ребятами поговорить надо”.

ЧУЛКОВ. *Высоцкий съел тоже, взял бутылку “Боржоми” (открывашки, по-моему, не было), положил её на пол и ногой несколько раз провёл по ребру крышки. Со второго или с третьего раза пробка отлетела. Часть содержимого бутылки вылилась Высоцкому на обувь и брюки. Он поднял бутылку, выплеснул ещё на пол, ополаскивая горлышко. Попил. Мы с Сашей молча наблюдали за его чудачествами, не зная как себя вести. Но восторга не выражали, точно. Тут Высоцкий взял стул, развернул его таким образом, что спинка стула оказалась у него перед грудью, и сел на него. Затем он обеими руками взъерошил себе волосы, положил руки на спинку стула и сказал: “Ребята, я отвечаю на все ваши вопросы”.*

– Неужели ради меня приехали?

Я: – А как же. “За этот голос с хрипотцой, дрожь сводит”. Что, действительно, как по Вознесенскому, попали в автокатастрофу?

– Да, было дело.

Отметил для себя, что Высоцкий не стал вдаваться в подробности, чем грешат многие, стоит их только спросить о здоровье. И тон такой, будто говорит о совершенно постороннем человеке.

Задали подготовленные три вопроса. Получили ответы. По первому: творчество на периоды не делит. По второму: самая любимая песня – последняя. По третьему: “Ребята, делайте, как считаете нужным, сценарий присылать не надо”.

Спросили, сможет ли приехать к нам? – “А у вас Дворец спорта есть? Меня только по ним выпускают”. – “Нет”. – “Подождем, когда построят”.

Зашёл разговор о литературе. Высоцкий: “Вы посмотрите: всё зажато. Вспомните хоть одно произведение, которое можно прочесть. Литература безликая”. Запомнил это, поскольку к тому времени единственно, что прочёл с удовольствием, – “Бессонницу” А. Крона. Остальное – серое.

Высоцкий говорил очень откровенно, резко, не осторожничал, хотя, по сути, перед ним сидели незнакомые люди.

ЧУЛКОВ. *Слушать его было страшно интересно. Он как-то так зажёлся, начал говорить, что у нас не Россия, а страна Лимония, что вся страна давно спит. Вдруг осёкся и говорит: “Э, я не о том”.*

Как-то у нас с Сашей возник спор по поводу смысла одной из песен Высоцкого. О какой песне шла речь, я не помню, да дело не в этом. Во время беседы вспомнил я об этом споре и попросил Высоцкого нас рассудить. Тот спрашивает моё мнение. Я говорю. Высоцкий сказал: “Правильно”. Я: “Понял, Саня?”. Тут Высоцкий спрашивает у Сыроева, как тот понимает смысл песни. Саня поясняет, Высоцкий снова: “Правильно!” И мы втрём хохочем. Дошло до меня таки, что каждый понимает так, как понимает.

ОТСТУПЛЕНИЕ ПЕРВОЕ.

Женя вспомнил песню “Он не вернулся из боя”. Действительно, по одной строчке из этой песни были у нас споры:
“Нынче вырвалОсь, словно из плена весна,
По ошибке окликнул его я...”

или

“Нынче вырвалАсь, словно из плена, весна.
По ошибке окликнул его я...”

Я был сторонником первого варианта, по которому первая строчка является выражением неожиданности (то есть внезапно, неосознанно вырвалось обращение к другу). В этом случае вторая строчка является логическим продолжением первой.

Во втором же варианте первая строчка определяет время года и по смыслу не дополняет вторую строку, являясь как бы частью так называемой “рыбы”.

В то время не было книг Поэта, сейчас же с появлением десятков изданий, печатается второй вариант, то есть Женя тогда был прав, тем не менее, пока не увижу рукопись этой песни, не успокоюсь.

Я: – Владимир Семёнович, на концерте вы сказали, что в Глазове с пьянством покончено (перед песней “Считай по-нашему...” он сказал, мол, я слышал, что в Глазове с пьянством покончено, но исполню песню о нём), но у нас в Тагиле – нет.

– Что ты имеешь в виду?

– У нас с собой бутылка рома. Может быть, встретимся после концерта, посидим, выпьем?

– Мужики, вообще я человек пьющий, но сегодня плохо себя чувствую, так что – без меня.

ЧУЛКОВ. *В процессе разговора незаметно подходим к алкогольной теме и так ненавязчиво намекаем Высоцкому, что у нас с собой есть. Высоцкий вежливо отказался. Я, говорит, человек пьющий, иногда пью запоями, но во время работы я никогда не пью. Потом добавил: “Да, ребята, похаркал я кровушки”. Мы с Саней без слов поняли друг друга. При Высоцком – ни капли. Так болтали мы уже минут сорок. В это время шло первое отделение концерта. Мы понимали, что времени на разговоры уже нет. А Высоцкий всё рассказывал, рассказывал. Вдруг я заметил, как Высоцкий как бы случайно бросил взгляд на свои часы.*

Потом встал, взял гитару, начал ходить по гримёрной, наигрывая мелодии.

ЧУЛКОВ. *Мы говорим:*

– Владимир Семёнович, вам, наверное, уже пора на сцену.

А он говорит:

– Так пойдёмте за кулисы, там поговорим, покурим.

Вышли мы из гримёрной. Сцена рядом почти. Солист ансамбля “Поющие электрины” то ли Карим Аскеров, то ли Аскер Керимов. Но со

званием заслуженного артиста, всё хочет, чтобы его на бис вызывали. Он выскочит за кулисы, у него тут же пропадает улыбка, постоит пару секунд, улыбочку натянет и опять к зрителям. Те и хлопают. Высоцкий, обращаясь к нам, говорит о солисте:

– Чего ты, бл..., скачешь, всё равно меня пришли слушать.

Высоцкий достаёт из кармана пачку каких-то неизвестных мне сигарет, но пачка пуста. Владимир Семёнович спрашивает закурить у нас. Мы буквально выхватываем из карманов каждый своё курево (вот почему я помню название сигарет “Интер”) и протягиваем Владимиру Семёновичу, тот предпочёл Санин “Беломор”. Закурил профессионально. Резко дунул в мундштук, выдувая крошки табака, потом смял мундштук в гармошку и ткнул папиросу себе в рот. Стоим, курим. Тут Саня – ну, молодец, – рискнул. “Владимир Семёнович, – говорит, – у меня тут с собой небольшая кинокамера. Можно, я вас сниму?”. Высоцкий не отказал. Саша начал снимать, Высоцкий Сане позирует, корчит рожи, а меня всё подмывает встать рядом с Высоцким. Но какое-то чувство, что этим я могу всё испортить, взяло верх.

Расставаясь, мы спросили у Владимира Семёновича, не против ли он, если мы так же неожиданно появимся у него в театре на Таганке? Высоцкий не возражал.

За кулисами темно, тем не менее, я достаю кинокамеру и начинаю снимать. Высоцкий видит это, улыбается, курит “Беломор”, наигрывает на гитаре. Объявляют его выход. Он гасит папиросу и выходит на сцену.

Общение с ним заняло 40-50 минут.

ЧУЛКОВ. Второй концерт мы снова сидели за столом звукооператора, как совсем свои люди.

Я снимаю на кинокамеру смелее, подходя уже к самой сцене, но и не злоупотребляя разрешением Владимира Семёновича.

На втором концерте он пел следующие песни:

- 1) “На братских могилах...”
- 2) “Я вам мозги не пудрю...”
- 3) “Я – Баба-Яга, вот и вся недолга...”
- 4) “Кто верит в Магомета, кто – в Аллаха...”
- 5) “Едешь ли в поезде, в автомобиле...”
- 6) “Вдох глубокий, руки шире...”
- 7) “Я бегу, бегу, бегу, бегу...”
- 8) “Ах, милый Ваня, я гуляю по Парижу...”
- 9) “Во хмелю слегка лесом правил я...”
- 10) “Считай по-нашему, мы выпили немного...”
- 11) О козле отпущения.
- 12) О погибшем лётчике.
- 13) О телевидении.
- 14) Парус.

ЧУЛКОВ. После концерта вышли через служебный выход в гардероб и прямо на стойке разложили выпивку и закуску, совсем не обращая ни на кого внимания, и даже не замечая, что напротив нас находится дверь с надписью “Милиция”. И дверь эта открылась, и вышли из неё два милиционера, которые спросили, что это мы делаем? Мы ответили: “Пьём водку”. Милиционеры посмотрели на нас как-то странно и ушли.

ОТСТУПЛЕНИЕ ВТОРОЕ.

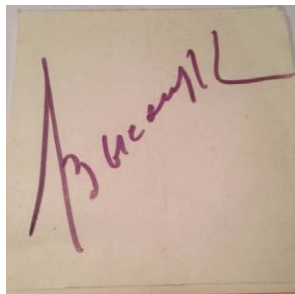
Попутно – о выпивке. После смерти Высоцкого кто-то сказал, что оторвал бы руки тому, кто подливал Высоцкому. Я к этим “оторванцам” себя не отношу, ибо Владимир Семёнович отказался, но должен сказать, что если бы согласился – моя совесть всё равно была бы чиста. Во-первых, об истинном здоровье Высоцкого знали только близкие; во-вторых, за здоровье Владимира Семёновича пил весь Союз, поэтому думалось, что он будет жить вечно; в-третьих, на Руси так принято и воспитаны на этом: встретились-выпили-поговорили. Именно так – через дефис.

Подходит Маслов: “Ребята, давайте ваши портфели, чтоб вам с ними не таскаться, я оставлю их в своей комнате, закрою её, а после концерта отдам”. – “Спасибо, Володя”. – “Ребята, хотите автограф Высоцкого?” – “Конечно”. Он ушёл, вернулся с афишей “В поисках жанра”, на которой – “Добра”, нарисованный Владимиром Семёновичем автошарж и подпись.

Автограф 4 →

Дополнение от 2014 года.
История автографов
В. Высоцкого.

Путём сложения можно сказать, что Владимир Семёнович дал нам четыре автографа.



← Первый – Жене Чулково в записную книжку.
Второй – мне на свою фотографию, сделанную на “Шота Руставели”.

Третий автограф – мне на буклете “Владимир Высоцкий”.

И четвёртый автограф с автошаржем и пожеланием “Добра!” – нам с Женей. Женя великодушно не стал на него претендовать, и эта афиша осталась у меня.

Третий автограф я отдал Славе Масленникову – его заслуга в том, что от него мы узнали о приезде Высоцкого в Глазов. Позже Слава подарил автограф Людмиле Фёдоровне Наймушиной. После её отъезда в г. Монетка к своей племяннице и последующим уходом из жизни, история этого автографа неизвестна.



Второй и четвёртый автограф я поместил в рамки, они у меня долго висели в кабинете рядышком (см. фото), пока в 2012 году я не решил отдать четвёртый автограф (с пожеланием “Добра!”) в Новосибирск Юре Гурову, справедливо считая, что его подвижническая жизнь достойна этого.

Таким образом, у меня осталась фотография Высоцкого на “Шота Руставели”. Сам автограф (на бедре Высоцкого) выцвел, но при ближайшем рассмотрении ещё виден.



В.С. Высоцкий на теплоходе “Шота Руставели”. (Автограф 2).

Маслов говорит, что Владимир Семёнович плохо себя чувствует, отлёживается перед третьим концертом.

Итак, завершающее выступление Высоцкого. Я продолжаю снимать на кинокамеру, пытаюсь уловить его взмах правой рукой после завершающего песню аккорда, а также жест, которым Владимир Семёнович срывает с себя гитару в конце выступления.

ОТСТУПЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ.

О киноплёнке. Она оказалась не лучшего качества: какие-то царапины. Со временем местами порвалась перфорация, Но, тем не менее, кадры получились интересные: и за кулисами съёмка получилась, и всё то, о чём я упомянул выше.

Позже киноплёнку у меня взял А. Крылов для передачи “Четыре вечера с Высоцким”, но в передачу она не вошла, возможно, из-за качества.

Я не придавал большого значения этой плёнке. Думалось, что Владимира Семёновича снимали неоднократно и подолгу, так куда уж мне с моей поцарапанной плёнкой и порванной перфорацией. Но

в 2007 году вышла книга М. Цыбульского “Каталоги Высоцкого”, в которой я обратил внимание на небольшое количество любительских съёмок Высоцкого, причём очень непродолжительных по времени.

Дальше – больше. После 2000 года Юра Гуров позвонил и предложил мне оцифровать эту киноплёнку. Я понятия не имел, как это делается, поэтому походил по фотосалонам, спросил, не занимаются ли они этим. Ответ был отрицательный, и я с чистой совестью сообщил Гурову, что ничем помочь не могу. Тогда Юра попросил передать ему плёнку и позже прислал мне на DVD оцифровку моей записи, а потом – ещё DVD на котором питерцы Антон Шадчин и Володя Чейгин сделали наложение звука.

А что с оригиналом? Юра сказал, что хотели отдать его в музей Высоцкого. Я не стал возражать – ну лежит у меня эта плёнка без дела, а в музее, глядишь, на что-то сойдётся.

В мае 2014 г. Лёва Черняк спросил меня о местонахождении плёнки. Я ответил, что Гуров отдал её в музей Высоцкого Никите. Лёва чуть не взвыл: “У них же обратно не взять!” – “Ну и что, главное, она оцифрована”. – “Мы хотели отдать её на оцифровку самым лучшим специалистам”. В июне плёнка каким-то образом откуда-то всплыла, о чём мне Лёва и сообщил, добавив, что спецы занимаются оцифровкой, мол, кому её потом вернуть. Я ответил: “В Новосибирск Гурову”. Позже Гуров сообщил, что более качественная оцифровка закончена, и ему скоро вернут оригинал. Когда я задумывал переиздание, решил сделать приложением к книге диск с этой видеозаписью Высоцкого.

Вернись снова к “Каталогу...” Цыбульского.

В нём я обнаружил, что 29 апреля в Глазове в Ледовом дворце спорта “Прогресс” было четыре концерта Высоцкого (стр. 252). При всём моём огромном уважении к Марку, всё-таки категорически заявляю, что концертов в тот день было три! Так что, как в стихотворении

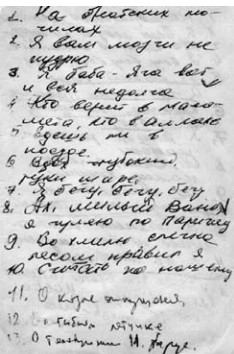
“У доски, где почётные граждане...”:
“На Доске меня это<й> зачерчивай...”!

На третьем концерте Высоцкий пел песни:

- 1) “От границы мы Землю вертели назад...”
- 2) “Я вам мозги не пудрю...”
- 3) “Кто верит в Магомета, кто – в Аллаха...”
- 4) “В жёлтой жаркой Африке...”
- 5) Про Кука.
- 6) “Дорогая передача, во субботу, чуть не плача...”
- 7) “Я вышел ростом и лицом...”
- 8) “Я не люблю фатального исхода...”
- 9) “Ой, Вань, смотри какие клоуны...”
- 10) О Джеймсе Бонде.
- 11) Парус.

Названия песен всех трёх концертов даются по сохранившимся записям, которые мы с Женей делали во время выступлений Высоцкого.

Дополнение от 2014 г.



В Новосибирске Лёва Черняк спросил меня: “Вели вы запись песен Высоцкого на концертах?”. – “Вели”. – “Они сохранились?”. – “Да”. Вот я и даю скан этих записей. По почерку видно, что снимал я Высоцкого в конце второго концерта и на третьем выступлении (в этом случае записывал песни Женя).

После концерта пошли с Женей в гримёрную – нет наших портфелей. Стоим в недоумении, ничего не можем понять. Маслова нет. Через некоторое время Володя, запыхавшись, подбегает: “Ребята, ваши портфели у меня в гостинице. Не думал, что концерт закончится раньше, вот и опоздал. Пойдёмте ко мне в гостиницу”.

Пошли. Сидим в номере Маслова, выпиваем ром, разговариваем.

Ближе к полуночи – стук в дверь номера. Володя приоткрыл дверь и с кем-то некоторое время разговаривал. Потом вернулся к нам: “Ребята, к Владимиру Семёновичу приехал из Москвы его администратор (возможно, тогда и прозвучала фамилия Янкловича), он пойдёт с Высоцким в баню. Давайте отдадим им нашу бутылку”. Там оставалось не меньше половины. – “Конечно, – святое дело!”. Он опять пошёл к дверям, отдал.

Снова разговаривали. Ушли из номера в час или в два часа ночи.

ОТСТУПЛЕНИЕ ЧЕТВЁРТОЕ.

Удивляюсь, что до сих пор не отыскан и не допрошен Володя Маслов. Я думаю, ему есть что рассказать не только о поездке в Глазов. Судя по его словам, он ездил с Высоцким неоднократно.

Дополнение от 2014 г.

В мае 2014 г. в Новосибирске я узнал, что Володя Маслов умер, но Лёва Черняк имел до этого с ним контакты...

Пришли к Володе Дерябину, рассказали ему о встрече с Высоцким, попросили переписать для нас эти три концерта, в том случае, если их записывал звукооператор Дворца спорта. Впоследствии Володя выполнил нашу просьбу.



Дополнение от 2014 г.

Работая над переизданием, решил уточнить количество глазовских концертов, имеющих у меня. Оказалось – только два: первый и третий. Возможно, именно во втором концерте Высоцкий поёт для заплакавшего мальчика. Мне не запомнился этот эпизод, но думаю, Женю Чулкова память не подвела.

Утром 30 апреля пошли во Дворец снова. Где-то в 12 часов должен был начаться концерт, после которого мы успевали на поезд. Нас встретил Маслов (он обещал нас провести): “Концерт отменяется – мало куплено билетов. Концерт будет вечером. А на 1 и 2 мая, возможно, вообще отменим выступления – нет сборов. Ребята, пошли в пивной ресторан – я угощаю”. Пошли. Часа два посидели, после чего попрощались с Володей, обменявшись адресами.

Днём выехали из Глазова и утром 1 мая были в Тагиле.

ОТСТУПЛЕНИЕ ПЯТОЕ.

Ещё пару слов о контактах с Высоцким – прямых и косвенных.

20 октября 1979 года ехал на переподготовку через Москву, сходил на спектакль Театра на Таганке “Обмен” Ю.Трифонов. Высоцкий не был задействован в этом спектакле. Позвонил ему: “Не изменились ли условия ваших выступлений?”. (То есть, по-прежнему во Дворцах спорта.) – “Нет”.

В январе 1980 года послал Владимиру Семёновичу поздравительную телеграмму, и мне пришло уведомление о том, что телеграмма “Высоцкому вручена 25/1 20-10 лично”.

На моё 60-летие в 2011 году Женя Чулков написал песню, в которой закрепил нашу встречу с Высоцким, частью этой песни я хочу поделиться, завершая эту главу:

*“Как будто было всё вчера:
Боржоми, чёрная икра,
Всё просто – без особой церемонии,
А он курил твой “Беломор”,
Шёл откровенный разговор
Про то, как мы живём в стране Лимонии.*

*Сбылась заветная мечта:
У режиссёрского пульта
Сидели, подавив в себе амбиции,
Когда ж ушёл со сцены он,
Соорудивши закусон,
Мы пили водку у дверей милиции...*

*Год олимпийский пролетел,
Забрав того, кто не допел –
Поэта ещё времени советского,
А ты в Москве, купив пивка,
У комсомольского ЦК
Работаешь с архивами Жванецкого...”.*

Евгения Лозинская (Москва)

Владимир Высоцкий.

Марина Влади нисколько не мешала его романам ¹⁶²

Январь 1973 года. По мраморной лестнице, ведущей на второй этаж фирмы "Мелодия", где я работала ответственным редактором, поднимался невысокий человек, в упор глядя на меня. Я пристроилась в холле с журналом – мне хотелось почитать, а в рабочем кабинете стоял шум. Не сбавляя шага, незнакомец приблизился ко мне вплотную и бесцеремонно дотронулся до моих волос: "Какие прекрасные волосы!" Я ударила его по руке: "Хамите, парниша!" В то время среди интеллигенции было принято цитировать Ильфа и Петрова. "Но волосы в самом деле прекрасные", – улыбнулся незнакомец. Сколько раз я слышала подобные комплименты! Даже Алла Пугачева (а она на "Мелодии" была частой гостьей) как-то призналась, что стала делать причёску, впечатлившись моей "гривой". "Знаю, но если каждый будет их трогать..." – завелась я. На что мужчина спокойно парировал: "Я не каждый. Я – Высоцкий!" – "А я – Лозинская!" – в запале ответила я и, встряхнув волосами, гордо удалилась в свой кабинет. Как это ни удивительно, я так и не поняла, кто этот человек. Слишком рассердилась, чтобы думать о чём-то ещё. Например, задаться вопросом: а не тот ли самый это Высоцкий, чьи песни я не раз слышала на магнитофонных записях, а кое-что знала и наизусть?

А где-то через полчаса в дверь заглянул Олег Георгиевич Герасимов – декан актёрского факультета Школы-студии МХАТ, много раз уже делавший на "Мелодии" инсценировки по сказкам: "Женя, выйди-ка на минутку". Я снова вышла в холл и увидела того самого незнакомца. Он улыбнулся: "Я её знаю! Она – Лозинская. И у неё прекрасные волосы, не правда ли, Олег Георгиевич?" Но Герасимов тему не поддержал: "Да ей все об этом говорят, поэтому давай, Володя, ближе к делу. Женя будет редактором на „Алисе в Стране чудес“."

¹⁶² Печатается по "Семь дней" № 21 (25-31 мая 2015).

Женя, ну а тебе, конечно, не нужно представлять Владимира Высоцкого? Кстати, он мой бывший ученик в Школе-студии. И я хочу, чтобы песни для „Алисы...“ написал именно он". Только тут до меня наконец дошло, кто это. И хотя Театр на Таганке был для меня родным, на спектакли с участием Высоцкого я как-то не попадала. Многие актёры с Таганки у нас записывались: Валерий Золотухин, Сева Абдулов, Вениамин Смехов. Они оставляли мне контрамарки, потом, конечно, и Высоцкий стал мне их приносить. Веня Смехов даже двусторонние сочинил: "Лозинская Женечка „Таганки“ выдвигенечка".

Для Высоцкого работа над пластинкой "Алиса в Стране чудес" значила гораздо больше, чем просто возможность подзаработать. Для него важнее всего было, чтобы его имя значилось в выходных данных на обложке. Володя очень болезненно относился к тому, что официально не признан как поэт. Ни сборников стихов, ни пластинок у него не было – хотя песни Высоцкого и звучали чуть ли не из каждого окна (люди переписывали их с магнитофона на магнитофон)... Бывало, Высоцкого приглашали к себе руководители КГБ и МВД – спеть для узкого круга. Он соглашался в надежде, что это как-то сдвинет ситуацию и негласный запрет на него будет снят. Тщетно! И вот вдруг, благодаря Герасимову и его "Алисе...", у Володи появился шанс, что его горячая мечта об официальном признании наконец сбудется. Он буквально загорелся идеей, сочинил целых 27 песен. И... наотрез отказался исполнять их сам! Еле-еле мы с Герасимовым его уговорили спеть хотя бы три из них. Просто Володя не хотел, чтобы за исполнением терялся сам факт авторства...

На самом деле договориться с Володей – это было даже не полдела. Требовалось ещё пробить нашу затею у руководства. Которое и так-то не очень одобряло постановку по Кэрроллу (слишком путано, слишком смахивает на бред), а уж ещё и с Высоцким... Делу во многом способствовало то, что Володина жена Марина Влади вступила в компартию Франции и довольно скоро на правах звезды вошла там в ЦК. Насколько я знаю, она пошла на это специально – чтобы можно было часто ездить в СССР и помочь карьере полу-

опального Володи. И все равно канитель с утверждением "Алисы..." тянулась целый год. Наконец худсовет постановит: "Ладно, Женя, давайте действуйте. А там видно будет... Но – под вашу персональную ответственность!"

И мы начали записывать. С тех пор с Володей я стала видеться постоянно. Заодно началась и его массивная атака на меня: положение мужа Марины Влади не слишком мешало Володе постоянно за кем-то ухаживать. Он привык, что за ним любая побежит на край света без оглядки, и моё нежелание пойти ему навстречу, кажется, задевало Володино самолюбие. Несколько раз он пытался пригласить меня куда-нибудь, но я отказывалась – я ведь была замужем и любила мужа. Тогда Высоцкий стал придумывать разные хитроумные комбинации. Вот сижу на работе – и вдруг в дверях он, хотя записи сегодня нет. Вид – озабоченный, даже сердитый. Говорит: "Собирайся, срочно!" – "Что случилось? Мне вообще-то некогда". – "Слушай, мне самому некогда! Совершенно нет времени! Но как откажешь Юрию Трифонову? Великий писатель, что ни говори! Так вот он надумал записать пластинку, а я ему сболтнул про тебя. Теперь он требует немедленно вас познакомить. Через час он ждет нас в „Национале“. Собирайся, поехали". Разумеется, я бросила все свои дела, мы сели в Володин "Мерседес" и помчали в "Националь". Помню, пока мы пробирались к столику, все официантки сбежались поглазеть: кого же Высоцкий на этот раз привез? Мне было так неловко, что я спотыкалась на каждом шагу. Разумеется, классика в зале не оказалось. "Наверное, опаздывает, – Володя делает вид, что и сам удивлен. – Ты пока заказывай всё, что хочешь". – "Только кофе!" Ну а потом мы сидим и гадаем, куда же запропастился Трифонов. Проходит полчаса, час, два... Тем временем Володя расточает в мой адрес комплименты, пытается обаять, рассказывает смешные истории. А я сижу как на иголках. Тут Высоцкий и говорит: "Жень, должно быть, что-то случилось, вообще-то Трифонов – обязательный человек. Ну ладно, познакомишься с ним в другой раз. А сейчас давай поедem в гости к моим друзьям". Я отказалась и поехала домой, так ничего и не поняв. Догадалась я,

в чём дело, только когда Высоцкий проделал тот же трюк во второй раз. Но сердиться на него было просто невозможно!

Как-то Володя явился на запись не в духе. Может, его Любимов в очередной раз выгнал. О конфликтах Высоцкого с шефом я слышала от других, сам Володя о том, что происходит в театре, никогда не распространялся. Раз спросила, другой, он отшутился. А на третий сказал: "Жень, театр – это склоки! Ты хочешь поговорить о склоках?" Одним словом, чем-то Володя в тот день был раздражён, хоть и не признавался, что случилось. И вот он стал ко всем придирается: к нашим двум Севам – Абдулову (он озвучивал Птицу Додо, Чеширского Кота, Синюю Гусеницу) и Шиловскому (наш Белый Кролик), к режиссёру, к аранжировщикам... В итоге – слово за слово – все перешли на крик и переругались. Мы со звукорежиссёром Эдиком Шахназаряном в аппаратной нервно переглядываемся: в студии за стеклом, напротив, вот-вот подерутся шестеро мужиков. Я встала из-за пульта и направилась к ним. Возникла среди них, видимо, настолько неожиданно, что все замолкли, словно кто-то взял и выключил звук. И я, как смогла, постаралась разрядить обстановку: "Так, мальчики, я – Маргарита и балы даю после полуночи, все едем ко мне!" И все опять загалдели, но уже радостно, мол, в гости – так здорово! Но оказалось, что мы заперты, охранник в тот вечер просто забыл, что мы ещё в студии. Надо знать, что за помещение занимала в те годы "Мелодия" – большая англиканская церковь на улице Станкевича. Там была собственно студия, а наши редакторские кабинеты располагались по соседству, в домике пастора. Окна в храме были настолько высокими, что Сева Абдулов, встав к кому-то на плечи, не смог дотянуться до шпингалета, когда пытался открыть форточку и позвать на помощь. И тогда мы придумали тяжёлым креслом долбить в массивную дверь. Подняли такой шум, что охранник в своей будке проснулся и выпустил нас на свободу. Мы набились в "Мерседес" Высоцкого и покатали ко мне на Дмитровское шоссе. Я накрыла стол – наскоро покрошила какой-то салат, соорудила бутерброды, все ведь были безумно голодные... Потом Володя взял гитару

и пел до пяти утра. Стояла тёплая июньская ночь, окна были открыты настежь, но ни один сосед в стену не постучал: весь дом слушал Высоцкого... Помню, в какой-то момент Володя объявил: "А сейчас будет премьера песни, которую я сегодня написал для Марины". И он запел: "Без запретов и следов, / Об асфальт сжигая шины, / Из кошмара городов / Рвутся за город машины..." Потом, под наши аплодисменты Володя удовлетворенно сказал: "А у меня всё лучшее – для Марины! Пусть она эту песню поёт".

Может быть, Володя и был неисправимым Казановой, но Марина в его сердце занимала совершенно особенное место. Она была для него божеством. Володя так её и называл: Богиня. Помню, однажды он явился на худсовет – весь такой счастливый, будто светящийся изнутри. Его спросили: "Ты чего сияешь как самовар?" – "А как вы хотели? Я только что расстался с Богиней". И по его тону, и по его виду было понятно, при каких обстоятельствах они расстались.

Ну а потом мне наконец довелось и самой познакомиться с Мариной.



Впервые я увидела её в нашей студии: они с Володей стояли у рояля с музыкантами "Мелодии". Ведь им разрешили

записать пластинку с песнями Высоцкого: на одной стороне поёт он сам, а на другой – Марина (всё-таки её "ход конём" с ЦК компартии оказался удивительно эффективным). Заметив, что я вошла, Высоцкий взял жену за руку и как-то торжественно повёл ко мне навстречу, как в менюэте. И вот они останавливаются посреди сводчатого зала церкви, сквозь цветные витражи на них льётся свет... Завороженная этим зрелищем, я стояла как вкопанная, не сводя глаз с Марины – знаменитой Колдуньи. Слов, которые произнёс Володя, представляя нас друг другу, я не разобрала. Так и простояла несколько минут, не в силах пошевелиться. Наконец Володя потряс меня за плечо: "Жень, аллэ! Очнись! Она живая, можешь её даже ущипнуть, только не сильно". И Марина весело рассмеялась.

А потом она отмечала с нами маленький юбилей "Алисы..." – год работы над пластинкой. Мы собрались у Герасимова на Ленинском проспекте. Я опоздала и, когда поднималась в квартиру, увидела у двери двух молодых людей. Вошла, поздоровалась и сообщила собравшимся: "Там кого-то ждут". – "А это моя охрана!" – улыбнулась Марина. Оказывается, как члену Центрального Комитета, пусть и французского, в СССР ей была положена охрана, которая за своей подопечной следовала всюду по пятам (возможно, охранники исполняли и иные функции – например, следили за Мариной). Потом у мужчин начались свои разговоры, а у женщин свои. Мы на диванчике беседовали с Мариной, и я заметила, что у неё ногти на руках короткие и неровные, будто обломанные. Передо мной была Богиня с неухоженными руками – это невероятно! Она проследила за моим взглядом, объяснила: "Женечка, знаешь, как я живу? У нас же в квартире ремонт..."

И она рассказала мне всю их эпопею с жильём. При том что деньги на кооперативную квартиру в Москве у них давно были, вступать в кооператив Володе, как мужу иностранки, до недавнего времени не разрешали. Вот он и скитался: то поживёт дома, у мамы, Нины Максимовны, то у друга – Севы Абдулова, то на даче у другого друга – сценариста Эдуарда Володарского. Ну а когда разрешение на кооператив было наконец получено, остро встал вопрос ремонта. "В Москве

ничего не достать, – жаловалась Марина. – Мне все стройматериалы приходится возить из Парижа, вплоть до гвоздей, которые сама же и забиваю! А Володя, ну что Володя? Ему некогда!" И я узнала распорядок дня Высоцкого. В десять утра он уже на "Мосфильме", снимается в очередной картине. Потом репетиция, потом спектакль или концерт, а после кто-нибудь из друзей обязательно затащит их с Мариной к себе в гости. Домой удаётся вернуться не раньше двух ночи. Причём Володя сразу же садится за письменный стол (когда-то этот стол принадлежал Таирову, чем Высоцкий ужасно гордился) и пишет до пяти утра. А в десять он уже снова на киностудии. Так рассказала мне Марина. Мы долго сидели с ней и разговаривали, обнявшись, пока в комнату не вошёл Володя и не присвистнул: "Вот это картина! Всё, девушки, давайте возвращайтесь за стол".

Но вот о чём Марина не рассказала – даже не упомянула, – так это о том, как Володя мучает её со своей пьянкой. Надо сказать, что я сама за без малого восемь лет нашей дружбы ни разу не видела Высоцкого пьяным. На наших посиделках все пили вино, а он один – чай. Но, конечно, я знала, что в других компаниях Володя ведёт себя иначе. Многие рассказывали про его запои и про то, как Марина специально прилетает из Парижа, чтобы, найдя Володю спящим на полу, за шиворот отволочь в ванну, под холодную воду. Как могла такое выдержать Богиня? Ну разве что очень любящая...

Были люди, которые на дух не выносили Высоцкого именно из-за пьянки. Так, наши редакторы Анна Качалина и Владимир Рыжиков постоянно попрекали меня: мол, нашла себе друга – гуляку и выпивоху. Как назло, именно этим двоим было поручено работать с Володей над его авторской пластинкой с песнями. Отношения были напряжёнными, но в том, что пластинка, будучи записанной, всё не выходила и не выходила, вины редакторов всё-таки не было. В конце концов, ему намекнули, что Рыжиков с Качалиной тут ни при чём – выход пластинки тормозится сверху. Володя был в отчаянии. Сказал: "Я сейчас поеду и набью морду Демичеву!" (Пётр Демичев – министр культуры в 70-80-х годах. – Прим. ред.)

Я не успела ничего ответить, как Володя помчался на улицу, вниз по нашей мраморной лестнице – я еле поспевала за ним, схватившись за рукав Володиной кожаной куртки. Только во дворе мне удалось его остановить. Когда Высоцкий повернулся ко мне, у него в глазах стояли слёзы. Знаете, он был настолько сильный и мужественный человек, что если бы я сама их не видела, то не поверила бы. Одной рукой я утирала Володе эти слёзы, а другой продолжала его удерживать. "Женя, у меня, кроме глотки, ничего нет", – сдавленно сказал он. Я стала уговаривать: "Во-первых, это не так, а во-вторых, и это – не так уж мало. Ну и пусть пока не выходят пластинки, всё равно твои песни поёт вся страна. Ты – Высоцкий, а этих чиновников кто потом вспомнит?"

Наверное, в этот момент мы с Володей стали настоящими друзьями. Нормой была такая ситуация. "У тебя есть „Улисс“ Джойса?" – спрашивал Володя. – "Дома есть. Самиздат". – "Ну, так я к тебе вечером заскочу". Володя приезжал, брал книгу почитать, заодно пил с нами чай... Потом, недели через две, приезжал снова – вернуть книгу. Помню, Джойса он отдал молча, ни одного слова не сказал по поводу "Улисса". Я так поняла, что ему не понравилось. Так много слышал – и был разочарован...

А однажды Володя на меня обиделся и не разговаривал месяца два. О причине смешно и вспоминать. Мы с одной актрисой-травести, которая у нас записывалась, ужинали в ресторане ВТО. За соседним столиком сидел режиссёр, который стал меня настойчиво приглашать сниматься в кино. В очередной раз я услышала про мои прекрасные волосы. Конечно, приятельницу, которая имела все основания считать себя и красивее, и по-актёрски талантливее меня, это задело! И вот она мне звонит: "Женька, ну что за куст у тебя на голове! Я договорилась со своим мастером, он ждёт тебя через час и сделает тебе нормальную причёску". Я понимала, что тут что-то не то, стала отнекиваться. Но подружка была очень настойчива. Словно под гипнозом, я поехала с ней. И конечно, меня там ужасно обкорнали. Высоцкий, когда увидел, чуть не упал: "Я мог о тебе подумать всё что угодно. Но что ты такая дура – даже не предполагал!" И перестал ме-

ня замечать. К счастью, волосы отросли быстро, где-то месяца через два. И тогда Володя как ни в чём не бывало заговорил со мной. Я даже помню, о чём: он стал рассказывать, как в Париже заслушался уличного аккордеониста, совершеннейшего виртуоза. Володя был под таким впечатлением, что даже внешность парня подробнейшим образом описал: светлые волнистые волосы, голубые глаза и немыслимо быстрые руки, словно летающие по клавишам. "Вокруг меня – полно гениев. Но никому я никогда не завидовал. Такое со мной в первый раз! Вот если бы я научился играть на гитаре так же виртуозно, как этот парень на аккордеоне!" Я слушала, и не то чтобы сильно интересовалась рассказом – просто радовалась, что Володя на меня больше не сердится...

Ну а потом мы наконец закончили "Алису...". Худсовет принял её с восторгом, все были счастливы. Но, увы, недолго. Через несколько дней – это случилось незадолго до Нового года – меня в шесть утра разбудил телефонный звонок. Наш директор Борис Владимирский сообщил, что до глубокой ночи затянулось заседание Коллегии минкульта, где одна театральная режиссёрша заявила, что фирма "Мелодия" возвращает детей чудовищными песнями Высоцкого.

Через несколько часов "Скорая" увезла Бориса Давидовича с инфарктом. Ну а я, минут пятнадцать тупо просидев перед телефоном, наконец спохватилась и набрала номер Высоцкого. Он спокойно меня выслушал и велел сидеть дома, ждать его звонка. А сам, как выяснилось, помчался в аэропорт. В это утро Белла Ахмадулина улетала в Париж – думаю, что по приглашению Марины Влади, ведь Белла дружила с ними обоими. "Я буквально ухватил самолет за хвост и успел переговорить с Беллой, она обещала что-нибудь придумать", – рассказывал Володя. И вот в новогодней "Литературке" Ахмадулина из столицы Франции поздравила советских читателей с праздником и подвела итоги года. В том числе в статье были такие слова: „Алиса в Стране чудес“ – вот ещё один подарок – пластинка, выпущенная к Новому году фирмой „Мелодия“, пришла ко мне волшебством. И как бы обновив в себе моё давнее детство, я снова предаюсь обаянию

старой сказки, и помог мне в этом автор слов и мелодий Владимир Высоцкий". Несколько слов в солидном издании – и произошло чудо! "Алиса..." вышла и переиздавалась потом на протяжении полутора десятков лет миллионными тиражами.

Нашу победу – выход в свет "Алисы..." – отмечали у меня дома. Каждый принёс по пластинке – и ещё что-то из деликатесов, что смог достать. Герасимов раздобыл дорогущий коньяк многолетней выдержки, Сева Абдулов с Эдиком Шахназаряном – изысканные вина, актрисы принесли конфеты и торт. Ну а я достала семикилограммовую индейку, которая заняла полстола. Собрались все, только Высоцкий опаздывал. Подождали немножко и решили начинать без него. Но едва успели притронуться к бутылкам – звонок в дверь. Открываю – на пороге Володя держит на вытянутых руках огромную кету: "Посмотри, какую рыбу я для тебя поймал!" Соврал, конечно, это ему друзья с Дальнего Востока подарок прислали. Но что поймал – выходило интереснее. И был такой чудесный вечер, мы снова сидели до утра, и Володя снова пел... В какой-то момент я вышла на кухню, и Володя последовал за мной. "Я давно хотел тебя спросить, – начал он, – как получилось, что ты на все мои заигрывания никак не реагировала? Как ты устояла – одна из всех?" Меня возмутила его самонадеянность. Тоже мне Казанова! "Зато, Володенька, я тебя сохранила для себя навсегда!" Он посмотрел на меня внимательным и долгим взглядом, потом взял мои руки в свои и обе по очереди поцеловал.

Наша работа закончилась, но Володя иной раз заезжал ко мне на работу поболтать. Однажды приходит – а я обзваниваю знакомых, прошу в долг 200 рублей, но ни у кого нет. "А зачем тебе деньги?" – интересуется Володя. – "Да вот, хочу холодильник импортный купить..." Он похлопал себя по карманам: "Женя, столько с собой не ношу, но дома есть, поехали!" Так я впервые побывала у них с Мариной. Они сделали перепланировку, снесли стену в прихожей, и получилась большая гостиная. А вот кабинет Володи оказался на удивление маленьким – там еле-еле помещался легендарный стол Таирова. Высоцкий вёл себя как джентльмен, протянул деньги

и спросил: "Кофе пить будем?" Я посмотрела на часы: "А ты в театр не опоздаешь?" Он согласился: "Вообще-то уже пора". Так что обошлись без кофе. Долг я вернула через пару месяцев...

Всё-таки это удивительно: я выпустила около тысячи пластинок, две из них – "Алиса в Стране чудес" и "„Юнона" и „Авось"", которую мы записали с Алексеем Рыбниковым ещё до постановки в "Ленкоме", – позже назвали национальным достоянием. Работала с живыми легендами: Иннокентием Смоктуновским, Валентином Катаевым, Василием Аксёновым, Вениамином Кавериним, Беллой Ахмадулиной, Михаилом Козаковым, Михаилом Ульяновым, Евгением Евстигнеевым, Булатом Окуджавой, Андреем Вознесенским, Александром Калягиным и многими-многими другими (о встречах с ними я написала книгу, которая скоро выходит). Но Володя среди всех этих мегазвёзд занимает для меня какое-то особое место. Романа у нас никогда не было и не могло быть – я действительно любила своего мужа, но всё же мне, что греха таить, было удивительно приятно, что Высоцкий ко мне ТАК относится...

Помню, какая жаркая волна радости охватила меня, когда речь зашла о Высоцком при знакомстве с Беллой Ахмадулиной (мы столкнулись с ней у модного тогда стоматолога Алика Тумаркина, у которого можно было встретить то Аллу Демидову, то Вячеслава Зайцева, то ещё кого-то из звёзд). Так вот Белла сказала: «Боже мой, вы та самая знаменитая Женя Лозинская, о которой мне постоянно рассказывает Высоцкий!"

Мы с Беллой сразу понравились друг другу и после врача пошли гулять – сами не заметили, как добрались до Белорусского вокзала. А через какое-то время Белла, заикаясь от ужаса и горя, мне позвонила: "Сегодня утром на Таити умер Володя..." Дело в том, что у бывшего мужа Марины Влади был собственный остров в океане, и они с Володей иногда там гостили. И вот как страшно это кончилось. Помню, я чуть с ума не сошла от горя, сидела и тихо плакала. Даже Рыжиков, всегда кривший Высоцкого последними словами, расчувствовался и бегал для меня в аптеку за валерьянкой. Через два часа мне позвонили и сказали, что Сева Абду-

лов попал в аварию. Как только я смогла говорить, позвонила Абдулову. Но к телефону подошел актёр "Таганки" Готлиб Ронинсон и сообщил, что у Севы перелом основания черепа. Это был какой-то нарастающий невыносимый кошмар!

А к вечеру все вдруг сделалось хорошо. Во-первых, выяснилось, что Володя жив: не на Таити, а совсем в другом месте с ним случилась клиническая смерть, но помощь пришла вовремя, и уже несколько дней как жизнь Высоцкого была вне опасности. А во-вторых, он, узнав о беде, приключившейся с Севой, уже примчался в Москву, чтобы устроить друга в "Склиф", где все Высоцкого знали и обожали. Абдулова оперировал лучший хирург клиники, и всё кончилось благополучно.

Через несколько дней у моего рабочего стола вдруг возник Володя: "Я на одну секундочку, чтоб ты сама смогла убедиться: я живой! Наверное, испереживалась вся?" - "Да кто ты мне такой, чтобы я из-за тебя переживала?" - сказала я сквозь слёзы. - "Как это кто? Я тебе - Высоцкий!" - ухмыльнулся он. Чмокнул меня в щёчку и был таков. Шел 1979 год. Высоцкому оставалось жить ещё год...

Прошло несколько лет, страна изменилась, железный занавес исчез, и мне самой довелось побывать в Париже. Гуляя по Монмартру, я слышала звуки аккордеона. Втиснулась в небольшую толпу, окружавшую аккордеониста, и наконец разглядела его. Светло-русые волнистые волосы, сероголубые глаза, быстрые руки, словно летающие по клавишам. Я стояла и вспоминала Володин рассказ. Что-то мне подсказывало, что музыкант - тот самый. Он действительно играл очень хорошо. Даже прекрасно. Но всё же никакого сравнения с Володиной бешено звенящей гитарой и темпераментом его хриплого вокала. Я стояла и думала: "Чудаки всё-таки эти гении. Никому их до конца не понять. К этой тайне можно лишь слегка прикоснуться..." "

Записала Елена Костина.

Учредители:
Пятигорский государственный лингвистический университет
Институт международных отношений ПГЛУ,
Медиацентр ПГЛУ

Редакционная коллегия:
Валерий Перевозчиков (Пятигорск) – гл. редактор
Юрий Гуров (Новосибирск)
Павел Евдокимов (Москва)
Марк Цыбульский (США)

Редактирование, корректура, вёрстка – Юрий Гуров

В оформлении использованы фотографии из коллекции
Творческого объединения "Ракурс"
и частных архивов

Контактный почтовый адрес:
v.perevozchikov@gmail.com,
yuguru@mail.ru

Стоимость журнала 200 руб плюс 50 руб. – пересылка.
Просим оплачивать почтовым переводом или,
желательно, на карту Сбербанка – 63900260 904 3637 090

Подписано в печать 21.10.2015
Формат 60 x 84 ¹/₁₆
Бумага офсетная
Печать офсетная
Усл.печ.л. 7,5 Уч.-изд.л. 6,75
Тираж 200 экз. Заказ № 21

Пятигорский государственный лингвистический университет
357532 Пятигорск, пр. Калинина, 9
Отпечатано в Центре информационных и образовательных
технологий ПГЛУ

ФГБОУ ВПО «Пятигорский государственный лингвистический университет»

ПЯТИГОРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ – крупный гуманитарный образовательный, научно-исследовательский и инновационный центр Северного Кавказа и Юга России, широко известный в нашей стране и за рубежом.

ПГЛУ является одним из всего лишь **3-х специализированных ВУЗов страны**, осуществляющих подготовку в области иностранных языков и межкультурной коммуникации, и главным ВУЗом в этой области на всём Юге России.

В университете 10 образовательных Институтов и Высших школ:



Институт международных отношений
Высшая школа словесности, европейских и восточных языков
Институт лингвистики, коммуникационного менеджмента и информационных технологий
Институт международного сервиса, туризма и иностранных языков
Институт романо-германских языков, информационных и гуманитарных технологий
Институт переводоведения и многоязычия
Институт человековедения
Высшая школа политического управления и инновационного менеджмента
Юридический институт (факультет)
Институт дистанционного обучения и развития информационно–коммуникационных технологий

Сегодня в Институтах и Высших школах, на факультетах и отделениях ПГЛУ обучаются **более 5500 студентов среднего и высшего профессионального образования, магистрантов, аспирантов, стажёров**, а также **около 2000 слушателей системы непрерывного образования из 56-ти регионов России и 26-ти зарубежных государств**. В дружной семье ПГЛУ представлены **все народы Кавказа**. Выпускники университета живут и работают **в более чем 82 странах мира**. ВУЗом с 1968 года подготовлено **около 1800 специалистов из числа зарубежных граждан (для 57 государств)**. Сегодня в университете можно изучить **24 языка**.

ПГЛУ – это не просто ВУЗ, это настоящий центр молодежной и культурной жизни региона, генерирующий новые творческие проекты и способствующий проявлению талантов и расцвету инициативы студентов. ПГЛУ – это центр инноваций и креативных компетенций.

**Наш адрес: РФ, Ставропольский край, г. Пятигорск, пр. Калинина, д. 9
Тел. (879-3) 400-000, факс (879-3) 400-110**

www.pglu.ru

