

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ И.С.ТУРГЕНЕВА»  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ  
КАФЕДРА ЖУРНАЛИСТИКИ И СВЯЗЕЙ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ

**ВЫСОЦКОВЕДЕНИЕ  
И  
ВЫСОЦКОВИДЕНИЕ  
2016**

УДК 821.161.1(091) Высоцкий В.С.  
ББК Ш5(2Рос)6–4я43 Высоцкий В.С.  
В934

**Высоцковедение и высоцковидение. 2016:** сборник статей /  
ответственный редактор В.П. Изотов. – Орёл: ОГУ имени И.С.Тургенева,  
2016. – 87 с.

В сборнике представлены статьи, написанные на основе докладов, представленных на Пятую орловскую международную конференцию, посвящённых творчеству В.С. Высоцкого, – «Высоцковедение и высоцковидение (8-11 сентября 2015 года), а также другие материалы.

Статьи посвящены различным аспектам изучения творчества В.С. Высоцкого и условно объединены в 4 раздела.

Сборник предназначен для всех, кто интересуется творчеством поэта.

# I

В.П. ИЗОТОВ, В.В. ИЗОТОВ (Орёл)

## ЭТЮДЫ О СЕМАНТИЧЕСКИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЯХ

О нелинейности, многогранности, неопределённости слова Высоцкого говорилось неоднократно. В.И.Новиков, отвечая на вопрос: «Так каково же оно – слово Высоцкого?», – дал целый ряд характеристик поэтического слова В.С.Высоцкого, заключая его следующим образом: «Вот такое слово у Высоцкого – двуголосое, сюжетное, предметное, гиперболичное, драматичное, игровое, весёлое. И прежде всего – повторим – двусмысленное. В каждой песне, в каждом стихотворении следует искать противостояние двух смыслов» [Новиков, 1991:91]. А.В.Скобелев, очерчивая границы эстетики неопределённости в творчестве поэта, говорит и о семантической неопределённости: «Она проявляется в многозначности слов и выражений, часто встречающихся в произведениях В.Высоцкого. Характернейший пример – «преданные женщины» из «Кораблей». Подобных (хотя и не столь красивых) примеров «двусмыслия» можно привести множество. В поэзии Высоцкого не просто проявляются богатейшие возможности русского языка, – поэт сознательно демонстрирует и виртуозно реализует их в собственных целях. В целях игры – и в поисках ускользающего смысла» [Скобелев, 2006:19].

Отдельные примеры переосмысления, создания новых смыслов встречаются в различных работах: «Нередко поэт обращается к народной этимологии – приёму, который выражается в стремлении осмыслить слово, семантически связывая его с другим, близким по звучанию, но отнюдь не являющимся исходным для первого. <...>

Скатерть-самобранка, или скатерть самобранная, – «волшебная скатерть, на которой сами собой появляются кушанья». **Само...** – «первая составная часть сложных слов, обозначающая: 1) направленность действия (называемого во второй части слова) на самого себя;... 2) совершение действия: а) произвольно или самостоятельно, без посторонней помощи... б) автоматически или механически». **Бранить** – «обидными, резкими словами порицать, укорять; ругать». В действительности слово **самобранка** восходит к названию сорта полотна. **Браный** – «вытканый узорами; узорчатый» [Лебедева, 1997:245]; «Слушатель, опираясь на собственные знания, может заключить, что большинство людей, томящихся в этой очереди, получили тот же ответ, что и Мишка (по причине принадлежности к определённой национальности в определённой стране в определённую эпоху). И в таком случае слово **кабинет** в сознании участников ситуации может наделяться особой внутренней формой, частью которой является отрицательное слово **нет**: **кабинет** – место, где говорят **нет**» [Лавринович, 1999:173]; «Товарищи ученые, кончайте поножовщину.

Этот пример и есть тот случай, когда остроумная мысль автора благословляет «неравный брак», поставив рядом слова, взятые из разных лексиконов — миров. «Простолюдинка» *поножовщина*, ранее имевшая единственное значение «драка с применением ножей, холодного оружия» и отрицательную коннотацию, в «браке» с «интеллигентом» нейтрального стиля *ученые* приобретает новое значение — «операция, производимая с помощью скальпеля», то есть ножа. Таким образом, Высоцкий наделяет слово авторской этимологией, строит из него новый самостоятельный образ» [Лавринович, 1999:175].

Попытка системного осмысления семантических окказионализмов и семантических преобразований у Высоцкого намечена В.П.Изотовым: «У поэта достаточно случаев, когда слово в тексте приобретает значение, отсутствующее у него в норме. Семантическое преобразование может базироваться на переосмыслении внутренней структуры слова, на совмещении значений, на стирании значений, на появлении нового оттенка значения, которое порой реализуется только в сочетании с другими словами, на придании слову значения другого слова и т.д.» [Изотов, 2000:38]. В более ранней работе он рассмотрел применительно к творчеству поэта такое явление, как синсемия — совмещение значений многозначного слова в одном употреблении (были проанализированы слова **преданный** («Кроме самых любимых и преданных женщин»), **высечь** («Я высеку тебя не на скале») и др.

Работа не была продолжена, и настоящая статья является своего рода попыткой продолжения, углубления и расширения анализа семантических преобразований в творчестве поэта.

#### 1.

В черновиках к «Чести шахматной короны» есть такие строки: «Я **авангардист** по самой сути: Наступать и только наступать! Мне плевать на глупый ход в дебюте, На потерю качества — плевать».

Слово **авангардист** может быть определено как «сторонник атаки, атакующих действий <в шахматах>»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Слово **авангард** имеет значения: «Часть войска или флота, находящаяся впереди главных сил»; «*Переносное*. Передовая, ведущая часть какого-либо класса, общественной группы» [Словарь..., I, 1991:53-54]. Тот же словарь обозначает слово **авангардист** как «последователь авангардизма (в 1 значении)» [Там же:54], в свою очередь давая следующую дефиницию слову **авангардизм**: «1.Название художественных направлений в литературе и искусстве XX века, характеризующихся стремлением к коренному обновлению художественной практики, разрыву с её устоявшимися принципами (в том числе и с реализмом), поисками новых средств выражения, новых форм произведений. 2. *Разговорное*. Стремление к главенствующей роли в чём-либо» [Там же].

Из всех этих значений в известной мере близки к значению слова **авангардист**, употреблённого Высоцким, те, что связаны с обозначением нахождения впереди или

2.

«Ну а я **ангажирую** угол у тёти», - заявляет герой песни «У неё...». В первом приближении понятно, что слово **ангажировать** употреблено в значении «снимать угол; временно пользоваться чужим жильём», а в словарь фиксирует следующее: «1. Предложить (предлагать) ангажемент. 2. Пригласить (приглашать) на танец» [Словарь..., I:37]; следует учесть и значение слова **ангажемент**: «*Устаревшее*. Приглашение артистов на работу по договору на определенный срок» [Там же].

Вероятно, что через значение слова **ангажемент** уточнится и семантическое преобразование слова **ангажировать** – «получить (иметь) место для временного жилья».

3.

В песне «То ли – в избу и запеть...» наше внимание привлёк следующий фрагмент: «Без неё, вне её - Ничего не моё, Невесёлое житьё, - И **быльё** - и то её... Ё-моё».

Слово **быльё** имеет значение: ««*Собирательное. Устаревшее*. Трава». Фразеологизм **быльём поросло** употребляется в значении «окончательно, совсем забыто». Высоцкий употребляет слово **быльё** в значении, близком значению фразеологизма, - «прошедшее; то, что было».

4.

«Бог с тобой, проклятою, с твоею **верной** клятвою», - заявляет герой песни «Красное, зелёное», обращаясь к своей подруге. Слово **верный** употреблено в значении «выражающий верность». Такого значения в словарях нет; выделяются отчасти похожие: «вполне надёжный»; «неизменный, прочный», однако они не передают тот смысл, который задан в этом тексте.

5.

Герои «Песни космических негодяев» заявляют, что они «на Земле читали в фантастических романах Про возможность встречи с **иноземным** веществом». В данном случае слово **иноземный** (буквально «с иной земли»; «иностранный») употреблено вместо слова **инопланетный** («с иной планеты»; «с иной Земли»). Происходит замена мотивировочного признака: земля как страна воспринимается землёй как планетой.

6.

Одной из примет разрушения сказочного мира, антисказочности в песне «Лукоморья больше нет» является то, что «**ковёрный** самолёт Сдан в музей запрошлый год».

В современном русском языке слова **ковёрный** имеет следующее значение: «*Цирковой термин*. Развлекающий публику в паузах между

---

стремления к главенству. Однако ни в одном из значений родственных слов не подчёркивается сема «атака».

номера цирковой программы или сопровождающий отдельные номера программы шутками, комическими выходками» [Словарь..., I, 1995:65] («тот, кто выступает на ковре»). У Высоцкого же **ковёрный** употреблено в значении «сделанный из ковра».

7.

А вот с употреблением слова **накувыркаться** («Тут за день так **накувыркаешься**» («Диалог у телевизора»)) дело обстоит несколько сложнее.

Словарь утверждает, что в языке это слово имеет следующее значение: ««С чем. Разговорное. Испытать много хлопот, неприятностей, неудач. *Накувыркаться с работой. Накувыркался я за свою жизнь!*» [Большой толковый..., 1998:586]. В какой-то мере словоупотребление Высоцкого перекликается со словарным: Ваня, герой песни, несомненно, «испытал много хлопот, неприятностей» (на счёт «неудач» - сложнее), одним словом, устал, намучился. И поэтому, по-видимому, следует считать, что у Высоцкого значение слова расширяется в определённой степени, и его, наверное, можно трактовать следующим образом: «Намучиться, устать, испытав много хлопот, неприятностей».

8.

В вариантах к «Чести шахматной короне»: «Примитивнее орла и решки Пешка – ни фигура, ни объект! Это **одноклеточные** пешки, И у них не развит интеллект».

Слово **одноклеточный** в биологической терминологии обозначает: «Состоящий из одной клетки (о растительных и животных организмах)». У него развилось и переносное значение – «простейший; примитивный».

А что у Высоцкого?

У пешек «не развит интеллект», т.е. сохраняется в дефиниции компонент «примитивный». Однако, в соответствии с правилами шахматной игры, пешка является одноклеточной в том плане, что она ходит, перемещаясь на одну клеточку (за исключением тех случаев, когда первым ходом она может клеточку перепрыгнуть: «Ходит он с e2 на e4»).

Таким образом, можно говорить о частичной синсемии, в результате которой значение слова **одноклеточный** может быть интерпретировано следующим образом: «Примитивный, перемещающийся на одну клетку <шахматной доски>».

9.

Обращаясь к самолёту, лётчик-испытатель говорит: «Но и я **попетлял** на таких вот, как ты...».

Словарь фиксирует только такое значение слова **попетлять**: «Петлять некоторое время» [Словарь современного..., 10, 1960:1282] (кстати, все употребления этого слова, отмеченные в различных словарях, связаны чаще всего с действиями человека, реже - машины).

Естественно, что в применении к испытанию самолёта не может быть применено это значение. Здесь речь идёт о том, что лётчик-испытатель уже достаточно много испытал различных самолётов, выделявая на них фигуры высшего пилотажа, мёртвые пели, испытывая самолёты в самых разных режимах. Следовательно, значение можно определить как «исполнять во множестве фигуры высшего пилотажа, испытывая самолёт».

10.

Почётные граждане – это те, кто пользуется почётом. У Высоцкого **почётными** становятся те, чьи портреты находятся на Доске почёта («У Доски, где **почётные** граждане...»), следовательно, это слово может иметь такую трактовку: «Располагающийся на Доске почёта». Можно, конечно, говорить, что в этом значении присутствуют компоненты двух других словарных значений: «Являющийся знаком почета, такой, при помощи которого выражается почёт кому-либо»; «Доставляющий почёт, делающий честь кому-либо». Но, однако, следует иметь в виду, что оба эти значения реализуются только в сочетании с неодушевлёнными существительными.

11.

Персонаж песни «Про речку Вачу и попутчицу Валу» говорит о себе, что он все деньги **прохохотал**. Словарь сообщает, что **прохохотать** – «провести какое-либо время хохоча» [Словарь современного..., 11, 1961:1527].

Конечно, данный персонаж провёл какое-то время хохоча, однако слово **прохохотать** получает значение «веселясь, хохоча, растратить средства».

Кстати, слово **прохохотать** относится к довольно редким: в «Национальном корпусе русского языка» зафиксировано всего одно употребление: «Но если я и тут продолжал сохранять серьёзность или только улыбался, а не громко хохотал, Норден начинал волноваться, настойчиво рассказывал всё новые и новые анекдоты, выжимая из меня смех, как воду из масла; и казалось, что, не засмейся я и теперь, он станет плакать, целовать мои руки и умолять для спасения его жизни, **прохохотать** хотя бы только раз» (Л. Андреев, Он (1913)).

12.

«Я теперь свои семечки **сею** На чужих Елисейских полях» - такова самохарактеристика героя песни «Неп меня – я покинул Рассею...». Понятно, что речь в данном случае не идёт о посевной компании, и ближе по смыслу значение «разбрасывать, распылять», применяемое к дождю и снегу.

У Высоцкого исчезает ограничивающий компонент – слово **сеять** обозначает «сплёвывать, разбрасывать».

13.

«Место это знаменитое, старинное, с рекой, лесами, да погодами тёплыми, да вечерами синими и **томными**, когда юноши-пионервожатые, уgomонив свои любопытные отряды, где были уже и взрослые балбесы, которые тоже по ночам шастать хотят по девочкиным палаткам, и некоторые и шастают даже, – да бог с ними – дело молодое, – собираются, значит, вожатые на эдакие вечеринки, вечеринки тайные и тихие, чтобы начальник и воспитатели повода не имели сказать что-нибудь или ещё хуже – отправить домой, а в школу написать про моральный облик», - читаем в «Романе о девочках».

Анализируя употребление слова **томный**, можно посчитать, что оно употреблено в устаревшем и просторечном значении «томительный, тягостный, тяжёлый». Основное же значение обозначает признак человека, а не неодушевлённого объекта: «Испытывающий неясную, беспричинную грусть, устало-нежный. || Выражающий душевное томление». Так что, по-видимому, значение следует сконструировать следующим образом: «Выражающий неясную, беспричинную грусть».

14.

Обитателей Канатчиковой дачи (из «Письма в телевизионную передачу «Очевидное – невероятное»...»), как известно, «сильно беспокоят **Треугольные** дела». Это, конечно, их заботы, однако употребление в этом контексте слова **треугольный** – это уже заботы лингвистов.

Словарь категоричен: «Имеющий три угла, в форме треугольника». Понятно, что дела, которые заботят незадачливых обитателей вряд ли имеют «три угла» и совсем уж они не расположены «в форме треугольника». Значение слова **треугольный** в данном случае можно определить как «относящийся к <Бермудскому> треугольнику».

15.

Для старшего из соавторов было довольно загадочно, как можно угореть в бане, топящейся по-белому? Вследствие этого недоумения неясным представало значение слова **угорелый** («Угорю я, и мне, **угорелому**, Пар горячий развяжет язык»). Словари фиксируют два значения этого слова: «1. *Устаревшее*. Отравившийся угаром; угоревший. 2. *Переносное. Разговорное*. Взмалошный, неуравновешенный» [Словарь русского..., IV, 1988:461].

Ни одно из этих значений в полной мере не подходит. Однако у слова **угореть** отмечается значение «2. *Переносное (обычно в вопросительном предложении). Просторечное*. Утратить способность соображать; одуреть» [Там же].

Таким образом, происходит расширение значения слова **угорелый** за счёт активизация значения слова **угореть** с его семантической деформацией



(исчезает «вопросительность»), и словоупотребление Высоцкого можно трактовать как «утративший способность соображать; одуревший»<sup>2</sup>.

-----

Как мы видим, семантические трансформации в творчестве Высоцкого весьма многообразны и разнообразны, что свидетельствует – в очередной раз! – о гибкости языковой палитры Мастера языка. И впору задаться вопросом: а много ли у Высоцкого словоупотреблений, в которых не происходит изменения смысла?<sup>3</sup>

## ЛИТЕРАТУРА

**Большой толковый словарь русского языка.** – СПб: «Норинт», 1998. – 1536 с.

**Изотов В.П.** Синсемия // Семантика языковых единиц. Часть 1. Памяти А.Ф.Лосева. Лексическая семантика. - М.,1994. - С.68-71.

**Изотов В.П.** Из «Словаря семантических новообразований В.С.Высоцкого» // Изотов В.П. Высоцкий и рубеж тысячелетий. Сб. ст. – Орёл, 2000. - С.38-41.

**Лавринович Т.** Языковая игра Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. III. Т.2/ Сост. А.Е.Крылов и В.Ф.Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. – С. 172-180.

**Лебедева Е.С.** Владимир Высоцкий: язык русского поэта // Слово П. – Тамбов, 1997. – С.244-249.

**Новиков В.И.** В Союзе писателей не состоял (Писатель Владимир Высоцкий). – М.: СП Интерпринт, 1991. – 224 с.

**Скобелев А.В.** «Много неясного в странной стране»: эстетика неопределённости В.Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Сб. науч. ст. /Ред.-сост С.А.Голубков, М.А.Перепёлкин, И.Л.Фишгойт. – Самара: Изд. «Самарский университет», 2006. – С.8-24.

**Словарь русского языка:** в 4 т. Т. IV. – М.: «Русский язык», 1988. – 800 с.

**Словарь современного русского литературного языка** в 17 томах. - Т.10. Т.11.– М., Л. : Изд. АН СССР, 1960; 1961. - 1774 стлб.; 1842 стлб.

**Словарь современного русского литературного языка** в 20 томах. Изд. Второе, перераб. и доп. Т.I. М.: «Русский язык», 1991. – 864 с.

---

<sup>2</sup> Мы думаем, что многим известно это состояние лёгкости, *безмысленности*, которое охватывает человека, когда он только что замечательно попарился.

<sup>3</sup> «Я стою, как перед вечною загадкой», - написал В.С.Высоцкий, и все мы стоим перед великой загадкой его языка.

**Е.В. ХВАСОВА (Москва)**

**ПЛЮРАТИВЫ В.С.ВЫСОЦКОГО (ДОПОЛНЕНИЕ К СЛОВАРЮ  
ПЛЮРАТИВОВ «РАЗДВИНУТЫЕ ГОРИЗОНТЫ»).**

Словарь плюративов В.С. Высоцкого «Раздвинутые горизонты» [В.П.Изотов, Е.В.Хвасова, 2010] продолжает серию отраслевых словарей применительно к творчеству В.С. Высоцкого, а именно: лексикографирование определённых примет индивидуального языка поэта (сравнений, фразеологизмов, фонетических и грамматических особенностей и т.д.), он включает 71 единицу. Некоторые новообразования не вошли в данный словарь, поэтому мы предлагаем дополнение к этому словарю.

**АОРТЫ.** Совокупность аорт. *И рвутся аорты, // Но наверх – не сметь!* (Спасите наши души!).

**ГОРЕСТИ.** Горе, печаль, скорбь, тяжёлые переживания в их совокупности. *Жили-были питекантропы, родами и гуртами, попарно ли, моногамно ли, только были у них свои любви и печали, свои горести и радости и делили они их между собой поровну, будьте уверены* («Жизнь без сна (Дельфины и психи)»).

**КОНЦЫ.** Смерти, кончины. *Срок жизни увеличится – и, может быть, концы Поэтов отодвинутся на время* («О фатальных датах и цифрах»).

**КОНЦЫ.** Конец всем пределам, последним граням, смертям и кончинам. *Конец всем печалям, Концам и началам, – Мы рвёмся к причалам Заместо торпед* («Спасите наши души»); *Уже видать концы – Жена Лю Шаоци Сломала две свои собачие ноги* («Мао Цзедун – большой шалун...»).

**ЛЮБВИ.** Чувство самоотверженной и глубокой привязанности, сердечного влечения, а также склонность, пристрастие к чему-нибудь в их совокупности. *Жили-были питекантропы, родами и гуртами, попарно ли, моногамно ли, только были у них свои любви и печали, свои горести и радости и делили они их между собой поровну, будьте уверены* («Жизнь без сна (Дельфины и психи)»).

**НАДЕЖДЫ.** Ожидания чего-то благоприятного и того, на что можно надеяться, опереться, положиться.

*Все надежды вдруг Выпали из рук... Но надежды вдруг Выпали из рук...* («Поздно говорить и смешно...»); *...и почти заплакал Питер Онигман над своими разбитыми надеждами* («Роман о девочках»); *Мне не служить рабом у призрачных надежд, // Не поклоняться больше идолам обмана!* («Было так – я любил и страдал...»); *За новые идеи платят деньги – // И больше нет на «эврику» надежд* («Я не успел»).

**НАЧАЛА.** Первые моменты действия, исходные пункты. *Конец всем печалям, Концам и началам, – Мы рвёмся к причалам Заместо торпед* («Спасите наши души»).

**НЕЖНОСТИ.** Ласковые, исполненные любви, нежные слова и поступки. *А возжатые сидят где-нибудь в лесу, поют всякие нежности и неприличности, и их же – нежности и неприличности – совершают* («Роман о девочках»).

**ОБЕТОВАННЫЕ.** Совокупность мест, куда кто-либо хочет попасть, так как они представляются воплощением изобилия, счастья, довольства и т.п. *Двери наших мозгов // Посрывало с петель // В миражи берегов, // В покрывала земель, // Этих обетованных, желанных // И колумбовых, и магелланских* («Баллада о брошенном корабле»)<sup>1</sup>.

**РАДОСТИ.** Весёлое чувство, ощущение большого душевного удовлетворения, то, что (тот, кто) вызывает такое чувство, радостное, счастливое событие, обстоятельство в их совокупности. *Жили-были питекантропы, родами и гуртами, попарно ли, моногамно ли, только были у них свои любви и печали, свои горести и радости и делили они их между собой поровну, будьте уверены* («Жизнь без сна (Дельфины и психи)»).

**СОЛОВЬИ-РАЗБОЙНИКИ.** Совокупность соловьёв-разбойников. *В заповедных и дремучих Страшных Муромских лесах Всяка нечисть бродит тучей И в проезжих сеет страх: Воеет воем, что твои упокойники, Если есть там соловьи - то разбойники* («Песня-сказка о нечисти»).

**ТАЛАНТЫ.** Права и обязанности по отношению друг к другу в их совокупности. *Капитана в тот день называли на ты, Шкипер с юнгой сравнивались в талантах* («Баллада о брошенном корабле»).

**ЧЕШИРСКИЕ КОТЫ.** Совокупность котов, подобных Чеширскому, т.е. «улыбчивых, дружески отзывчивых». *Улыбчивы, мурлычавы, со многими на ты И дружески отзывчивы чеширские коты* («Чеширский кот»).

## ЛИТЕРАТУРА

Изотов В.П., Хвастова Е.В. Раздвинутые горизонты: Словарь плюративов В.С. Высоцкого. – Орёл: Изд-во ГОУ ВПО «Орловский государственный университет», 2010. – 20 с.

II  
**В.А. ГАВРИКОВ (Брянск)**  
**НЕЛОГИЧНЫЕ ПОСТУПКИ ГЕРОЕВ**  
**В ПЕСНЯХ ВЫСОЦКОГО**

Сначала необходимая оговорка: в настоящей статье я не рассматриваю собственно алогичные и абсурдные ситуации, фразы, грамматические конструкции, тропы и т.д., а только – неожиданные, с виду необъяснимые поступки героев.

Вторая оговорка: под «героями песен» я разумею широкий спектр лирических субъектов: от своеобразной биографической эманации автора до представителей ролевой лирики. Я отхожу от общепризнанного наиболее широкого по своему значению термина «лирический субъект», так как особая ролевая составляющая песен Высоцкого позволяет отыскать практически в каждой из них ролевой компонент. Кроме того, речь ещё идёт и об обобщенном субъекте, который, с подачи Л.Я. Гинзбург, чётко закреплён за термином «лирический герой».

Итак, в той массе научной литературы, которая написана в последние четверть века о «таганском поэте», конечно, встречаются точечные упоминания о нелогичном поведении песенных героев Высоцкого. Тем не менее я не смог найти ни одной специальной статьи о нелогичном, алогичном, парадоксальном, необъяснимом, странном, непонятном, абсурдном (именно по таким ключевым словам я проверял массив литературы) ролевом «бихевиоризме», да и вообще мне неизвестны труды по поведению (не обязательно, необычному) героев Высоцкого.

Причем иногда в работах появляются фразы о том, что общеизвестным и доказанным фактом являются странности в поступках «подопечных» Высоцкого. Действительно, об этих странностях иногда говорится – но чаще всего вскользь. А вот более-менее развёрнутого исследования, посвященного данному аспекту поэтики Высоцкого, вероятнее всего, нет. Среди относительно подробных рассуждений на эту тему отмечу фрагменты работ А.В. Скобелева [Скобелев, 2007:13-17] и Л.Г. Кихней [Кихней, 2009:9-43].

Первый из них в книге «Много неясного в странной стране» рассуждает о «явной экзотической странности» героев Высоцкого, начиная с песни «Агент 007» («Себя от надоевшей славы спрятав...»). Исследователь приводит следующие строки, в которых действия «агента 07» кажутся действительно странными: «То ходит в чьей-то шкуре, // То в пепельнице спит, // А то на абажуре // Кого-нибудь соблазнит».

Ещё пример («В Азии, в Европе ли...»):

Тенор в арье Ленского заорал: «Полундра!» –

Буйное похмелье ли, просто ли заскок?

Дирижера Вилькина мрачный бас-профундо  
Чуть едва не до смерти струнами засек.

Далее приводится цитата из текста «Парад-alle, не видно кресел, мест...». После чего идёт реплика о том, что «неадекватное и внешне немотивированное поведение, нарушающее общепринятые нормы, может вызывать и симпатию автора, в этих общепринятых нормах сомневающегося». В качестве «иллюстрации» приводятся выдержки из песни «Мой друг уехал в Магадан...». Кстати, о нелогичности этого поступка и его возможных мотивировках мне некогда тоже приходилось размышлять [Гавриков, 2012: 247-255].

Приводит А.В. Скобелев и цитаты из песен спортивной серии: «На дистанции четверка первачей...». Кроме того, в статье отмечается: «“Осторожно, гризли” содержит развернутое описание из ряда вон выходящих, феерически хулиганских, неожиданных и необъяснимых поступков лирического героя...».

Наконец, как нелогичное рассматривается поведение «припадочного малого, придурка и вора» из дилогии «Очи чёрные», а конкретнее – его известный поступок с «ножом из-под скатерти».

Что касается работы Л.Г. Кихней, то здесь речь идёт о ряде моделей разрешения конфликта у Высоцкого. Одной из таковых называется «выход из повиновения»: «Исходная ситуация в песнях, реализующих третью модель разрешения конфликта, как правило, связана с осознанием героя своей жизни как «чужой колеи», выбраться из которой можно только нарушив некие установленные правила, общепринятые стандарты! Как ни странно, на этой коллизии построено достаточно много спортивных песен...» [Кихней, 2009: 26-27].

Среди «точечных» свидетельств, отмечу анализ нелогичного поведения героя в песне «Сон мне снится...» («Мои похороны»), который провёл С.С. Шаулов [Шаулов, 2014: 36-42].

О песне «Наводчица» («Сегодня я с большой охотой...») размышляют Б.С. Дыханова и Г.А. Шпилевая: «Герой Высоцкого находится в ситуации труднейшего личностного выбора – подчиниться общепринятому, тому, что имеет моральный авторитет даже в такой вот «аморальной» среде, или отстоять свое нелогичное, ничем не мотивированное извне влечение к этой женщине» [Дыханова, Шпилевая, 1990:67].

Нелогичным С.В. Уваровой видится поведение «лирического корабля» в песне «Капитана в тот день называли на «ты»...» («Баллада о брошенном корабле») [Уварова, 2012:104].

Понятно, что я мог упустить какие-то свидетельства подобного рода, но даже если и так, в любом случае можно заключить: эта, на мой взгляд, интереснейшая тема пока ещё мало изучена. И мне бы хотелось внести в её разработку свою лепту. Конечно, я не смогу в рамках

небольшого исследования исчерпать все случаи «высоцкого» алогизма. Пожалуй, при всесторонней проработке вопроса не обойтись без масштабного труда, типа монографии. Пусть это будет «несколько монет в общую копилку», которая, я надеюсь, когда-нибудь окажется заполненной.

Начать «авторскую часть» мне хочется с песни «Я вышел ростом и лицом...» («Дорожная история»). В своё время мне не давала покоя мотивировка ролевого героя: «А тут опять далекий рейс... / Я зла не помню, я опять его возьму». Вопрос: человек, рискуя своей жизнью, ушёл «куда-то вбок», взял на себя ответственность за разрешение критической ситуации, вызвал помощь, фактически спас ролевого героя. Так чего обижаться? Из-за ссоры? Конечно, можно предположить, что «тягач» пришёл сам собой. Но тут возникают проблемы: если бы ушедший герой не нашёл людей и не вызвал подмогу, то как бы (ведь кругом – пятьсот!) отыскивали застрявшую машину? Да, в тексте не сказано, почему пришла помощь, но, думается, если бы «трясущийся герой» ушёл в такой снегопад в тайгу и не нашёл человеческого жилья, то неизбежно бы погиб. Кроме того, он возвращается к машине уже после того, как пришла помощь... Фактов не так много, и «расследование» не позволяет точно ответить на все вопросы. В любом случае – трактовок может быть несколько, и если у меня в течение многих лет не возникало даже сомнения, что именно благодаря ушедшему герою пришёл тягач, значит, текст, безусловно, содержит такие потенции. Тем более, Высоцкий неоднократно говорил, что не настаивает на «одномерном» прочтении своих текстов и «разрешает» их трактовать.

Следующий текст «Едешь ли в поезде, в автомобиле...». Здесь нелогичным кажется сам посыл лирического субъекта: видеть в покойниках только «положительные качества». Собственно, на нелогичность поведения героя указывает и некий, условно говоря, «хор» (если проводить известные параллели): «Слышу кругом: он покойников славит! / Нет, я в обиде на нашу судьбу...». То есть даже сам лирический субъект (которого здесь вполне можно назвать и ролевым героем, хотя это тема для отдельной дискуссии) понимает, сколь необычен его поступок – восхваления мертвецов за их «стойкость» и «смелость».

Похожий случай «глубокой рефлексии» встречаем в песне «Через 10 лет» («Ещё бы не бояться мне полётов...»): «Считайте меня полным идиотом, // Но я б и там летал “Аэрофлотом”!», здесь, конечно же, на первом плане – сатирическая оценка советских реалий.

Своеобразной «иллюстрацией» к фразе «о вкусах не спорят» являются амурные предпочтения героя песни «Про речку Вачу» («Под собою ног не чую...»): «Может, вам она – как кляча, / Мне – так просто в самый раз!». Почти та же ситуация – в произведении «Наводчица» («Сегодня я с большой охотой...»):

– Постой, чудака, она ж наводчица, –  
Зачем?

– Да так, уж очень хочется!

Здесь, кстати, возникает интересная тема: апелляция нелогично действующих героев Высоцкого к некоему «коллективному сознательному», к «хору» – с попыткой если не оправдаться, то, по крайней мере, подчеркнуть, что сам он, нестандартно поступающий, осознаёт свою странность.

Поведение может вступать в противоречие не с общепринятыми нормами, а с тем, как вёл себя герой прежде. Иными словами: один поступок героя иногда явно противоречит его другому поступку. Например, в песне «Гербарий» герой, с одной стороны, всячески пытается вырваться из царства насекомых, протестует, считает, что «пора напрячься и воскреснуть». С другой стороны, в песне есть два восьмистишия, где «причисленный к жучью» вполне удовлетворён своим положением, ему «приятно с осами», кокон-шелкопряд ему начинает нравится... В «Песне автозавистника» («Произошёл необъяснимый катаклизм...») герой то нелогично хочет разбить машину «под окнами отеля «Метрополь»», то меняет своё решение и едет регистрировать свой автомобиль в ГАИ. И не понятно, какой поступок абсурднее: ведь автозавистник «гиб и мёр» в семнадцатом году именно «против» частных собственников... И вдруг – такая измена ленинским заветам! Да это же вопиющая контрреволюция!

Нередки поступки, которые можно назвать «странным риском». Действительно, зачем идти в гору, если «Эльбрус и с самолёта видно здорово» («Я спросил тебя: “Зачем идете в горы вы?..”»)? Из той же серии вопрос: «Почему ж эти птицы на север летят, / Если птицам положено только на юг?» («Все года и века, и эпохи подряд...»). Но если тут допустимый риск, то следующий пример кажется и вовсе непонятным. Я имею в виду поступок героя из произведения «Упрямо я стремлюсь ко дну...». Зачем нырять в глубину, идти на верную смерть? Чтобы в итоге стать «раздувшимся утопленником» (цитирую последнее четверостишие)? Велик же прирост от такого «единения с природой»! В какие красивые образы этот труп ни ряди («Назад и вглубь – но не ко гробу...»), он останется трупом.

Некоторое количество нелогичных поступков может быть связано с высокими чувствами. Например, лирическая «она» – жена из песни «Райские яблоки» – ждёт своего любимого даже из рая. Любовью же обусловлены странности «чудаков – ещё такие есть» («Когда вода всемирного потопа...»). Благородно и нестандартно поступивший «тот, который не стрелял», дарит ролевому герою шанс на жизнь («Я вам мозги не пудрю...»). В этом же контексте очень интересна саморефлексия лётчика из песни «Всю войну под завязку...»:

Кто-то скуп и четко отсчитал нам часы  
В нашей жизни короткой, как бетон полосы.  
И на ней, кто разбился, кто взлетел навсегда.  
Ну, а я приземлился, ну, а я приземлился, вот какая беда.

Странной видится последняя строка, хотя её мотивировка вполне понятна. Здесь Высоцкий – через парадоксальный образ – гениально, на мой взгляд, эксплицирует чувство лётчика, потерявшего друга. Как можно было сильнее – художественными средствами – изобразить скорбь?

Бывают и вовсе трагически безрассудные поступки – видимо, от крайнего отчаяния: см. песню «Был побег на рывок...».

Отдельный массив нелогичных действий составляет насмешка Высоцкого над «блатным каноном». В этой связи показательна песня «У тебя глаза, как нож...». Чего стоит хотя бы угроза героя этой песни: «и обрею тебя наголо совсем», которая явно выбивается из «жестоккого контекста», прививаемого блатными песнями – по жанровой логике, бритва героя должна была пройти по горлу, а не по волосам.

Множество песен содержит указание на поступки героя, который как бы отказывается от своего привычного статуса и начинает «чудить». Таковы «имплицитно коммунистические» черты («Переворот в мозгах из края в край...»); таковы йоги, которые «всё едят и целый год пьют» («Чем славится индийская культура?...»).

Огромное количество нелогичных поступков совершают герои «антисказок». То вместо того, чтобы жениться на царской дочке, сбегают из-под венца («В королевстве, где все тихо и складно...»). То бессмертный Кощей (он же – Кашей) умирает «сам без всякого вмешательства», хотя это противоречит его «должности» («На краю края земли, где небо ясное...»). Поведение нечисти из песни «В заповедных и дремучих страшных Муромских лесах...» тоже нелогично: «Билась нечисть грудью в груди и друг друга извела». Здесь уместно привести слова Иисуса Христа о том, что «если сатана сатану изгоняет, то он разделится сам с собою: как же устоит царство его?» (Мат. 12:26). Странна и немощь «всесильного» бутылочного духа («У вина достоинства, говорят, целебные...»): «Кроме мордобитиев не могём чудес!». А, пожалуй, первым «алогичным бихевиористом» сказочного Высоцкого стал дурак из композиции «Лежит камень в степи...».

Целая россыпь «недолжных» поступков есть в тексте «Лукоморья больше нет». Тут уж герои чудят – кто во что горазд! Целиком из нелогичных поступков соткана и притчевая композиция «Дайте собакам мяса...». В этом смысле она где-то сродни Лукоморью. Вообще было бы интересно выделить все такие «антипесни» Высоцкого, здесь наверняка будут «Инструкция перед поездкой за рубеж» («Я вчера закончил ковку...»), «Случай на таможне» («Над Шере- / метьево...»), «Письмо в



редакцию...» («Дорогая передача...»), вещи из «Алисы...» и др. А эпиграфом к этому гипотетическому исследованию можно взять фразу «Нет, ребята, всё нет так...», которая актуализируется иногда с элегическими, а иногда с комическими коннотациями.

Есть герои, побуждающие других героев к нелогичным поступкам. Так, изверг-тренер заставляет конькобежца-спринтера бежать на длинную дистанцию («Десять тысяч и всего один забег...»). Назойливый репортёр осаждает несчастного вратаря, умоляя его пропустить гол – ведь будет прекрасный снимок («Да, сегодня я в ударе, не иначе...»). Кстати, о футболе. Станным может быть названо желание упокоиться «в центральном кругу, или нет – во вратарской площадке» («Не заманишь меня на эстрадный концерт...»).

Есть случаи, когда неожиданный поступок приносит удачу: во второй части дилогии «Честь шахматной короны» «хваленый пресловутый Фишер» принуждается к ничьей только мощью бицепса, а вовсе не логикой шахматных ходов. Да и дурак из приведенной выше песни о камне в степи, оказался, в общем-то, удачлив, несмотря на странность своего дорожного выбора.

Сразу несколько аспектов «алогизма» можно найти в песне «Прошла пора вступлений и прелюдий». Во-первых, почему «большие люди», явно любящие творчество Высоцкого, всё-таки де-факто травят поэта (точнее – раз речь идёт о песне – лирического героя)? Второе: почему они, понимая, что «это ж – про меня! ... какие к чёрту волки!», не стремятся хоть что-то изменить в стране, а только пускают скупую слезу по поводу своей нелёгкой доли? Да и вообще советская власть у Высоцкого – королевство абсурда и всё тех же нелогичных поступков: то Насеру звезду дают, то еврея Мишку Шифмана не пускают в Израиль «за пятую графу», то доцентов с кандидатами выгоняют на поля – для «копки» картофеля, то создают предпосылки для необычных действий козла, который, пройдя номенклатурную линейку, начинает по-волчьи выть и рычать по-медвежьему (это же ведь песенка тоже о советской власти, не так ли? Ну как минимум – и о ней тоже).

Подводя предварительные итоги, можно отметить, что поведение героев Высоцкого нелогично с самого начала творческого пути поэта. Это может свидетельствовать о глубинном «абсурдистской коде» всей «высоцкой» поэтики. Причем в будущем было бы интересно выяснить, как рассмотренный мной аспект коррелирует с другими составляющими «абсурдизма», о которых я говорил в самом начале статьи. Что это: дань «бредовому» советскому времени? Или глубинная черта российской ментальности? А может быть таков сам Высоцкий – и где бы, когда бы он ни жил, его герои всё равно действовали наперекор привычному? Вопросы можно множить и множить...

Пока ясно одно: категория нелогичного, парадоксального, необъяснимого, странного, непонятного, абсурдного является одной из основополагающих у Высоцкого, ей затронуты – навскидку – каждый третий, а то и каждый второй текст поэта. Причем, как ясно из приведённых здесь примеров, нередко нелогичное стыкуется с комичным. И это объяснимо: смешное чаще всего и строится на обмане ожидания, сопоставлении несопоставимого. Хотя у поэта есть и большой пласт вещей, в которых речь идёт о высоком, даже сакральном алогизме, замешанном на таких чувствах, как желание радикально улучшить существующее положение вещей, стремление к совершенству, к проверке себя на прочность. То есть «странность» может быть как со знаком плюс (и здесь в первую очередь проявлен героический код), так и со знаком минус (и здесь, пожалуй, самым сильным является политический код).

Хотя всё, о чём я говорю «в виде версии», требует детальной проверки и скрупулёзного анализа.

## ЛИТЕРАТУРА

Гавриков В.А. Песня К. Арбенина «Магадан Ж» в свете претекстов В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг. – Воронеж: ЭХО, 2012. – С. 247-255.

Дыханова Б.С., Шпилева Г.А. «На фоне Пушкина...» (К проблеме классических традиций в поэзии В. С. Высоцкого) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: ВГПУ, 1990. – С. 65-73.

Кихней Л.Г. Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007 – 2009 гг.: сборник научных трудов. – Воронеж: ВГПУ, 2009. – С. 9-43.

Скобелев С.В. Много неясного в странной стране. – Ярославль: ИПК «Индиго», 2007. – 188 с.

Уварова С.В. Жанр баллады в творчестве В.С. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг. – Воронеж: ЭХО, 2012. – С. 98-111.

Шаулов С.С. В.С. Высоцкий: контексты и интертексты. – Уфа: БГПУ, 2014. – 124 с.

**Ю.В. ДОМАНСКИЙ (Москва)**  
**ВЫСОЦКИЙ ПРАВИЛЬНО УСЛЫШАННЫЙ,**  
**НО НЕПРАВИЛЬНО ПОНЯТЫЙ**  
**(«ПЕСНЯ-СКАЗКА ПРО ДЖИННА»)**

Думаю, что у каждого, кто слушал Высоцкого в 70-е и в начале 80-х годов в виду не очень качественных записей того времени есть свой список так называемых «ошибок слуха»: те или иные слова в песнях слышались зачастую совсем не так, как они были задуманы и спеты автором. Явление это, конечно же, не ограничивается только песнями Высоцкого; оно характерно для той части отечественной песенной культуры, что бытовала в эпоху позднего СССР на катушках и кассетах. Надо сказать, что ситуация не сильно изменилась и в 90-е годы, «когда качество записи на кассетах для домашнего прослушивания было настолько низким, что послышаться могло всё, что угодно» [Никитина, 2014: 29].

Для сегодняшнего исследователя «ошибки слуха» представляют особый интерес. Через них формировались такие смыслы песни, которые, хоть и не входили в авторскую задачу, однако имели место быть при рецепции. Эти смыслы, как представляется, тоже следует учитывать. И исследователи уже обращаются к такого рода материалу. Так, О.Э. Никитина в 2014 году опубликовала большую статью, где проанализировала целый ряд примеров неправильно услышанных фраз в русском роке. В результате исследовательница пришла к следующему выводу: «Ошибка в восприятии звучащего текста приводит к заблуждениям и создаёт в сознании слушателей альтернативный текст, порождающий смыслы, иногда очень далёкие от смысла авторского текста» [Никитина, 2014: 32]. Часть этого вывода, касающаяся альтернативного текста, порождающего смыслы, может стать одним из исходных моментов и в моей работе. Но при этом я хочу обратиться к смыслообразованию несколько иного плана. Речь пойдёт о явлении, близком к «ошибкам слуха», но тем не менее таковым не являющимся; о явлении, когда слово в песне было услышано верно, но вот значение этого слова слушателю известно не было, и слушатель, даже не пытаясь узнать, что незнакомое слово значит, сам наделил его значением, исходя из песенного контекста, то есть, по сути, минуя, «словарное» значение, дал слову то, что слушателю показалось контекстуальным смыслом.

Такая ситуация отнюдь не гипотетическая и не фантастическая, в её изложении я опираюсь на собственный опыт прослушивания кассет с записями Высоцкого на рубеже 70-х–80-х годов. Я тогда был школьником средних классов, а потому вполне простительно, что значения каких-то слов я мог и не знать. Другое дело, что и не пытался узнать. Но это – отдельный разговор. Во всяком, случае, если бы пытался, то тогда не было бы этой статьи. Да и подростку (то есть мне), по всей

вероятности, было интереснее дать неизвестному слову значение, кажущееся мне уместным по контексту, в котором это слово находится, нежели где-то раздобыть пусть и настоящее, но уже готовое значение. В качестве примера для описания такой ситуации я взял песню Высоцкого, в которой сразу три слова были мною в детстве услышаны правильно, но неправильно поняты. Это «Песня-сказка про джинна» («У вина достоинства, говорят, целебные...»). Вот контексты с неправильно понятыми словами по порядку их следования в песне Высоцкого:

1) «Так что хитрость, – говорю, – брось свою иудину –

Прямо, значит, отвечай: кто тебя послал...»

2) «Врёшь!» – кричу. «Шалишь!» – кричу. Но и дух – в амбицию, –  
Стукнул раз – специалист! – видно по нему.

3) Вот они подъехали – показали аспиду!

Супротив милиции он ничего не смог... [Высоцкий, 1991: 167-168]

Ну а слова, значения которых я не знал, это «иудину», «амбицию» и «аспиду». Что же я представлял за этим словами? По крайней мере за двумя из них у меня такие индивидуально-контекстуальные значения-смыслы были. Это «амбиция» и «аспид» (точнее, в моём понимании «аспида» – женский род). Начну с «амбиции». Но прежде всего укажу на то, что «Песня-сказка про джинна» на речевом уровне организована таким образом, что речь изображающая и часть речи изображённой принадлежат в ней субъекту, ролевому герою песни – тому самому, кто открыл бутылку вина, а другая часть речи изображённой – персонажу, джинну. Разделение этих типов речи хорошо заметно в графическом, бумажном тексте песни, тогда как в звучащем её варианте такое разделение обозначить гораздо сложнее, ведь индивидуальные особенности речи, в частности, особенности интонации редуцированы тут тем, что сам ролевой герой выступает и как носитель речи изображающей, и как носитель речи изображённой. Следовательно, при прослушивании песни о некоторых сегментах трудно однозначно сказать, говорит ли это ролевой герой, рассказывая о случившемся с ним приключении слушателям, или же это говорит он непосредственно джинну во время того самого приключения. И вот сегмент со словом «амбиция» как раз содержит в себе и речь изображающую, и речь изображённую. Разница между этими типами речи – во времени реализации: ролевой герой рассказывает о том, что с ним случилось, и приводит те слова, что он говорил в процессе происшествия, то есть раньше. В данном сегменте таковы слова, обращённые к джинну: «врёшь» и «шалишь». Это хорошо заметно в бумажной версии песни. Действительно, изображающая речь ролевого субъекта обращена к слушателю, речь изображённая – и к слушателю, и к джинну. Ну а изображённая речь джинна обращена и к слушателю, и к ролевому герою. Так вот, слово «амбиция», согласно печатному тексту, находится в речи

изображающей. Мне же при прослушивании песни казалось, что слово это находится в принадлежащей ролевому герою речи изображённой, то есть той речи, что направлена на джинна и преподносится слушателям как бы в дословном пересказе – то, что герой сказал тогда джинну. Сегмент в моём восприятии, если попытаться изобразить его графически, выглядел так:

«Врёшь!» – кричу. «Шалишь!» – кричу. – Ну и дух в амбицию!»

Стукнул раз – специалист! – видно по нему.

Отмечу, что «но» мне слышалось как «ну». Во многом в связи с этой «ошибкой слуха» прочитывал я и слово «амбиция». Что же оно означало для меня в таком контексте? Всего лишь продолжение предшествующих восклицательных сегментов прямой речи ролевого героя, речи, в первую очередь направленной на его собеседника, на джинна. Тогда получалось, что два эмоциональных сегмента, выраженных глаголами второго лица единственного числа, сменились третьим сегментом – тоже направленным на собеседника, но собеседник там оказался поименован уже в третьем лице – словом «дух». Духом назван джинн – в автометапаратекстах к рассматриваемой песне Высоцкий не раз говорил, что это песня не столько про джинна, сколько про духа – вот один пример: «...Джинны живут в бутылках обычно. Но это за границей в бутылках, а у нас, значит, в бутылках живут русские духи. А джинн – это просто для рифмы»<sup>4</sup>. То есть закономерно, что русский герой песни в своей прямой речи, направленной на гостя из бутылки, назвал его словом «дух». И вся фраза, обращённая к джинну, выглядела в моём детском восприятии так: «Врёшь! Шалишь! Ну и дух в амбицию!» Теперь, полагая понятно, что для меня означало незнакомое мне слово «амбиция» в таком контексте; это значение легче всего понять через моё тогдашнее толкование всей фразы: «что ты за дух, если не можешь таких простых вещей, как бутылка вина и дворец до небес», а ещё проще: «ну и дух на фиг». Мне казалось, что слово «амбиция» из разряда тех умных слов, которые способны заменить разговорную лексику. В этой связи мне было понятно, почему джинн сразу после этой фразы начинает бить ролевого героя песни. Реплики «Врёшь!» и «Шалишь!» организованы как перформативный тип дискурса, то есть такой дискурс, в котором содержится непосредственное речевое действие; а поскольку даже грамматически направлены они строго на собеседника, то перед нами такой подвид перформативного дискурса как апеллятив. Однако, на мой детский взгляд, для того, чтобы начать бить

---

<sup>4</sup> 21 или 26 января 1968 года; Москва, /Ленинградский проспект, 47/, Всесоюзный научно-исследовательский кинофотоинститут Государственного комитета СССР по кинематографии при Совете Министров СССР (НИКФИ) [http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0100--/0152/0\\_spisok.html](http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm/0100--/0152/0_spisok.html)

собеседника, джинну этих слов было недостаточно, возмутило же джинна обращение к нему в третьем лице – «Ну и дух в амбицию!» Формально тут перед нами тоже перформатив, но поскольку он грамматически направлен не на адресата, а на объект, то это уже не аппеллятив, а презентатив; правда, это лишь грамматически, высказывание ведь всё равно направлено на джинна. И в такой форме оно оказывается более действенным. Действенность усиливает и использование, как мне казалось в детстве, литературного эквивалента не очень приличного слова: джинна могло бы обидеть и само неприличное слово, но куда как более обидело умное слово, заменившее его: то, что джинн не понял этого слова, однако, подобно юному мне, догадался о его значении. Как видим, мотивировок сюжетного хода тут может быть немало. И все они вырастают из контекстуального рецептивного смысла слова «амбиция», смысла, напомним, не имеющего ничего общего со словарным и с авторским значениями.

И тогда естественен вопрос: для чего нужны все эти рассуждения, если они не просто не входили в авторское намерение (это, согласимся, не так уж и плохо – когда какой-то смысл рождается за пределами интенции автора), а стали результатом необразованности слушателя? Пока не отвечаю на этот вопрос, ведь есть и другие примеры правильно услышанного, но неправильно понятого в «Песне-сказке про джинна».

Ближе к финалу возникает неизвестное мне в детстве слово «аспид»; напомним – в моём толковании – «аспида», женский род, ударение на первом слоге, то есть в песне, на мой детский взгляд, это был винительный падеж – *что* показали (тогда как в действительности падеж дательный – *кому* показали). Аспиду показала джинну приехавшая милиция. Что показывает милиция, стремящаяся попасть в квартиру? Ответ простой: удостоверение или ордер – на обыск или же арест. Об этом я знал из советских фильмов. Только не знал, что бумага, которую показывает милиция, входя в чью-либо квартиру, называется «аспида». Песня Высоцкого, как мне казалось, просветила меня в данном плане; вернее, я сам просветился. Что же получилось с интерпретацией при неверном понимании слова? Благодаря появлению «аспиды» роль милиции в песне оказалась существенно скорректирована: милиционеры в песне ведут себя согласно букве закона – приехав по вызову, они, прежде чем арестовать разбушевавшегося гостя, показали ему необходимую в таких случаях бумагу-«аспиду», из которой следует, что задержание хулигана производится на законных основаниях. Далее из этого мною делался вывод о том, что закон у нас на стороне «наших» людей; даже таких, как не очень путёвый ролевой герой песни Высоцкого. И это не могло не радовать меня: уж если власть защитила такого пьяницу, то меня – порядочного человека – уж точно защитит. И гарант тому – сам Высоцкий. Вместе с тем, понимал я иронию, за всем

этим скрывающуюся. Ирония, присутствующая в песне, для меня ещё более усиливалась как раз благодаря появлению «аспиды»: милицию совершенно не удивило появление джинна в обычной московской квартире, они даже соблюли предусмотренные законом процедуры – показали заранее приготовленную «аспиду». Может, именно под воздействием столь важной бумаги джинн ничего и не смог «супротив милиции». Конечно, такое прочтение усиливало и без того присущую сегменту о приезде милиции иронию, а значит, не противоречило авторскому намерению. Хотя, конечно, это намерение корректировало.

Наконец, третье, а по хронологии действия песни – первое слово: «иудина». Если честно, то до сих пор достоверно не знаю, что это слово означает в контексте сегмента из песни. Не комментируется оно и в книге А.В. Скобелева, тогда как слово «аспид» комментируется с отсылкой к словарю Даля [Скобелев, 2007: 113]. Слово «иудина» включено в изображённую речь – речь, принадлежащую ролевому герою и обращённую в сюжете песни к джинну. Это позволяло мне в детстве толковать данное слово, что называется, образно – через довольно-таки сложную ассоциацию. Кто такой Иуда, я знал, без особых подробностей, но знал. *Иудину* да ещё и *свою* ролевой герой песни предлагал джинну *бросить*. Из своего знания слова «Иуда» и из контекста к этому слову в песне Высоцкого я делал вывод о том, что джинн перед человеком появился в маске Иуды, то есть в чужом облики предателя, а это и есть та самая «хитрость», неприемлемая человеком: «“Так что хитрость”, – говорю...» Очень трудно сказать, насколько моя детская интерпретация соотносима с авторским замыслом, ведь этого замысла я не знаю до сих пор, но, как представляется, моя интерпретация для общего понимания песни может быть бесполезна: ролевой герой песни предлагает джинну (к этому моменту ролевой герой уже понял, что перед ним именно джинн – уже упомянут «Старик Хоттабыч») снять маску предателя, то есть быть честным. Такое предложение характеризовало ролевого героя как человека открытого и искреннего (по крайней мере, в своей собственной оценке и, конечно, в моём детском восприятии) и как человека, желающего, чтобы и его собеседник тоже играл в открытую. То есть ролевой герой пытается наладить коммуникативные отношения с собеседником, а в результате между ролевым героем и джинном – уже в структуре песни – формируется диалог.

Теперь попробую обобщить по всем трём правильно услышанным, но неправильно понятым словам из «Песни-сказки про джинна», то есть попробую показать систему контекстуальных рецептивных смыслов, порождённых при полной редукции словарных и авторских значений. «Амбиция», «аспида» (напомню, женский род) и «иудина» существенно уточняли для меня характер ролевого героя песни. Прежде всего, он знает слова, которых не знаю я, а стало быть, не такой уж он и сниженный.

Скорее всего, знание этих слов говорит о получении образования. И в мире ролевого героя эти слова находятся на надлежащих местах – используются в диалоге с джинном и при описании случившегося происшествия. Слово «иудина» призвано сделать так, чтобы джинн раскрылся в беседе, показал свою истинную сущность и не хитрил; и джинн, действительно, сразу после этого «поклоны бьёт, отвечает вежливо», то есть слово возымело должное действие на собеседника. «Амбиция» представляет уже иную стадию разговора – тут ролевой герой даёт волю эмоциям, тем самым провоцируя собеседника на демонстрацию физической силы, того, чем этот джинн и славен, то есть умное слово пришлось как раз кстати в плане развертывания событийного ряда песни. «Аспида» приближает развязку – не просто супротив милиции ничего не смог джинн, не смог он против той милиции, у которой есть специальная бумага: «Вот они подъехали – показали аспиду! // Супротив милиции он ничего не смог». Как видим, сообщение о том, что джинн ничего не смог, находится как раз после слово «аспида».

И тогда получается, что все три слова – правильно услышанные, но неправильно понятые – не только не противоречат традиционному пониманию смыслов песни, а и как-то даже это понимание углубляют: и в плане раскрытия характера ролевого героя, и в плане формирования диалога между ролевым героем и персонажем, и в плане развития действия, событийного ряда песни, и в плане презентации социального контекста – роль милиции в сюжете и в жизни простого советского обывателя.

Конечно, делать обобщающие выводы на примере только одной песни рано, однако можно предположить, что контекстуальные рецептивные смыслы слов, не имеющие зачастую ничего общего с их словарными и с их авторскими значениями (словарное и авторское могут, разумеется, не совпадать), способны углублять понимание текста. Кстати, в цитированной выше статье О.Э. Никитина между прочим заметила, что извлекаемые слушателем из ошибочно услышанного смыслы «иной раз способны создать не только комический эффект, но и сделать текст более глубоким, более философичным» [Никитина, 2014: 24]. Не берусь сказать, распространяется ли это на контекстуальные рецептивные смыслы неправильно понятых слов, но позволю себе утверждать, что неправильно понятые слова в песне способны заставить слушателя не только потреблять смыслы готовые, смыслы, в песне имеющиеся, но и порождать свои смыслы. Да, этих смыслов как бы и нет в тексте, а есть они лишь в сознании реципиента, но в процессе их сотворения слушатель становится участником творческого акта, соавтором произведения. Впрочем, последнее в культуре новейшего времени осуществляется и различными иными, куда как более законными относительно авторского



намерения путями. Однако и тот путь, что я попытался описать на одном примере, тоже не стоит сбрасывать со счетов уже хотя бы потому, что он существует.

## ЛИТЕРАТУРА

**Высоцкий В.В.** Сочинения: В 2 т. М.: «Художественная литература», 1991. Т. 1. - 639 с.

**Никитина О.Э.** Почему забытый Гектор один, или Введение в текстологию заблуждений // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Екатеринбург; Тверь, 2014. Вып. 15. С. 23-35.

**Скобелев А.В.** Много неясного в странной стране. Литературоведение. - Ярославль: ИПК «Индиго», 2007. - 190 с.

### В.П. ИЗОТОВ (Орёл)

#### ГИПОТЕЧЕСКОЕ ВЫСОЦКОВЕДЕНИЕ. 3-9<sup>5</sup>

##### 3. Что нужнее сейчас? Ненависть!

«И любовь не для нас, – Верно ведь, Что нужнее сейчас Ненависть?» – так расставлены знаки препинания в этих строках в песне «Аисты». Акцент в данном случае на том, что задаётся вопрос о необходимости ненависти, её преимуществе перед любовью в военное время.

А вот иной (возможный) вариант: «И любовь не для нас, Верно ведь? Что нужнее сейчас? Ненависть!». В данном случае: утверждение, хотя и с оттенком сомнения («любовь сейчас не нужна»), а затем следует вопрос о том, что сейчас необходимо, (и в данном случае **что** становится местоимением (на него падает логическое ударение), а в варианте, считающемся основным, **что** является союзом) и ответ на него.

##### 4. Да военными лес звуками

«Но нельзя без чудес - Аукает. Да военными лес Звуками» - альтернативная расстановка знаков препинания. Смысл: нечто аукает (отвечает), что без чудес нельзя, а лес звучит военными звуками.

---

<sup>5</sup> Два этюда из этой серии были опубликованы: Гипотетическое высоковедение // Проблемы ономастологии и теории номинации. Сб. матер. межд. науч. конф. 11-13 октября 2007. В 2 ч. Ч. I – Орёл: ОГУ, 2007. С.70-73.

Гипотетическое высоковедение предполагает поиск иных смыслов в поэтических строках Высоцкого, проистекающий из возможности расстановки знаков препинания по-иному (тексты (в рукописях) Высоцкого, как известно, автокоммуникативны, знаков препинания в них почти нет, вследствие чего вполне может быть иная расстановка знаков препинания, следовательно, и возникновение иных смыслов), нечётко услышанных когда-то слов и строк.

О существенном изменении смысла одной из фраз в песне «На таможне» в связи с постановкой двух запятых см.: Шаулов С.М. Когда и где случился «Случай на таможне», что, собственно, случилось и случайно ли // Высоцковедение и высококовидение. 2013-2014. Сб. ст. – Орёл, 2014. – С.26-35.

Возможен и слегка иной вариант: лес аукает чудесами и военными звуками.

#### 5. Расстоянье на мир сократив

«Расстоянье на миг сократив» - вполне понятный образ: телефон соединяет на время людей, сближает их<sup>6</sup>. А вот мне слышалось (или хотелось слышать?): «Расстоянье на мир сократив»: телефон уничтожает расстояния.

#### 6. Я пишу по ночам больше тем

«Для меня эта ночь – вне закона, Я пишу – по ночам больше тем», - и всё здесь предельно ясно: творить лучше в ночной тишине, когда никто не отвлекает и, соответственно, больше мыслей крутится в голове и возникает больше тем.

Однако, если убрать тире («Я пишу по ночам больше тем»), то получившаяся инверсия (\**Я пишу по ночам тем больше*) всего лишь свидетельство того, что ночь более плодотворна для количества написанного, а вот мысль о многообразии тем ночью исчезает<sup>7</sup>.

#### 7. Ничто без дна

«Уйдут как мы в ничто без *дна*»<sup>8</sup> - воспринималась строчка из «Баллады об уходе в рай». И рисовался сверхэпический образ бездонного ничего, и подкреплялось это из «Райских яблок»: «И сплошное ничто – беспредел» (беспредельность ничего); «И среди ничего возвышались литые ворота».

И получалось: в ничём (в вакууме?) находится *ничто* без дна, без предела, но имеющее середину...

#### 8. Нажива как наркотик

«Нажива – как наркотика», но, не зная о том, что после войны слово **наркотик** употреблялось в разговорной речи в женском роде, воспринимал я эту строку таким образом: «Нажива, как наркотик, а // Не выдержала этого». То есть отчётливее проступало противопоставление наживы как образа жизни и стресса от такой жизни.

#### 9. Положил я биться с этим роком

«Положил я биться с этим роком», - неожиданно вспомнилось восприятие строки «Обнажил я бицепс ненароком» из «Чести шахматной короны». Но здесь прямое нерасслышивание. Однако в таком восприятии проступает и нечто монументальное: Фишер-Шифер

---

<sup>6</sup> «Телефонная связь – ненадёжная связь, Если нету любви, если нету любви» - пелось в припеве песни Ю. Антонова на слова П. Леонидова «Третий день». (Пример «от противного»).

<sup>7</sup> Несмотря на некоторую неуклюжесть получавшейся инверсии, я воспринимал эту строку в обоих смыслах: казались мне они равносуществующими.

<sup>8</sup> «В ничто без сна» - в тексте

выступает как Рок, с которым главный герой решает вступить в (неравный) бой.

**А.В. СКОБЕЛЕВ (Воронеж)**  
**ИЗ МАТЕРИАЛОВ К КОММЕНТИРОВАНИЮ**  
**ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.С. ВЫСОЦКОГО**  
**«ГЕРБАРИЙ» (1976)**

Известны 11 фонограмм авторского исполнения этой песни, из которых 4 были записаны в 1976 г. (первая – в марте), 4 – в 1977 г., 2 – в 1978 г., 1 – в 1979 г. В черновой рукописи текст озаглавлен «Невиданный доселе».

В основе комментируемого текста лежит мотив «человек как насекомое», получивший свое основное развитие и наибольшую распространенность в европейском искусстве XX века (ранее люди-насекомые фигурировали почти исключительно в аллегориях басенного типа, а превращения человека в насекомое не выходило за пределы сказочной фантастики)<sup>9</sup>. Избегая подробного рассмотрения темы «насекомое как сравнительная параллель к человеку», кратко упомянем только те тексты, которые могли непосредственно отозваться в песне В. Высоцкого.

Возможно влияние на произведение В. Высоцкого сатирической пьесы чешских писателей К. Чапека и его брата Й. Чапека «Из жизни насекомых» (1921), в которой человеческая жизнь изображается в гротесковом уподоблении жизни различных инсектов (жуки, муравьи, сверчки, бабочки, куколки-личинки и т.д.).

В СССР эта пьеса была впервые опубликована в кн.: Чапек К. Пьесы. М., 1959 (Библиотека драматурга). В. Высоцкий мог познакомиться с ней, работая в 1963-1964 гг. в «Белой болезни» К. Чапека (текст которой находился в этом же издании)<sup>10</sup>. Позднее «Из жизни насекомых» была напечатана в кн.: Чапек К. Собр. соч. в 7-ми тт., Т. 4. М., 1976. Обратим внимание на то, что второе издание пьесы непосредственно предшествует времени создания песни В. Высоцкого (этот том был подписан в печать 17 ноября 1975 г.; тираж издания – 75000 экз.).

В свою очередь, на работу братьев Чапекос могла повлиять повесть их земляка Фр. Кафки «Превращение» (1912); на вполне вероятном непосредственном отражении этой же повести в произведении В.С.

<sup>9</sup> Вспомним, например, басни И.А. Крылова, русскую фольклорную сказку «Хрустальная гора» с превращением Ивана-царевича в муравья, Гвидона-комара из стихотворной сказки А.С. Пушкина.

<sup>10</sup> Пьеса была поставлена в недолго существовавшем «Московском экспериментальном молодёжном театре» при клубе МВД (СНХ СССР) на Лубянке.

Высоцкого указала Р.М. Хмелинская [Хмелинская, 1999:66-67]. Можно отметить переключку песни В. Высоцкого со стихотворением А.С. Пушкина «Собрание насекомых» (1829); С.С. Шаулов видит сходство «Гербария» со стихотворением капитана Лебядкина о таракане из «Бесов» Ф.М. Достоевского (1872) и «Тараканом» Н.М. Олейникова (1934) [Шаулов, 2014:12-14; 20-22]; П.Е. Фокин отмечает родственность песни В. Высоцкого пьесе В.В. Маяковского «Клоп» (1929) [Фокин, 2012:67]<sup>11</sup>.

Кроме того, возможна, на наш взгляд, значимая связь текста В. Высоцкого с детской повестью В.В. Медведева «Баранкин, будь человеком!» (1961) и/или снятым по её мотивам одноимённым мультфильмом («Союзмультфильм», реж. А.Г. Снежко-Блоцкая, 1963). Фабула «Баранкина...» состоит в злключениях двух школьников, которые, отлынивая от учёбы и общественно-полезного труда, в поисках беззаботно-лёгкой жизни последовательно превращаются в воробьёв, бабочек, муравьёв. Однако их всюду подстерегают неприятности и опасности, а будучи бабочками, они становятся объектами охоты со стороны одноклассниц, создающих школьную коллекцию насекомых. Персонажи В.В. Медведева называют себя «человекообразными бабочками», но им, как и всем прочим насекомым, оказавшимся в сачке юной натурастки, уготовано стать «наглядными пособиями», пройдя «морилку, сушилку, распрямилку»<sup>12</sup>. Чтобы избежать этой участи, бабочки превращаются в незаметных чёрных муравьёв, но едва не погибают в сражении с рыжими агрессорами-угнетателями, пытающихся увести их в рабство, после чего «человекообразные» насекомые навсегда возвращаются в своё нормальное, полностью человеческое состояние.

ГЕРБАРИЙ — в этом произведении описывается не «гербарий» (коллекция засушенных растений), а энтомологическая коллекция (как «по-научному» называется коллекция насекомых). «Не он один позабыл, что такое гербарий. Вот, скажем, у очень чуткого к слову поэта Виктора Сосноры читаем: "На лыжном трамплине – паук-альпинист... Булавка была бы – найдется гербарий!" Очень уж не хватает такого слова, чтобы обозначить нашу зарегламентированную, бюрократизованную социальную систему, где каждый из нас как булавкой приколот» [Новиков, 1991:45-46]. Исследователь имеет в виду стихотворение В.А. Сосноры «Хутор потерянный», созданное в

---

<sup>11</sup> Заметим, что обращение В. Высоцкого к пьесе В.В. Маяковского могло быть актуализировано вышедшим в 1975 г. на экраны СССР фильмом «Маяковский смеётся, или Клоп-75» («Мосфильм» при участии киностудии «Союзмультфильм», сцен. и реж. С.И. Юткевич, А.Г. Каранович). Фабульное сходство этого фильма с произведением В. Высоцкого и его отличие от пьесы В.В. Маяковского заключается в том, что в финале показываются народные волнения, очищающие мир от паразитов.

<sup>12</sup> Иные случаи реализации мотива «человек = насекомое» в сочетании с темой энтомологической коллекции (помимо, разумеется, «Гербария» В. Высоцкого) мне неизвестны. Правда, в финале пьесы В.В. Маяковского Присыпкин с клопом, попав в будущее, оказываются в клетке зоопарка.

том же (1976) году, что и «Гербарий» Высоцкого. В целом при чтении поэтических текстов В.А. Сосноры у меня сложилось впечатление, что в них творчество Высоцкого отражается чаще, чем творчество Сосноры в произведениях Высоцкого<sup>13</sup>. Может быть, этот «очень чуткий к слову поэт» не забыл значение слова «гербарий», а сознательно употребил его в «высоцком» смысле?

М.М. Шемякин: «Вначале после моих рассказов, во что могут превратить нормального человека психотропные препараты и длительное принудительное лечение, Володя хотел написать опять же – «злую и смешную» на тему превращения человека в подобие растения или овоща. И песня эта должна была называться «Гербарий». Были даже сочинены первые куплеты к «Гербарию», вспоминаются несколько строк из них: «Человеком он был, а растением стал, // Удушен, засушен, в гербарий попал»... Но когда по моей просьбе Высоцкий проведал одного моего приятеля, сидящего в больнице хроников в «овощеобразном состоянии», он был настолько потрясен увиденным, что песню на эту тему решил не писать. Вместо этого написал песню о людях-насекомых. А название песни осталось прежним, хотя речь идет не о представителях флоры, а, скорее, все же о представителях фауны» [Высоцкий, Шемякин, 2012:251].

ЛИХИЕ ПРОЛЕТАРИИ, // ЗАКУШАВ ВОДКУ КИЛЕЧКОЙ — Д.Н. Курилов увидел здесь сходство со строками из песни А.А. Галича «Баллада о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила поужинать в ресторан «Динамо»» (1967), в которой фигурируют «бухие пролетарии» и где «Рубают водку под супец, // Шампанское под килечки» [Курилов, 1999:254]. Варианты первой строки песни В. Высоцкого: «лихие / чужие / сухие карбонарии».

А Я ЛЕЖУ В ГЕРБАРИИ, К ДОСКЕ ПРИШПИЛЕН ШПИЛЕЧКОЙ — ср. у В.В. Маяковского («6 монахинь», 1925): «...распятый Иисусе, // не слезай / с гвоздей своей доски» [Маяковский, 1958:11]<sup>14</sup>.

ВСЕ СТРОГО ПО-НАУЧНОМУ – УКАЗАН КЛАСС И ВИД... — по мнению П.Е. Фокина, здесь реализуется «сюжетный мотив из пьесы Маяковского «Клоп». Обыгрывается многозначность понятия «класс»: природная общность насекомых, животных, птиц, растений и т.п. и социальная общность (буржуазия, рабочий класс)». И далее: «Ср. у Маяковского (реплика Директора зоосада): По внешним мимикрийным признакам – мосолям, одежде и прочему – уважаемый профессор

<sup>13</sup> Отражение творчества В. Высоцкого в текстах иных авторов, в том числе его современников, когда-то наверняка станет темой специального исследования. Н.Г. Медведева, например, отмечает, что, читая стихотворения И.А. Бродского, в них «находишь не только О. Мандельштама, но и Жуковского, и Цветаеву, и Высоцкого...» [Медведева, 2001:103].

<sup>14</sup> Если здесь доской названа икона (а не крест), то, либо советский поэт предвосхитил появление этого жаргонного выражения, – либо оно уже существовало в 1920-е гг. «Доски-иконы» фигурируют также в песне В. Высоцкого «Случай на таможне» (1975).

ошибочно отнес размороженное млекопитающее к «гомо сапиенс» и к его высшему виду – к классу рабочих» [Фокин, 2012:69].

Я ГОМО БЫЛ ЧИТАЮЩИЙ, Я САПИЕНСОМ БЫЛ — обыгрываются латинские устойчивые словосочетания «homo legens» (человек читающий) и «homo sapiens» (человек разумный).

МОЙ КЛАСС – МЛЕКОПИТАЮЩИЙ, А ВИД... УЖЕ ЗАБЫЛ — «забытый» вид – упоминавшийся в этом же четверостишии «человек разумный» («homo sapiens»), естественнонаучная классификация человека как живого существа.

КРОВЬЮ КРАШЕНЫЙ — одна из биологических особенностей человека заключается в том, что кровь окрашивает его кожу, при этом оттенки зависят от полноты наполнения кровью расположенных в коже кровеносных сосудов и от содержания гемоглобина в циркулирующей крови.

ТЯНУЛСЯ (...), КАК ЗВАЛИ, К ШАЛАШУ... — обыгрывается ироническое присловье-скариговорка, зафиксированная в собрании «Пословицы русского народа» В.И. Даля в следующем виде: «Милости прошу к нашему шалашу: я пирогов покрошу и откусать попрошу». Во времена В. Высоцкого функционировала в усеченном варианте приглашения: «Милости прошу к нашему шалашу».

СТРАННЫЙ ЭКСПОНАТ... ОДИН БРЕЗГЛИВО ТКНУЛ В МЕНЯ // И ВЫВЕЛ РЕЗЮМЕ — в стихотворении В. Высоцкого «Жизнь оборвёт мою водителъ-ротозей», датированном 1971 г., имеются схожие мотивы: «Возьмут мой череп в краеведческий музей... // В музее будут объегоривать народ, // Хотя народу это, в общем, всё равно. // Мне глаз указкою проткнёт экскурсовод // И скажет: «Вот недостающее звено»»<sup>15</sup>.

ДВА ТЁРТЫХ КЛОПИКА ИЗ ТРЕТЬЕГО ПОДВИДА — по мнению С.С. Шаулова, слова этой строки «ассоциируются и с охранительными службами советского государства, и с названием соответствующего учреждения в царской России (Третье отделение Его Императорского Величества канцелярии), ставшим нарицательным именно благодаря уже советской пропаганде» [Шаулов, 2014:10].

СВЕРЧОК... НА ДВА ГВОЗДОЧКА СЕЛ — С.С. Шаулов тонко уловил в словосочетании «на два гвоздочка сел» созвучие с «на два годочка» [Шаулов, 2014:10].

А С ТРЕХ ГВОЗДЕЙ, КАК ВОДИТСЯ, // ДОРОГА – В НЕБЕСА. // ...НАПРЯЧЬСЯ И ВОСКРЕСТЬ — аллюзия на распятие, воскресение и вознесение Христа. Отметим, что три гвоздя предусматривают католические изображения распятия, а православные – четыре (ноги Спасителя изображаются пронзенными соответственно одним или двумя гвоздями).

---

<sup>15</sup> Отмечено А.Б. Сёминим.

В октябре 1978 В. Высоцкий был в гостях у Г.А. Вайнера, велась магнитофонная запись. Хозяин развлекал гостей таким анекдотом: «Конструктор «Сделай сам». Тематическая коробка «Что нужно, чтобы создать религию»: *три гвоздика*, две речки, и один идейный еврей тридцати трёх лет».

ЗАБУДЕМ ЖЕ, КЕМ БЫЛИ МЫ, // ТОВАРИЩИ МОИ! (...) ЗА МНОЮ – ПРОЧЬ СО ШПИЛЕЧЕК, // СОГРАЖДАНЕ ЖУКИ! — Е.Г. Шевяков увидел в этих строках «сатирическое преломление «Интернационала»» [Шевяков, 2011:56]. Действительно, помимо общего пафоса и некоторого сходства фразеологии строка «Забудем же, кем были мы» может напомнить слова из международного революционного гимна: «Кто был ничем, тот станет всем», кстати сказать, процитированные В. Высоцким и в «Песенке о переселении душ» (1969), тоже разрабатывающей тему возможного превращения человека в более «низкие» биологические объекты.

Я, ДВУНОГОЕ — двуногость с древнейших времен рассматривалась как главный признак, отличающий человека от животных. Позднее (согласно легенде), античный Платон к двуногости добавил в качестве дополнительного признака отсутствие перьев, но после предъявления ему Диогеном ощипанного петуха философ якобы уточнил своё определение: «Человек – существо без перьев, двуногое, с плоскими ногтями». Эта формулировка наивна и провоцирующее порочна одновременно, поскольку человек в ней идентифицируется среди прочих существ не по главным своим признакам (в седьмой октаве «Гербария» люди, «мои собраты прежние», описаны как «двуногие, разумные»).

Анализируя песню В. Высоцкого «Гололёд» (1966-1967), С.С. Шаулов обратил внимание на то, что в ней тоже слово «двуногий» является сниженным эвфемизмом слова «человек», которое в тексте отсутствует, а в целом В. Высоцкий описывает процесс «расчеловечивания» человека [Шаулов, 2015:19]. В «Гербарии» двуногим себя называет «я», субъект речи, причём называет себя и вовсе в среднем роде: «я, двуногое» – оно, которое попало... Кто «оно»? «Существо» Платона, животное, насекомое?

КАК ВСЕГДА В ИСТОРИИ ... СПИНЫ ВЫГНУЛИ — ироническая аллюзия на идеи исторического материализма и фразеологию советской пропаганды, которые представляли историю человечества как проявление классовой борьбы и периодических выступлений угнетённых против угнетателей. Финал песни, таким образом, перекликается с её началом, где упоминались «лихие пролетарии», карбонарии, борцы-подпольщики.

Цель классовой борьбы угнетённых (освобождение) зачастую описывалась фразеологизмом «разогнуть спину»<sup>16</sup>, который у В. Высоцкого заменяется иным, в данном смысле неуместным выражением – «*выгнуть* спину», что порождает комический эффект.

Заметим, что вместе с «революционным» значением, определяемым переносным смыслом высказывания, «распрямление спины» в прямом смысле рассматривалось марксистами-дарвинистами как важнейший момент в биологической эволюции примата от четвероного животного к двуногому и прямоходящему человеку. Вот, например, что писал товарищ Сталин в своей ранней, но основополагающей работе «Анархизм или социализм» (1907) и что, разумеется, накрепко затвердила отечественная биология (да и не только биология) 1930-х-1950-х гг.: «Если бы обезьяна всегда ходила на четвереньках, если бы она не разогнула спины, то потомок её – человек – не мог бы свободно пользоваться своими лёгкими и голосовыми связками и, таким образом, не мог бы пользоваться речью, что в корне задержало бы развитие его сознания. Или ещё: если бы обезьяна не стала на задние ноги, то потомок её – человек – был бы вынужден всегда ходить на четвереньках, смотреть вниз и оттуда черпать свои впечатления...» [Сталин, 1946:313].

Летом 1977 г. В. Высоцкий создаст стихотворение «Упрямо я стремлюсь ко дну...», в котором «биологические» мотивы, намеченные в «Гербарии», получают своё развитие. На этой теме подробно останавливается С.М. Шаулов в анализе вышеупомянутого стихотворения В. Высоцкого: ««Зачем мы сделались людьми? // Зачем потом заговорили? // Зачем, живя на четырёх, // Мы встали, распрямили спины?» (...) С последним вопросом («Зачем... распрямили спины?») заканчивается эволюция и начинается история. (...) Лексика этого вопроса у Высоцкого двусмысленна: она представляет изменения, происходящие с человеком в последнем акте эволюции, и, вместе с тем, отсылает к легко узнаваемым формулам революционной риторики, что побуждает прочитывать следующий за вопросом ответ с мыслью о революционном действии. «Живя на четырёх, <...> встали» попадает в риторический ряд, объединяющий всё от «жизни на коленях» до «Вставай, проклятьем заклеимённый», а «распрямили спины» перекликается с культовой народной, но и официально-идеологической «Дубинушкой», пророчившей за столетие до того: «Но настанет пора и проснется народ, // Разогнет он могучую спину, // И на бар и царя, на попов и господ // Он отыщет покрепче дубину»...» Историческое отчаяние чувствуется в подоснове гротескно сниженной картины революции в «Гербарии» (1976) с её главным нравственным постулатом

---

<sup>16</sup> Словосочетание «разогнуть спину», конечно же, связано с фразеологизмами «гнуть/горбить спину», «сгибать/склонять спину».



«кто силен, тот прав», образом разгибающейся спины и финалом, который ничего не изменил по существу... В «Упрямо я стремлюсь ко дну» иное настроение, иная стилистика. И то же понимание – всерьёз» [Шаулов, 2012:350-353]<sup>17</sup>.

**КЛОПОВ СНАЧАЛА ВЫГНАЛИ // И ПАУЧИШЕК СБРОСИЛИ** — классовых врагов и политических оппонентов в советской пропаганде зачастую сравнивали с этими насекомыми или попросту изображали в их виде. В целом же идея и тема классовой борьбы насекомых могли быть восприняты В. Высоцким из поэзии Н.М. Олейникова, многократно к ним обращавшегося<sup>18</sup>. Например: «Жук-буржуй и жук-рабочий // Гибнут в классовой борьбе»; пародийный проект «книжки с картинками для детей» под названием «Жук-антисемит» и др. Произведения Н.М. Олейникова могли быть известны В. Высоцкому не только из советских изданий 1960-1970-х гг., но и из самиздата, в котором они активно распространялись в это же время.

**НАД МОЕЮ ПЛАНОЧКОЙ // ДРУГОЙ УЖЕ ПРИБИТ** — появление «другого», продолжающего дело, повторяющего судьбу лирического героя – постоянный мотив поэзии В. Высоцкого. Как отмечает С.С. Шаулов, такой финал дополняет смысл комментируемой песни В. Высоцкого признанием неэффективности революций [Шаулов, 2014:15].

## ЛИТЕРАТУРА

**Высоцкий В.С., Шемякин М.М.** Две судьбы. – СПб: Вита Нова, 2012. – 272с.

**Гавриков В.А.** Деантропоморфизм субъекта у Высоцкого и Мандельштама (на материале стихотворений «Упрямо я стремлюсь ко дну...» и «Ламарк») // Владимир Высоцкий – XXI век: Межд. науч.-практ. конф. (Новосибирск, 6–10 мая 2014 г.): материалы конф. – Новосибирск: Изд-во НГОНБ, 2014. - С. 23-36.

**Гинзбург Л.Я.** Николай Олейников // Олейников Н.М. Пучина страстей. – Л.: Советский писатель, 1991. - С. 5-25.

**Курилов Д.Н.** «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого: исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. С. 241-261.

**Маяковский В.В.** Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. – М.: ГИХЛ, 1957. – 535 с.

**Медведева Н.Г.** «Портрет трагедии». Очерки поэзии Иосифа Бродского. Учебное пособие для студентов филологических факультетов. – Ижевск: УдмуртГУ, 2001. – 274 с.

<sup>17</sup> О мотиве деантропоморфизма субъекта в произведениях В. Высоцкого см. также: [Гавриков, 2014: 23-36].

<sup>18</sup> Л.Я Гинзбург определяет «тему насекомых» в стихотворениях Н.М. Олейникова как «постоянную» [Гинзбург, 1990:15].

- Новиков В.И.** В Союзе писателей не состоял. – М.: Интерпринт, 1991. – 224с.
- Сталин И.В.** Анархизм или социализм // Сочинения. Т. 1. – М.: ОГИЗ, 1946. -С. 294-372.
- Фокин П.Е.** [Комментарии] / Высоцкий В.С. Лукоморья больше нет. – СПб., 2012. - С. 5-120.
- Хмелинская Р.М.** Поэтический мир В. Высоцкого: реалии, образы, символы // Мир Высоцкого: исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. – М., 1999. - С. 60-71.
- Шаулов С.М.** «Упрямо я стремлюсь ко дну...»: коды культуры и интертекстуальность // Скобелев А.В., Шаулов С.М. Наш Высоцкий. Работы разных лет. – Уфа: ARC, 2012. - С. 309-370.
- Шаулов С.С.** В.С. Высоцкий: контексты и интертексты. - Уфа: Изд-во БГПУ, 2014. – 124 с.
- Шаулов С.С.** «Гололёд» В.С. Высоцкого (опыт имманентного исследования) // В поисках Высоцкого. № 20. - Пятигорск. Сентябрь 2015. С. 19.
- Шевяков Е.Г.** Специфика сатиры в поэзии В.С. Высоцкого// Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009-2011. Сб. науч. тр. Воронеж: Эхо, 2011. С. 51-57.

**А.Н. ЯРКО (Севастополь)**  
**КОНФЛИКТ МЕЧТЫ И РЕАЛЬНОСТИ В ПОВЕСТИ**  
**Н. В. ГОГОЛЯ «НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ» И ПЕСНЕ**  
**В. С. ВЫСОЦКОГО**  
**«Я ОДНАЖДЫ ГУЛЯЛ ПО СТОЛИЦЕ...»**

В повести Н. В. Гоголя «Невский проспект» в двух изводах – трагическом и комическом – изображается столкновение мечты и реальности. Не выдержавший не только и не столько того, что вообразённая им возлюбленная работает в публичном доме, сколько того, что она довольна своим положением и не хочет его менять, Пискарёв сначала пытается уйти от реальности в мир опиумных снов, потом кончает с собой. У противопоставленного ему Пирогова проблема другая: ущемляется его чувство собственного достоинства. Однако этот внутренний конфликт заканчивается поеданием двух пирожков в кондитерской. Две части повести противопоставлены не только сюжетно: трагический модус повествования о Пискарёве сменяется ироничным, когда повествование переходит ко второй части. Два разных типа отношения к «действительности» представлены не только на уровне столкновения точек зрения Пискарёва и его возлюбленной и Пискарёва и Пирогова, но и на уровне повествования.

Событийный ряд песни В. С. Высоцкого «Я однажды гулял по столице...» без труда проецируется на событийный ряд «Невского проспекта»: герой встречает прекрасную девушку, влюбляется в неё, разочаровывается, узнав, что она работает проституткой. Подобное совпадение позволяет соотнести произведения и на других уровнях.

Действие обоих произведений происходит в столице, что обозначено в сильных позициях текста, только у Гоголя в названии и последующем начале повести используется метонимия Невского Проспекта, а Высоцкий, с одной стороны, не называет ни улицы, ни города, а с другой, выделяет главную черту места действия – столичность. У Гоголя «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется» (С. 43)<sup>19</sup> на Невском проспекте, у Высоцкого – в столице. Пискарёв приходит в «тот отвратительный приют, где основал своё жилище жалкий разврат, порождённый мишурною образованностью и страшным многолюдством столицы» (С. 18). Герой Высоцкого по столице «гулял», у Гоголя «Едва только взойдёшь на Невский проспект, как уже пахнет одним гуляньем» (С. 7). Однако у Гоголя гулянье – черта, присущая именно Невскому проспекту, единственному развлечению «бедного на гулянье Петербурга» (С. 8).

В обоих произведениях герой влюбляется с первого взгляда. «Я увидел её – и погиб», – говорит про себя герой Высоцкого. То же слово использует и Гоголь, только не в начале, а в конце рассказанной им истории: «Так погиб, жертва безумной страсти, бедный Пискарёв, тихий, робкий, скромный, детски простодушный, носивший в себе искру таланта, быть может со временем вспыхнувшего широко и ярко» (С. 31). Пискарёв гибнет, не выдержав конфликта мечты и реальности. Значение слова «погиб» в песне Высоцкого зависит от интерпретации финала, и оба они однозначной трактовке не поддаются. Если герой бьёт девушку так сильно, что убивает её или причиняет ущерб, приводящий к очередному уголовному делу (в пользу такого прочтения говорят строчки о том, как герой зашиб случайно двух прохожих), то гибель его при встрече с девушкой является буквальной, как и у Пискарёва, если нет – метафорической, впрочем, тоже как у Пискарёва: ведь в строгом смысле губит его не девушка, а неприятие несоответствия мечты реальности.

Герой песни Высоцкого «шёл за ней – и запомнил парадное». С этого же начинаются и взаимоотношения Пискарёва и его возлюбленной. Впрочем, Пискарёв не шёл, а летел за своей мечтой: «Он летел так скоро...» (С. 14), «Он взлетел на лестницу» (С. 17). В песне Высоцкого с птицей сравнивается не герой, а девушка, однако в обоих произведениях стремление к мечте соотносится с полётом, что является весьма избитой

---

<sup>19</sup> Здесь и далее «Невский проспект» цит. по Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. Повести. М., Художественная литература, 1966 с указанием страниц в скобках.

метафорой, используемой, в числе прочего, в песне «Журавли», заказанной героем Высоцкого.

О преследовании Пискарёвым девушки Гоголь рассказывает на нескольких страницах, пользуясь возможностью поразмышлять о типе художника, мечтателя, столь странного в Петербурге. Разница субъектов речи оказывается весьма существенной: если о Пискарёве рассказывает «проницательный автор», с самого начала видящий в юноше мечтателя, не способного принять реальность, то о герое песни Высоцкого рассказывает он сам, не вдаваясь ни в самоанализ, ни в подробности своей предыдущей жизни, в результате чего нам самим предстоит решать, является ли произошедшее случайностью или закономерным результатом специфики героя, не принявшего столичную жизнь. Пискарёв определён повествователем как «художник», герой Высоцкого самоопределяется как «хулиган». Если в первом случае трагизм обусловлен спецификой персонажа, о которой так много пишет Гоголь, то во втором – потребностью мечты, возникшей в типе героя, обычно этой потребности не испытывающем. Пискарёв – юноша «застенчивый и робкий, но в душе носивший искры чувства, готовые при удобном случае превратиться в пламя» (С. 15). Герой Высоцкого, судя по роду его деятельности и причине попадания в милицию («я ж пять дней никого не обкрадывал», «двух прохожих случайно зашиб»), вряд ли может быть назван робким. Искры чувства, превратившиеся в пламя, приводят к трагическому финалу Пискарёва. Поступок героя Высоцкого является нормальным для него.

Первое разочарование Пискарёва является результатом того, что говорит героиня: «Она раскрыла свои хорошенькие уста и стала говорить что-то, но всё это было так глупо, так пошло...» (С. 19). Впрочем, и место работы героини тоже, разумеется, имеет значение: «Такая красавица, такие божественные черты – и где же? в каком месте!..» (С. 19). Однако Пискарёву предстоит пережить ещё два разочарования. Ему снится совсем другой дом, совсем другая обстановка, благородная, богатая, блистательная в которой он встречает девушку своей мечты, говорящую ему о том, что в предыдущем месте она была случайно, в этом заключается её тайна, раскрыть которую она, однако, не успевает – Пискарёв просыпается. Пережив увлечение опиумом, позволявшем ему во сне видеть свою возлюбленную чистой, идеальной, он решает переменить её жизнь, женившись на ней, и вот тут уже переживает то разочарование, которого не выдерживает: девушка отказывается от честной бедности, предпочитая жизнь, с общественной точки зрения, не порядочную, но зато более благополучную, чем та, которую предлагает ей Пискарёв. Причём первое разочарование снова настигает Пискарёва: «О, лучше бы она была нема и лишена вовсе языка, чем произносить

такие речи!» (С. 30) – и всё же «решился попробовать он, не будут ли иметь над нею действия его увещания» (С. 30)

Герой песни Высоцкого переживает одно разочарование: родом деятельности его «птицы белой». В отличие от Пискарёва («Правда, я беден» (С. 30)), он соблазняет её не честной бедностью, а деньгами, поэтому реакция героини представляется вполне оправданной, однако герой, несмотря на предлагаемые героине деньги, икру и песни, ждёт любви бескорыстной, которой не получает. В отличие от Пискарёва, он не тратит время на выяснение обстоятельств, приведших героиню к её профессии, и не даёт ей шанса изменить свою жизнь, сразу бьёт её. Удар по белой птице мечты – таков протест героя против мира, в котором мечта не соответствует реальности. Неприятие этого мира Пискарёвым выражается в самоубийстве.

У Гоголя – конфликт интересов: герой мечтает о большой и чистой любви, героиня – о благоустроенной жизни. У Высоцкого – конфликт коммуникации: героиня даже не понимает, чего от неё хочет герой. (Впрочем, справедливости ради, алкогольное опьянение героя, неспособность его самого вспомнить содержание его обещаний – «повторял что-то ей вновь и вновь» – позволяют предположить, что речь его была не очень чёткой и осмысленной, что в совокупности с обстановкой и предшествовавшими событиями делает предположения героини вполне обоснованными.)

Белизна героини отмечается Высоцким не только в сравнении её с птицей белой, но и до этого: «Молодая, красивая, белая...» Белизну своей возлюбленной отмечает и Пискарёв: «ослепительной белизны прелестнейший лоб...» (С. 16), «...сверкающая белизна лица её...» (С. 22)

Пискарёв уходит от реальности при помощи опиума. Герой песни Высоцкого пьёт для храбрости. В обоих случаях (как и в «Незнакомке» Блока) средства изменения сознания уводят героя в мир, где проститутка становится их Прекрасной Дамой.

Разница статусов Пискарёва и его возлюбленной первоначально для него определяется её материальным положением («О, как можно! <...> ...один плащ на ней стоит рублей восемьдесят!» (С. 13)) и её красотой («Он не смел и думать о том, чтобы получить какое-нибудь право на внимание улетавшей вдали красавицы» (С. 14)). После осознания им профессии его идеала, он воспринимает себя выше её по статусу и надеется спасти её. Обратная ситуация в песне Высоцкого: герой именуется себя хулиганом, вследствие чего он не знает, что ей сказать, и выражает свою любовь путём посещения ресторана. В «Невском проспекте» два пирожка становятся избавлением от страданий Пирогова, Пискарёв же, наоборот, «даже почти ничего не ел» (С. 28). Вместе с тем гастрономический элемент фигурирует в фамилии обоих

героев повести Гоголя, у Высоцкого же становится способом выразить чувства, впрочем, не только и не столько гастрономический элемент сам по себе, сколько его дороговизна – икра – в сочетании с другой ресторанной роскошью – заказом песен, причём «каких!» песен. В конце герой заказывает «Журавли», что актуализирует и сравнение героини с «птицей белой», и предвосхищает то, что она «улетит» (последняя строчка припева песни – «До свиданья, птицы, в путь счастливый!»). Улетающей мечтой является и возлюбленная Пискарёва: «...улетавшей вдали красавицы <...> прелестное существо, которое, казалось, слетело прямо с неба на Невский Проспект и, верно, улетит неизвестно куда» (С. 14).

Действие песни Высоцкого происходит ночью – «обещанья я ей до утра давал». Невский проспект более всего лжёт «когда ночь сгущённою массой наляжет на него» (С. 44).

Романтическое двоемирие в «Невском проспекте» проявляется не только в двух героях, по-разному переживающих романы, но и в использовании числа два в самых неприметных подробностях: «Но чем ближе к двум часам...» (С. 9), «к которым иногда в течение целых двух дней сохраняется привязанность их владетельниц» (С. 10), «Они несколько похожи на два воздухоплавательных шара» (С. 11), «с таким удивительным благородством прогуливались в два часа по Невскому проспекту» (С. 13), «пьющий чай с двумя приятелями своими» (С. 14), «такая чудесная жизнь в двух минутах» (С. 17), «женщина <...> обратилась в какое-то двусмысленное существо» (С. 18), «он два раза прошёл улицу» (С. 30), «проходили мимо его две весьма недурные дамы» (С. 34), «русский возьмётся сделать за два рубля» (С. 38), «раньше двух недель не может сделать» (С. 38), «целовать жену свою в сутки не более двух раз» (С. 40), «съел два слоёных пирожка» (С. 43), «два толстяка, остановившиеся перед строящеюся церковью» (С. 44), «как странно сели две вороны одна против другой» (С. 44) и др. Герой песни Высоцкого случайно зашиб «двух прохожих».

Говоря о «миражной интриге» в творчестве Н. В. Гоголя, Ю. В. Манн видел её истоки именно в «Невском проспекте» («На эпической почве “миражную интригу” уже отчетливо обнаруживает “Невский проспект” [Манн, 1988: 176]»). Использованная в термине метафора как нельзя лучше подходит для характеристики повести и проецируется на исследуемую песню: в отличие от героя, наивно предполагающего, что девушка «паспорт пришла получать», слушатель песни может с самого начала догадаться о роде её деятельности, для него интрига может оказаться действительно миражной.

Повесть Гоголя называется «Невский проспект», в сильных позициях текста – начале и конце – автор размышляет о том, что всё не то, чем кажется, на Невском Проспекте. Повесть раскрывает специфику

Невского Проспекта через два типа столкновения мечты и реальности: трагический и комический.

Песня Высоцкого относится к ранней ролевой лирике поэта, представляющей героя «самого незадачливого, духовно обделенного, а то и просто опасного, встретишь – берегись» [Скобелев, Шаулов]. Вместе с тем именно ранняя ролевая лирика Высоцкого воплощала взгляд «на жизнь, плохо устроенную, раздвоенную...» [Скобелев, Шаулов]. Если акцентироваться на ролевой природе песни, то она повторяет гоголевскую историю в контексте 60-х гг. XX в. Если актуализировать в песне лирическое начало, то она – о столкновении мечты и реальности, и, как и в повести Гоголя, здесь сочетаются трагическое и комическое, только не противопоставляются, а объединяются не синтетически, а синкретически: в песне невозможно разделить одно от другого.

Соотнесение повести Гоголя и песни Высоцкого позволяет не только глубже понять эти произведения, которые могут быть рассмотрены как своеобразные дополнения друг друга, но и даёт возможность рассмотреть различные виды воплощения традиционного романтического противопоставления мечты и действительности, которое оказывается актуальным в любую эпоху. Сюжет «Невского проспекта», перенесённый в 60-е гг. XX в., с одной стороны, актуализирует вечность поставленной авторами проблемы, однако с другой за счёт изменения специфики героя и конфликта несколько видоизменяет её, что позволяет увидеть её в новом ракурсе.

В заключение скажем, что песня Высоцкого – не единственное произведение, по-своему раскрывающее конфликт, обозначенный Гоголем. Так, например, Н. А. Некрасов к стихотворению «Обыкновенная история» берёт эпиграф из повести «Невский проспект»; три рок-поэта – Псой Короленко, Дюша Романов и Александр Васильев – пишут песни, одноимённые повести Гоголя. Как представляется, вступление каждого из новых произведений в диалог с текстом-источником открывает новые грани проблем, поставленных Гоголем, как в новом прочтении, новом контексте, так и в аспекте их универсальности.

## ЛИТЕРАТУРА

**Гоголь Н. В.** Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. Повести. М., Художественная литература, 1966.

**Манин Ю. В.** Поэтика Гоголя М.: Художественная литература, 1988. - 416 с.

**Скобелев А. В., Шаулов С. М.** Высоцкий: мир и слово. Электронный ресурс [http://samlib.ru/s/skobelew\\_a\\_s/mirislowo.shtml](http://samlib.ru/s/skobelew_a_s/mirislowo.shtml) Дата обращения 29.03.2016

### III

А.Л. ДМИТРОВСКИЙ (Орёл)

#### СМЫСЛОКРАТИЯ ПО-РУССКИ: ФЕНОМЕН ВЫСОЦКОГО КАК ПРОВОЗВЕЩНИК РОЕВОГО ОБЩЕСТВА

Русское общество идеологично. Наверное, нигде в мире не было общества, столь крепко завязанного бы на Идею, Высший смысл существования. Причем не просто на идею, например, нации (как европейские страны), конфуцианского порядка (как Китай) или порядка религиозного (как Ближний Восток), а на идею-миссию, на спасение всего человечества. «Колыбель Европы», «Святая Русь», «Москва – третий Рим», «Красная империя»... «Народ-богоносец», как говорил Ф.М.Достоевский. Именно идея мирового масштаба скрепляла русское общество, делала его монолитом, неподвластным никаким внешним угрозам.

Но периоды такого сплочения и силы, спокойствия и благоденствия были редки и коротки. При малейшем ослаблении центральной власти в умах соотечественников буйным цветом разрасталась крамола – чуждые, привнесённые в социальную жизнь идеи и образцы. Николай Бердяев писал в своё время, что если русский человек желает быть католиком, то непременно большим, чем сам Папа. И называл эту страсть русского человека к слепому механическому копированию чужой культуры «обезьянничаньем».

Однако как ни боролись лучшие умы русского общества с подобным «преклонением» перед инородным, но то «византизм», то «азиатчина», то англофильство, франкомания или космополитизм сбивали Россию со своего собственного – тернистого и едва распознаваемого «во мгле» – Пути.

Особость этого Пути породила и уникальное государственное устройство. Если в Европе структура власти строилась (и ныне существует) по принципу «элита и толпа», чему способствовали долгие и кровавые тысячелетия рабовладения и феодализма, то Россия, вообще не знавшая рабства, сразу шагнула в сословное общество. Общественное устройство составила триада: государство (власть) – народ (живший вековой общиной) – и интеллигенция. Последняя как сословие сложилась в XIX веке, но сущностно (как духовно-интеллектуальный «центр», Традиция) существовала и проявляла себя всегда.

Да, она раздражала власть независимостью и пугала народ загадочностью, часто вызывая презрение и тех, и других. Но именно эта страта – от волхвов, мучеников, пророчиц и старцев до юродивых, скоморохов, «дурачков» и странников – формировала ментальность русского человека, его смысловую сферу. Это дало право многим специалистам говорить о так называемом классе «смыслократов» (в иной терминологии – суггесторов [Маркеев], идеократов, манипуляторах



сознанием и т.д.). Очень образно описал эту прослойку современного российского общества кинокритик Даниил Дондурей, назвав их «смысловиками»:

«Тут в одних случаях есть, а в других нет жесткой организационной системы, штатного состава, закрепленных полномочий, процедур утверждения внедряемых идей. Нет субординации при их утверждении. Наряду с министрами и высшими чинами администрации, генеральными продюсерами телеканалов и знаменитыми ньюсмейкерами действует армия профессионалов «на местах»: ученые и прокуроры, журналисты и бизнес-аналитики, сценаристы сериалов и директора школ. Они делают свою работу как с ангажементом, так и без него. Предметы их оценок и суждений совсем не обязательно касаются каких-то глобальных тем. Они могут быть ожидаемыми, обыденными или причудливыми. Профессиональными или полупрофессиональными. Прозорливыми, наивными или циничными. Но это всегда в конечном счете способствует созданию целостных «картин мира» у большинства граждан или сопровождает специальные усилия, предпринятые в этом направлении» [Дондурей, 2016].

Именно эти люди создают в любом социуме своего рода культурно-информационные поля, формирующие ментальность, мировоззрение большинства людей. Как справедливо отметил Д.Дондурей, это далеко не всегда ангажированные деятели, это могут быть альтруисты или подвижники из нашего окружения. Поэты, например. Или школьные учителя. Своего рода медиаторы, посредники, между, как писал В.В.Налимов, «гностической плеромой» Вселенной и конкретными индивидуальными сознаниями простых людей. Вокруг этих медиаторов-медиумов (и благодаря им) и свивается пресловутая «спираль молчания», переводящая таинственные и иррациональные импульсы коллективного подсознательного в ясные и четкие образы и схемы действия конкретных индивидов.

Исходя из этого, с точки зрения современной (Экзистенциальной) теории журналистики, подобная деятельность по формированию концептосферы общества, относится к такому виду творчества «журналистов» (медиаторов) как беллетристика. Её суть – в описании и осмыслении человека, нашего современника в самых разных ситуациях его индивидуального бытия. Кто он?, какой?, в чём смысл его жизни и деятельности?, каковы его ценности и страхи, переживания и надежды?, каковы мечты и стремления?, чем он занимается и как поступает в тех или иных ситуациях? В конце концов – что носит и как красится? Все эти и тысячи других вопросов и пытаются осмыслить беллетристы в образной, зачастую художественной форме: от фотографий, журнальных постеров и примеров до многочисленных историй и рассказов, документальных повестей и сатирических инвектив.

Поэтому и беллетристами, как правило, выступают не столько профессиональные журналисты (увы, советская школа очеркистов и фельетонистов несправедливо забыта), сколько поэты и писатели, юмористы и актёры, общественные деятели, медиаперсоны. То есть те, кто владеет Словом и способен обратиться к людям в доступной им, яркой и образной форме.

И в данном случае, говоря именно о «феномене Высоцкого», не претендуя на грандиозные открытия в сфере высоцковЕдения, но лишь рассматривая его творчество применительно к функционированию отечественной медиасистемы (в рамках высоцковИдения), возможно, по всей видимости, утверждать следующее:

- с точки зрения национально-культурного измерения журналистики, феномен Высоцкого (в частности, его беспрецедентная популярность у самых разных слоёв советского, а сегодня и российского общества) связан с тем, что в своём творчестве он выступил в качестве «смыслотворца», смыслократа для миллионов простых людей в стране, утерявшей в 70-80-е годы 20 века понимание сущности «советского человека». Иными словами, в своих произведениях, в образно-художественной, зачастую иронично-сатирической, но простой и доступной песенной форме Владимир Высоцкий сумел выразить суть, сущность и мировоззрение простого советского человека послевоенного периода и далее дал гигантскую галерею типов и характеров современного ему маленького человека. В самых разных ситуациях бытия последнего: от грубых, циничных и жестоких (неприглядных) примеров до самых светлых и возвышенных образцов поведения и мысли.

Галерею «народных характеров», сравнимую, пожалуй, по масштабу со всей русской литературой 19 века.

В рамках созданного им образно-смыслового универсума «русского человека» второй половины 20 века находимся сегодня и мы – жители века 21-го. Думается, что в силу того, что уловленный, осмысленный и ярко-доступно выраженный великим поэтом менталитет нашего соотечественника относится к универсальной, «тысячелетней» культурно-цивилизационной матрице «русскости» («Русской идее»), его творчество будет актуальным ещё не одно поколение: наша нынешняя ментальная идентичность в плачевном состоянии и требует опоры, «точек отсчёта».

И если во времена жизни В.Высоцкого формированием ментальности «советского человека» занималось государство, то сегодня ситуация в корне иная. Научно-техническая революция, развитие технологий привели к развитию глобальных тенденций, нивелирующих национальный аспект. С другой стороны – к резкому ослаблению роли СМИ благодаря Интернету: монополия на доступ к информации исчезает

и объяснять мир становится некому (точнее, картина мира настолько усложняется, что традиционные механизмы объяснения её через упрощения – типа повестки дня СМИ – уже не работают). Каждый теперь сам должен формулировать для себя суть происходящего:

«Эй, вы, задние! Делай, как я.

Это значит – не надо за мной.

Колея эта – только моя!

Выбирайтесь своей колеей».

Сегодня резко усиливается тенденция к так называемому «роевому обществу» - состоящему из своего рода самостоятельных сообществ, формирующихся вокруг тех или иных ярких личностей, их проектов или идей. Так же, по всей видимости, будут формироваться и национально-культурные сообщества – вокруг наиболее ярких и понятных выразителей ментальных концептов (сетевой, или принцип ризомы). Впрочем, как считают философы, социальные иерархии останутся, более того, они приобретут ещё большую жёсткость и, возможно, часто будут строиться по орденскому принципу (неофеодализм по А.Фурсову).

Если посмотреть на феномен Высоцкого с этой точки зрения, то можно отметить два момента. Во-первых, В.Высоцкий как раз и явил пример такой яркой личности-медиума, личности-квазара: источающей свет смыслов «звезды», «маяка ментальной Вселенной».

С другой стороны – совершенно очевидно: он пришёл слишком рано, чтобы полностью раскрыться, реализовать свой потенциал. Общество было не готово. Весь мир был ещё не готов к новому миропорядку и принципам бытия. В какой-то степени он сам стал той самой Кассандрой, которую недопоняли троянцы:

Без умолку безумная девица

Кричала: «Ясно вижу Трою, павшей в прах!»

Но ясновидцев - впрочем, как и очевидцев -

Во все века сжигали люди на кострах.

Впрочем, следуя логике этой же песни – возможно, мы и сейчас не понимаем феномен Высоцкого и не способны по достоинству оценить эффект и последствия его творческого наследия...

Высоцкий стал легендой уже при жизни. Это достаточно уникальный пример для русской культуры. Ведь мифы, как правило, формируются впоследствии, уже после ухода героев. Здесь же происходит удивительное: неказистый актёр рядового тогда ещё театра, непубликуемый поэт и не появляющийся на телевидении певец, вдруг становится живой легендой и кумиром многомиллионной страны. Так в чём же предпосылки такого грандиозного успеха, помимо, естественно, личной харизмы, а также, по словам Википедии, «многосторонней одарённости, человеческого обаяния и масштабности личности, поэтического дара, уникальности голоса и исполнительского мастерства,

предельной искренности, свободолюбия, энергетики исполнения песен и ролей, точности раскрытия песенных тем и воплощения образов»?

Во-первых, Высоцкий стал выразителем мировоззрения и социальных стереотипов послевоенного поколения – пережившего войну, жившего плохо и тяжело, но с верой в себя, свою страну и социалистический строй (например, циклы блатных и военных песен). И это мировоззрение резко контрастировало с той идейной, культурной и духовной атмосферой, что сложилась в СССР в 70-е годы.

Во-вторых, сначала, по всей видимости, интуитивно, нащупав лейтмотив своего творчества – «народной правды», «народного характера», «человека из народа», далее он уже вполне сознательно разрабатывал образ бывалого, но простого человека, парня из соседнего двора, «рубахи-парня». Существует вполне обоснованное мнение, что творчество Высоцкого находится на стыке между «массовой культурой» и «высокой поэзией». Отсюда в нём так много сюжетов, построенных на стереотипах, общеизвестных истинах, социальных и национальных штампах, народно-сказочном фольклоре.

В-третьих, тематика его песен зачастую шла вразрез с «линией партии и правительства». Но, как нам кажется, не потому, что Высоцкий являлся бунтарём и диссидентом, а потому что сама «народная правда жизни» стала резко отличаться от декларируемой официальной пропагандой. И многие творцы столкнулись с вечным вопросом, озвученным в своё время Максимом Горьким: «С кем вы, мастера культуры?» Наш герой выбрал народ.

Наконец, в-четвёртых, если посмотреть объективно, «непризнанность», ореол поэта-мученика играли на руку Владимиру Семёновичу, увеличивая интерес публики и порождая домыслы и слухи, «страсти», которыми обрастала его легенда. Отсюда, возможно, и его отчасти намеренно провокационное поведение: разгульный образ жизни, страсть к бешеной скорости, автопарк разбитых иномарок, единственный в Москве спортивный «Мерседес» и т.д. Даже отсутствие качественных записей и телевыступлений.

В завершение данного эссе хотелось бы сказать еще об одном аспекте, возможно также повлиявшем на восприятие творчества Владимира Высоцкого его современниками, а также и нами, в меньшей, однако, степени. Это, скажем так, экзистенциальное измерение его жизни: внутренний личностный настрой, впитавший, по-видимому, «нерв эпохи». 30-40-50-е годы («сталинская эпоха») были эпохой Героев, Титанов – как мысли, так и дела. Достаточно вспомнить сталинских наркомов или сталинских соколов, которые не щадя ни себя, ни других совершали поразительные подвиги во имя страны, Родины (например, недавно на российский экран вышел прекрасный фильм «Территория» о геологах того времени, по роману О.Куваева). Но жизнь на алтарь процветания родного

государства клали не только геологи или лётчики – героизмом и «титанизмом» пронизана вся тогдашняя жизнь, она как бы проникнута энергией проснувшегося от многовековой спячки народа, наполнена разбуженной творческой активностью нации – «силушкой» и «волюшкой». Можно предположить, что чувствительная и восприимчивая душа поэта не могла не впитать в себя «дух эпохи», её биение, её энергетику.

На эту мысль наводит знакомство с первым стихотворением тогда ещё 15-летнего восьмиклассника Володи Высоцкого «Моя клятва», написанным 8 марта 1953 года на смерть И.В.Сталина:

Опоясана трауром лент,  
Погрузилась в молчанье Москва,  
Глубока её скорбь о вожде,  
Сердце болью сжимает тоска.  
Я иду средь потока людей,  
Горе сердце сковало моё,  
Я иду, чтоб взглянуть поскорей  
На вождя дорогого чело...  
Жжёт глаза мои страшный огонь,  
И не верю я чёрной беде,  
Давит грудь несмолкаемый стон,  
Плачет сердце о мудром вожде.  
Разливается траурный марш,  
Стонут скрипки и стонут сердца,  
Я у гроба клянусь не забыть  
Дорогого вождя и отца.  
Я клянусь: буду в ногу идти  
С дружной, крепкой и братской семьёй,  
Буду светлое знамя нести,  
Что вручил ты нам, Сталин родной.  
В эти скорбно-тяжёлые дни  
Поклянусь у могилы твоей  
Не щадить молодых своих сил  
Для великой Отчизны моей.  
Имя Сталин в веках будет жить,  
Будет реять оно над землёй,  
Имя Сталин нам будет светить  
Вечным солнцем и вечной звездой.

Сталину посвящалось много стихотворений, в том числе самыми известными поэтами того времени. Но даже среди них стихотворение Высоцкого выделяется своей искренностью и прочувзованностью. Да и какие «конъюнктурные выгоды» могли быть у задиристого пятнадцатилетнего мальчишки? Возможно, что именно в этой преданности времени и его творцам и кроется одна из главных причин

«нелюбви» хрущёвских, а по инерции и брежневских номенклатурщиков к творчеству Высоцкого? Ведь сегодня уже всем известны мотивы ненависти Хрущёва и лично к Сталину, и к его идее «социализма в отдельно взятой стране», с «развенчиванием культа личности» (а на самом деле – насаждением собственного), расправой с армией, метаниями в сельском хозяйстве и экономике, другими «чудными» делами по «демонтажу сталинизма».

И наоборот, несмотря на старания официальной пропаганды, люди продолжали верить в социализм, Сталина и светлое будущее (это происходит и сейчас – подтверждением чему служит конкурс «Имя России», где имя Сталина победило с огромным отрывом). Как-то в одной из анкет Высоцкий на вопрос «Кого вы считаете великим человеком?» ответил: «Ленина и Гарибальди». Мог ли такой человек быть против партии и государства? Конечно, нет. Но если вспомнить «Мою клятву», то конфликт с официальной властью становится отчасти понятен и очевиден: серую массу высших номенклатурщиков, отошедших от заветов Ленина-Сталина, сильно раздражал глашатай эпохи, которую они очерняли и старались забыть.

Впрочем, это лишь предположение. Высоцкий – его личность и творчество – не зря названы нами «феноменом». Это действительно большое и сложное явление в нашей истории и культуре, которое ещё долго будет давать повод задуматься и совершить массу открытий многим и многим исследователям и энтузиастам.

## ЛИТЕРАТУРА

**Дондурей Д.** Смысловики могущественнее политиков // Ведомости. - № 4091 от 08.06.2016. – URL: <http://www.vedomosti.ru/opinion/articles/2016/06/08/644510-smisloviki-moguschestvennee-politikov> (15.07.2016)

**Маркеев О.** Демон Власти: генезис, эволюция и кризис системы власти / Маркеев О.Г., Масленников А.В., Ильин М.В. [эл.документ]. – URL: [http://royallib.com/book/markeev\\_oleg/demon\\_vlasti.html](http://royallib.com/book/markeev_oleg/demon_vlasti.html)

**В.П. ИЗOTOB, И.В. ИЗOTOBA, В.В. ИЗOTOB,  
М.В. ЗАЙЦЕВА, Е.С. ИЗOTOBA (Орёл)  
ЖУРНАЛИСТИКА, РЕКЛАМА, PR У ВЫСОЦКОГО**

Творчество В.С.Высоцкого настолько многомерно, что позволяет найти самые разные сопряжения, в том числе и с самыми различными профессиями. Героями поэта были люди самых различных профессий...

1.

... но вот журналистов среди них нет (мы имеем в виду именно главных героев песен). Да и само слово **журналист** в поэзии Высоцкого не фигурирует. Оно присутствует, насколько можно судить, только в письмах, дневниках, устной прозе (выступления на концертах): «А употреблять моё имя в непристойном контексте **журналисты** не стесняются, а, наоборот, крайне оперативны. Могу только сожалеть, что авторы комментария безнаказанны, и я не могу ответить на статью в печати и изложить всё вышенаписанное мною публично...» (Письмо в МГК КПСС, отдел культуры, апрель 1973); «У Марины почта колоссальная. В основном все просят деньги: налоги, страховки, помощь, штрафы, гонорары адвокатам, которые что<-то> там писали, отписывались, атаковали, защищались от Турнье и его адвокатов, которые делали то же, только им платит Турнье. Звонки были от **журналистов**, чтобы делать фото для тележурналов» (Дневники, 20 января – конец февраля 1975); «По поводу картины «Место встречи изменить нельзя» я не буду давать интервью. И не потому, что мне нечего сказать, – не выманите, не выудите, я ушлый человек. Если вы обратили внимание, я вообще никаких интервью не даю. Поначалу они не хотели, теперь уже я не хочу – потому что **журналисты** всегда натягивают, перевирают. Они почему-то всем одинаково дают выражаться – все у них получаются такие умные» (Устная проза, 1979-1980).

Как видим, там, где речь идёт об отечественных журналистах, характеристика им даётся не весьма лестная. И это вполне объяснимо, если вспомнить о травле поэта в печати, о замалчивании его творчества.

Однако и упоминание смежных и околожурналистских специальностей тоже предстаёт у поэта далеко не в радужном свете (в лучшем случае упоминания нейтральны).

«Теперь вокруг **корреспонденты** бесятся», - говорит герой «Песни про метателя молота», победивший, очевидно, с рекордом, и именно тягу к сенсационности демонстрируют журналисты у Высоцкого. Негативно характеризуется и ещё один спортивный журналист: «**Комментатор** из своей кабины Кроет нас для красного словца». В целом и упрямо скупающий за спиной вратаря (песня «Вратарь») получает отрицательную характеристику.

Опасается японского репортёра и герой стихотворения «Я тут подвиг совершил...».

«Меха и горны всех газетных кузен Раздуют это дело на века», – сказано в стихотворении «Я первый смерил жизнь обратным счётом...». Там же: «Друзей явились лица, и семьи, – Они все скоро на страницах прессы Расскажут биографии свои»; «Обычное моё босое детство Обуют и в скрижали занесут». Здесь, в общем-то, упомянута обычная журналистская деятельность, связанная с прославлением героики первого космического полёта.

Особняком стоит песня «Я все вопросы освещу сполна...», которая представляет собой своего рода интервью. Поэт отвечает на досужие вопросы: «Да, у меня француженка жена, Но русского она происхожденья»; «Нет, у меня пока любовниц нет»; «Не пью примерно около двух лет»... Да и интервьюеры выглядят, скажем, не очень привлекательно: «В блокноты ваши капает слюна»; «Вопросы будут, видимо, о спальне» (правда, и что-то человеческое просматривается: «вот густо покраснел интервьюер», хотя краснеет человек не только от стыда, но и от удовольствия).

В определённом смысле близки к этому тексты песни «Я не люблю» и стихотворение «Я к вам пишу», в которых содержатся ответы на вопросы, которые задавались поэту (или могли быть заданы).

## 2.

Слово **реклама** (и производное от него) встречается у Высоцкого нечасто. Оно отмечено в поэтических текстах: «Моё имя не встретишь в **рекламах** Популярных эстрадных певцов» («У меня было сорок фамилий...»); «Без **реклам**, без эмблем, В пимах косолапых» («То ли – в избу и запеть...»); «Муром занялась прокуратура. Что ему – **реклама!** – он и рад» («Комментатор из своей кабины...»)<sup>20</sup>; «А теперь – что ж сигналить **рекламным** щитам?!» («Песня о двух красивых автомобилях»);

Зафиксировано оно и в прозе: «Он, правда, не подтянутый, и лет ему раза в два с половиной больше, чем тебе, но у него – вот они, эти самые журналы с **рекламами** «Мальборо», и курят их голубоглазые морщинистые ковбои в шляпах и джинсах, сильные и надежные самцы, покорители Дикого Запада, фермеры и миллионеры» («Роман о девочках»); «Я работал, Максим Григорьевич, я **рекламу** рисовал, а драка та – случайная» («Роман о девочках»);

---

<sup>20</sup> Эта песня посвящена чемпионату мира по футболу 1970 года. В этом конкретном эпизоде речь идёт о следующем: «Капитан сборной Англии *Бобби Мур* (1941 – 1993) незадолго до чемпионата мира был обвинён в краже из ювелирного магазина» [Крылов, Кулагин, 2010:177]. Соответственно его имя стало активно фигурировать в прессе.



Применительно же к самому творчеству поэта можно говорить, по-видимому, только о двух случаях создания текстов, напрямую связанных с рекламой. Речь идёт о песнях «О знаках Зодиака» и «Через десять лет».

Песня **«Знаки зодиака»** написана в 1974 году. Вот что известно о предыстории этой песни: «Ленинградский завод «Русские самоцветы» в 1974 г. решил выпустить рекламный фильм о планировавшихся к выпуску золотых ювелирных изделиях со знаками Зодиака. Госкино РСФСР распределило эту заводскую заявку на Ленинградскую студию документальных фильмов. В это время в Ленинград гастролировал Театр на Таганке. Редактору рекламного объединения киностудии Сергею Бондарчику удалось встретиться в Владимиром Высоцким. Он предложил последнему написать песню о знаках Зодиака, которая должна лечь в основу рекламного фильма. Высоцкий согласился» [Петров, 2012:245].

В готовом рекламном фильме песня звучала не полностью, и полукуплеты шли в таком порядке: 1,4,3,6,5,8 [Петров, 2012:247; Куликов, 2012:252].

Известно только одно исполнение песни Высоцким, что, по-видимому, обусловлено следующим обстоятельством: «Из воспоминаний В.А.Петрова и С.С.Бондарчика известно, что Высоцкий ни за что не соглашался «кастрировать» песню, хотя не мог не понимать технической необходимости подобных действий по причинам хронометража фильма. Скорее всего, он узнал обо всех «вечных тайнах созвездий» через некоторое время после записи, когда работа над фильмом шла вовсю. Подобного обращения со своей работой поэт не терпел, неудивительно, что впоследствии он никогда не вспоминал об этой «заказной» песне» [Куликов, 2012:252].

Сейчас, к сожалению, это рекламный фильм нет возможности посмотреть: «Скажу сразу, что к настоящему времени не известно ни одной сохранившейся копии готового фильма. Завод «Русские самоцветы» переехал в новое здание, и при переезде в 1978 году все киноархивы были уничтожены. Не найдена пока копия фильма и на киностудии, но, возможно, что-нибудь ещё всплывёт» [Петров, 2012:248].

Вторая песня – «Через десять лет» (1979). Как сообщает А.В.Скобелев, соответствующий договор с Высоцким о рекламе Аэрофлота был заключён 6 июля 1978 года Центральным рекламно-информационным агентством (ЦРИА) Министерства гражданской авиации СССР (МГА) [Скобелев, 2011:144]. «Любая информация об «Аэрофлоте» (в том числе и его №реклама») в эпоху Высоцкого, прежде всего была составляющей общегосударственной пропаганды советского образа жизни и технического прогресса социалистического общества (выпускались почтовые марки, конверты и открытки, «Аэрофлоту»

посвящённые, календари, спичечные этикетки, значки с изображениями отечественных пассажирских самолётов)...» [Скобелев, 2011:145].

### 3.

Впервые о PR применительно к творчеству Высоцкого было сказано, пожалуй, в заметке «Как Высоцкий Бышовца раскручивал» [Как Высоцкий..., 2007:62]<sup>21</sup>.

Последовательное изучение проблемы отражения PR-технологий в творчестве поэта намечено в работах двух из соавторов: [Изотов, 2010], [Изотов, 2014], [Зайцева, 2014] (в этих работах речь шла о том, как у Высоцкого отразились выборные технологии, технологии формирования и распространения слухов, технология отрицательного позиционирования).

Можно указать ещё на некоторые PR-технологии, рассмотрение которых – дело ближайшего будущего: так, например, песню «Кто за чем бежит» можно рассматривать как описание 4 стратегий PR-кампаний; брендинг через символизацию определённых территорий у поэта можно обнаружить довольно часто: например, в песне «Нет меня – я покинул Рассею...» символами Парижа выступают Триумфальная арка и заводы Рено, тогда как обычно Париж ассоциируется с Елисейскими полями, Нотр-Дам, Эйфелевой башней; и т.д.

## ЛИТЕРАТУРА

**Зайцева М.В.** Отрицательное позиционирование семьи в творчестве В.С.Высоцкого // PRостранство текста. Коллективная монография. – Орёл, 2014. – С.47-48.

**Изотов В.П.** Элементы PR-деятельности в творчестве В.С.Высоцкого: предварительные материалы // Connect-Универсум – 2009: Сборник материалов III Всероссийской научно-практической Интернет конференции с международным участием. – Томск: ТГУ, 2010. – С.96-97.

**Изотов В.П.** Слухи как PR-технология в творчестве В.С.Высоцкого // PRостранство текста. Коллективная монография. – Орёл, 2014. – С.26-36.

**Как Высоцкий Бышовца раскручивал** // Пресс-служба, 2007. № 2. - С.62.

**Куликов Ю.А.** «Знаки Зодиака» в творческой судьбе поэта // Мир Высоцкого: альманах. Вып. VII/ сост. С.И.Бражников, Г.Б.Урвачёва,

---

<sup>21</sup> Понятно, что речь идёт не о сознательном отражении этих технологий поэтом (в советские времена и понятия-то соответствующего не было). Литература, как известно, зеркало, в котором отражается и то, что было, и то, что есть, и то, что будет. Поэтому мы и говорим о том, как в произведениях Высоцкого нашли своё проявление приёмы тех технологий, которые стали популярными и модными в 2000-е годы...

Е.Л.Девяткина, М.Э.Кууск. – М.: ГБУК г.Москвы ГКЦМ В.С.Высоцкого «Дом Высоцкого на Таганке», 2012. – С.250-269.

**Петров В.А.** Владимир Высоцкий и съёмка рекламного фильма «Знаки Зодиака» // Мир Высоцкого: альманах. Вып. VII/ сост. С.И.Бражников, Г.Б.Урвачёва, Е.Л.Девяткина, М.Э.Кууск. – М.: ГБУК г.Москвы ГКЦМ В.С.Высоцкого «Дом Высоцкого на Таганке», 2012. – С.245-249.

**Скобелев А.В.** Материалы к комментированию произведений В.С.Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009-2010 гг.: сб. науч. тр. / редкол.: А.Е.Крылов, А.В.Скобелев, Г.А.Шпилевая. - Воронеж: «Эхо», 2011. – С.115-154.

#### IV

**В.А. ДУЗЬ-КРЯТЧЕНКО (Москва)**

**Пусть споёт артист Высоцкий...**

**Прижизненное использование песен Высоцкого  
в театральных постановках (на материалах театральных рецензий)**

За последние тридцать пять лет о жизни и творчестве Высоцкого написано немало, однако нам представляется, что есть по крайней мере одна область, которая до сих пор освещена недостаточно. Речь идет о прижизненном использовании поэзии Высоцкого в театральных постановках. Исследований этой темы, сколь нам известно, практически не было – можно назвать разве только интернет-статьи Марка Цыбульского: «Последний парад»<sup>22</sup>, «Свой остров»<sup>23</sup>, «Звёзды для лейтенанта»<sup>24</sup>, «Вечно живые»<sup>25</sup>, «Там, вдали»<sup>26</sup>, «Муж и жена»<sup>27</sup>, «Микрорайон»<sup>28</sup>.

По нашему мнению, все спектакли, в которых звучали песни Высоцкого, для удобства рассмотрения имеет смысл разбить на четыре раздела: 1) спектакли Театра на Таганке и их более поздние постановки в других театрах; 2) спектакли других театров, песни для которых были заказаны Высоцкому или их использование было с ним согласовано, и их более поздние постановки; 3) спектакли, в которых песни Высоцкого были использованы без согласования с автором; 4) спектакли Театра на Таганке и других театров, при жизни поэта не разрешенные к постановке. Учитывая, что спектакли Театра на Таганке с песнями Высоцкого достаточно хорошо известны, как и публикации о них<sup>29</sup>, в целях экономии времени и места исключим их из рассмотрения. Не будем рассматривать и спектакли четвертого раздела (самые известные среди них – «Берегите ваши лица» в Театре на Таганке и «Невероятные приключения на волжском пароходе» в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола, запрещенный в 1973 году и разрешенный – в 1983-м), поскольку в рамках данной статьи нас интересуют именно спектакли, дошедшие до зрителя.

Что касается постановок другими театрами спектаклей, ранее показанных Театром на Таганке, – и, что существенно, по разработанным для него сценическим композициям – то к настоящему времени нам неизвестны таковые в пределах СССР. А вот в других странах

<sup>22</sup> [http://v-vysotsky.com/statji/2012/Poslednij\\_parad/text.html](http://v-vysotsky.com/statji/2012/Poslednij_parad/text.html) (дата обращения: 04.08.2015).

<sup>23</sup> [http://v-vysotsky.com/statji/2009/Svoj\\_ostrov/text.html](http://v-vysotsky.com/statji/2009/Svoj_ostrov/text.html) (дата обращения: 04.08.2015).

<sup>24</sup> [http://v-vysotsky.com/statji/2012/Zvioletdy\\_dlja\\_lejtenanta/text.html](http://v-vysotsky.com/statji/2012/Zvioletdy_dlja_lejtenanta/text.html) (дата обращения: 04.08.2015).

<sup>25</sup> [http://v-vysotsky.com/statji/2015/Vечно\\_zhivye/text.html](http://v-vysotsky.com/statji/2015/Vечно_zhivye/text.html) (дата обращения: 04.08.2015).

<sup>26</sup> [http://v-vysotsky.com/statji/2012/Tam\\_vdali/text.html](http://v-vysotsky.com/statji/2012/Tam_vdali/text.html) (дата обращения: 04.08.2015).

<sup>27</sup> [http://v-vysotsky.com/statji/2012/Muzh\\_i\\_zhena/text.html](http://v-vysotsky.com/statji/2012/Muzh_i_zhena/text.html) (дата обращения: 04.08.2015).

<sup>28</sup> <http://v-vysotsky.com/statji/2012/Mikrorajon/text.html> (дата обращения: 04.08.2015).

<sup>29</sup> См. прежде всего: Московский театр драмы и комедии на Таганке. 1964–1984 : библиогр. указ. / Гос. центр. театр. б-ка. М., 1989.

тогдашнего «социалистического лагеря» прецедент имеется. Благодаря поискам недавно безвременно ушедшей директора музея Высоцкого в польском городе Кошалине Марлены Зимной обнаружилось, что спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» в сценической композиции Театра на Таганке был поставлен в чешском городе Брно в Театре Магена (Mahenovo divadlo). О публикациях об этом спектакле к настоящему времени мы не знаем, однако доказательством использования песен Высоцкого в нём располагаем, опять же благодаря поискам М. Зимной: в 1973 году чешское музыкальное издательство «Супрафон» выпустило комплект из двух пластинок, содержавших фрагменты спектаклей театра юбилейного сезона 1970/71 годов, в том числе рассматриваемого<sup>30</sup>. Нам удалось приобрести его и прослушать – последнее было даже сложнее, ибо запись осуществлена на принятой в Чехословакии скорости 16 оборотов в минуту, не применявшейся в СССР. Тем не менее сделать это удалось, и старания были вознаграждены: на пластинке обнаружилась запись декламации «Песни часового» („Всю Россию до границы...”) в подстрочном переводе на чешский. Удалось даже выявить забавную деталь: видимо, не надеясь на понимание нюансов юмора поэзии, строку «Колька Гришке уступил» переводчик решил передать словами «Император Распутину отдал». Как бы то ни было, мы теперь знаем, что песни Высоцкого звучали в чешском спектакле – и, вероятнее всего, в полном объёме.

Первым спектаклем другого театра, для которого Высоцким были написаны песни, стал «Последний парад» А. Штейна. Практически одновременно пьеса была поставлена в московском Театре Сатиры (режиссер В. Плучек) и ленинградском Театре имени Ленсовета (режиссер И. Владимиров). К сожалению, премьеры в обоих театрах состоялись в конце 1968 года, когда на имя поэта в средствах массовой информации было наложено негласное табу. В результате ни в московской, ни в ленинградской прессе не удалось найти ни одной рецензии с упоминанием Высоцкого как автора песен. Более того, в московских театральных еженедельниках «Театральная Москва» и «Театрально-концертная Москва», публиковавших подробные сведения обо всех спектаклях, шедших в столичных театрах, в случае с рассматриваемым нами спектаклем Театра Сатиры имеется «небольшое упущение» в сведениях: автор песен не указан. Понять это нормальному человеку трудно: ведь в росписи спектаклей Театра драмы и комедии в тех же номерах журналов Высоцкий указывался и как актер, и как автор песен; более того – в росписи этого же спектакля Театра имени Ленсовета в номерах еженедельника «Театральный Ленинград» Высоцкий как автор

---

<sup>30</sup> Významné inscenace Mahenovy činohry v Brně: z repertoáru jubilejní 85. sezóny. Praha: Supraphon, 1973. 2 грп: 16 об/мин, стерео; 25 см, в коробке. Su-16 0 58 0406-07.

песен неизменно указан. Да и в программках спектакля Театра Сатиры имя автора песен печаталось постоянно. Но вот в такой стране (которую в настоящее время для нового поколения, не знавшего жизни в «социалистическом раю», зачастую пытаются именно таковым и представить) мы тогда жили.

Интересно, что текст пьесы вместе с текстами песен был опубликован тогда же<sup>31</sup>, но автор песен и там не указан. Назван он был только девять лет спустя в двухтомнике работ драматурга<sup>32</sup>. Благодаря этим публикациям мы знаем, какие именно песни звучали в спектакле Театра Сатиры и, вероятно, Театра имени Ленсовета: “Нат Пинкертон – вот с детства мой кумир...”; “Вдох глубокий, руки шире...”; “Будет так: суда и караваны...”; “Один музыкант объяснил мне пространно...”; “Корабли постоят и ложатся на курс...”; “При всякой погоде – раз надо, так надо...” (и еще две – “В сон мне – жёлтые огни...” и “Понятье «кресло» интересно...” – использованы фрагментарно).

В немногочисленных известных автору данной статьи публикациях, где речь идет о спектакле «Последний парад» Театра Сатиры, песни из него – повторим – безымянны. Вот что читаем, например, в книге об Анатолии Папанове (расширенная версия рецензии, опубликованной в журнале «Театр»<sup>33</sup>) – и это еще хорошо, в журнале даже цитат не было:

<...>

Счастливым это дар заставлять людей смеяться; но – смеясь и думать. <...> зрительный зал затихает, услышав в голосе артиста неожиданные «чеховские» интонации, и приобщается к грустным раздумьям о жизни, о друзьях оставшегося наедине с самим собой Сенежина. <...> Естественно, как размышление возникает его песня: «Корабли постоят и ложатся на курс, но они возвращаются сквозь непогоду...»

В этом спектакле Папанов поразил своим умением петь. Ему может позавидовать любой менестрель, даже самый модный. Не будем утверждать, что Папанов наделен блестящими вокальными данными, что он мог бы исполнять сложные партии в опере, оперетте. Но поет Папанов удивительно по-своему, не превращая песню во вставной номер. Поет, как пел бы Клавдий Сенежин. С романтическими словами песни «Капитаны» приходят на сцену штормы, туманы, видишь Сенежина в просоленной зюйдвестке на капитанском мостике, когда, «вспарывая ветры», в дальний путь уходят в море бригантины.

<...> Клавдий любит и понимает музыку. Стоит только вспомнить, как он слушает песню в ресторане, подперев щеку рукой, весь

<sup>31</sup> Штейн А. П. Последний парад. М.: Искусство, 1969. (Репертуар художеств. самодеятельности; № 12).

<sup>32</sup> Штейн А. П. Пьесы: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1978.

<sup>33</sup> Линецкая М. А. Папанов – Сенежин // Театр. 1969. № 4. С. 116–117.

растворившись в музыке и лишь изредка, тайком, совсем по-мальчишески бросая взгляды на Дашу. <...>

...После бурной новогодней ночи Клавдию снились сладостные сны: явилась к нему Даша, любимая, вся в черном, окутанная мелодией «Цыганочки»:

«Сон мне, желтые огни,  
И пою во сне я – повremени, повremени...»

<...>

Не вдруг очнулся Клавдий от ночных видений и зарядку начинал сонно, невпопад. Потом окончательно просыпался, лихо пел куплеты и отплясывал.

Хотя песня «Помор и поморка» имеет самое непосредственное отношение к любовной истории Клавдия, она вынесена на просцениум. Актер брал микрофон и, не порывая с ходом действия и в соответствии с сенежинским характером, пел:

«Будет так – суда и караваны  
Проревут про траурную весть,  
И замрут от горя капитаны,  
И суровой станет север весь.  
И тогда все поймут, кого потеряли,  
Все осудят ее – это точно...»

За спиной Сенежина возникал хор девушек и моряков. Они бурно реагировали на возможный поворот судьбы капитана, оплакивали его, демонстрируя целый каскад поз и жестов скорби. Однако это эффектное зрелище несколько не отвлекало внимания зрителей, по-прежнему неизменно сосредоточенного на Сенежине. Режиссер спектакля В. Н. Плучек мог предложить такую мизансцену, твердо зная, что Папанов умеет, как говорится, держать зал, артист владеет этим магнетическим даром в полной мере. Сцена «Помор и поморка» ежевечернее завершается овацией<sup>34</sup>.

<...>

Та же ситуация с рецензией на спектакль во время гастролей театра в Челябинске:

<...>

Короче, корабли приходят в порт и уходят из порта. И гудки их проникают даже в ресторан «Северное сияние», где пытается забыться добрый и беспомощный в своей растерянности капитан Сенежин, и ему ничего не остается делать, как петь о кораблях, которые «постоят и ложатся на курс и опять возвращаются сквозь непогоду...»

Удивительно поет Папанов эту песню...

Но еще лучше он поет песню «Помор и поморка»: «И тогда все поймут – кого потеряли...».

<...>

---

<sup>34</sup> Линецкая М. Я. Анатолий Папанов. М. : Искусство, 1972. С. 116–118.

Поет эту песню Сенежин потому, что с горя, спяну он сам на себя некролог – хлоп! И на утро по радио раздаются слова о безвременно ушедшем от нас герое полярной ночи. Капитан Сенежин и его верные друзья – обаятельный, легкий на подъем журналист Марич и застенчивый, неуверенный в себе штурман Шомполов – слушают некролог...

И сразу за некрологом – песенка об утренней зарядке, которую исполняют с редкой музыкальностью и милым юмором Папанов, Державин и Клеон Протасов – готовый эстрадный номер, способный украсить любой концерт, – хотя и очень органична в спектакле.

<...>

И все-таки, что ни начнешь говорить о «Последнем параде», невольно вновь возвращаешься к песне.

Именно песня стала душой спектакля, самым интересным в «Последнем параде».

С песенкой об Аэрофлоте приносит Марич – Державин в спектакль тему романтики Севера, песенка «Капитаны» сразу характеризует героев «Последнего парада» как людей, преданных нелегкому морскому труду. Песни, исполняемые трио, – Сенежин, Марич, Шомполов – убеждают нас в завидной искренности и крепости настоящей мужской дружбы, которая связывает этих, таких разных людей.

Песня помогает Вере Васильевой на крохотном тексте создать вполне законченный образ самолюбивой, но доброй и неглупой поморки Даши Ручейковой. И о трудной любви Сенежина и Даши мы вернее всего узнаем из песни<sup>35</sup>.

<...>

К сожалению, публикаций о песнях Высоцкого в Театре им. Ленсовета на данный момент нам практически неизвестно. Единственным известным нам упоминанием в прессе, подтверждающим факт их наличия в спектакле, помимо названных выше еженедельников «Театральный Ленинград», является информация о показе спектакля по второй программе телевидения 19 февраля 1972 года, в которой упоминается о поэте именно как об авторе песен<sup>36</sup>.

Так же безымяннен автор песен и в рецензии на гастрольный спектакль Иркутского драматического театра имени Н. Охлопкова в Челябинске (попутно заметим, что автору данного обзора приходилось видеть рецензии на спектакли «Последний парад» других театров, из которых вообще невозможно понять, чьи песни в них использовались; в двух или трех случаях выяснялось, что – на всякий случай – песни Высоцкого были убраны, а вставлены – каких-то местных «умельцев». Вывод отсюда один: даже в таком случае, как с иркутским театром,

---

<sup>35</sup> Моргулес И. Душа, раскрывшаяся в песне: «Последний парад» в Моск. театре сатиры // Комсомолец. Челябинск, 1970. 7 июля.

<sup>36</sup> Последний парад // Телевидение. Радио. Л., 1972. 12 февр. (№ 7).



нельзя быть полностью уверенным, что в его версии спектакля сохранились *все* песни Высоцкого). Впрочем, приведём наконец цитату, доказывающую, что по крайней мере одна его песня в иркутском спектакле осталась:

<...>

Действительно, до чего же привлекателен мир водевиля! Особенно, если в основе спектакля такая смешная и задиристая пьеса, как «Последний парад» А. Штейна.

<...>

У иркутян упор сделан на концертную сторону спектакля. Очевидно, так задумал режиссер Н. Воложанин. Поют иркутские артисты, как правило, неплохо. Особенно Т. Олейник (Даша) и В. Венгер (журналист Марич). И сценическая конструкция, придуманная художником Г. Евграфовой – карусель, очень точно соответствует замыслу режиссера.

А как сочно, колоритно рисует своего Сенежина А. Тихов!

<...>

Даша – Т. Олейник, – очень точно понявшая законы жанра актриса. У Олейник хороший голос. Ее пением начинается спектакль, и она сумела сразу же настроить зал на праздничную волну.

<...>

Да, очень много хорошего в спектакле. Но почему же по ходу представления, который, видно по всему, доставляет удовольствие не только зрителям, но и самим актерам, вдруг нет-нет да и ловишь себя на чувстве то досады, а то даже и неловкости?

Причина, пожалуй, в том, что чувство меры порой изменяет актерам.

<...>

Назойливо звучит у Даши и Сенежина припев цыганочки «то ли пьешь с похмелья». Зритель давно понял, что именно «с пьяну» затеял в общем-то солидный человек – Сенежин свою авантюру<sup>37</sup>.

<...>

Сравнение спектакля «Последний парад» с водевилем прозвучало и по поводу совсем другого театра – Республиканского русского театра драмы и комедии Таджикистана (г. Чкаловск); правда, двумя годами позднее – и автор уже мог позволить себе и назвать автора песен, и написать о нём несколько слов. Правда, знает о поэте автор статьи немного и почему-то считает, что все его песни звучат серьезно, «глубокомысленно», с надрывом:

Гость нашей столицы – республиканский русский театр драмы и комедии (г. Чкаловск<sup>38</sup>) очень молод. Средний возраст его актеров – 27 лет.

---

<sup>37</sup> Моргулес И. Подводные рифы водевиля // Комсомолец. Челябинск, 1969. 10 июня.

<sup>38</sup> Во времена СССР – закрытый город благодаря добывавшему уран горно-химическому комбинату.

<...>

«Последний парад» А. Штейна, который на днях увидели душанбинцы, автор называет музыкальной комедией. Но это своеобразный водевиль – пародия.

<...>

Автор стихов и музыки – Владимир Высоцкий, чьи песни довольно популярны среди определенных кругов молодежи. Хотели того авторы или нет, но получилась пародия на самого Высоцкого, пародия на гитарную романтику, пародия на «куплетную» и «красивую» жизнь. Как пародию решает спектакль и постановщик В. Кошевой.

<...>

В полном соответствии со «светским» водевилем прошлого века, основные его герои – этикие современные гусары. Но вот тут-то этот «размах», этот шик вызывает обратную реакцию. Женщина, которая любит Сенежина, не приемлет гусарства, считает его обыкновенным пьяным бахвалом. Жаль только, что в спектакле артистка Г. П. Чунарева решает свою роль как мелодраматическую, чересчур всерьез, без тени юмора, присущего ее партнеру. Это несколько нарушает и общую концепцию спектакля, и законы жанра.

Однако остальные участники спектакля не принимают своего гусарства всерьез. Особенно хороши друзья Сенежина – радиожурналист Мариш (В. Н. Бондарь) и моряк Шомполов (Б. А. Ветров). У Бондаря даже песни Высоцкого звучат скорее озорно, чем глубокомысленно, и уж совершенно без претензий на надрыв<sup>39</sup>.

<...>

Имя Высоцкого оказалось возможным упомянуть не только в комсомольской республиканской, но и в партийной газете:

<...>

Театр драмы и комедии, прописанный в г. Чкаловске, является по сути дела разъездным. У него нет пока собственного помещения. Коллектив показывает свои спектакли то в Чкаловском Доме культуры, то в помещении Ленинабадского театра им. Пушкина, то в районах Северного Таджикистана.

<...>

Неплохо принималась зрителями комедия А. Штейна «Последний парад» – пьеса в общем-то довольно пустенькая. Популярности ее способствовали комедийные ситуации, стихи и музыка Вл. Высоцкого, а также темпераментная игра артиста Г. П. Стругача. В главной роли капитана Сенежина Г. Стругач по-настоящему музыкален, подвижен, эмоционален. Ряд сцен и режиссерски сделан неплохо, спектакль идет в хорошем темпе<sup>40</sup>.

<...>

---

<sup>39</sup> Басова Л. Антигусарский водевиль // Комсомолец Таджикистана. Душанбе, 1971. 11 июля.

<sup>40</sup> Нечаева И. Четыре спектакля ленинабадцев: раздумья после окончания гастролей // Коммунист Таджикистана. Душанбе, 1971. 27 июля.

И еще две постановки «Последнего парада» с песнями Высоцкого удалось отследить – и обе благодаря упоминаниям на гастрольных выступлениях:

<...>

Мне кажется, что характерность гастролирующего в Орле Московского областного драматического театра – в стремлении к исследованию человеческой души, причем не только в драме, но и в комедии.

<...>

И еще одна встреча с театром. Еще одна постановка Е. Кемарской – «Последний парад» А. Штейна.

<...>

Удача спектакля – главный герой Сенежин в исполнении Ю. Стоскова.

<...>

Очень искренна в роли Юли и Н. Гуртовенко. Она изящна, артистична и неплохо поет. Правда, подбор песен мог бы быть и более тщательным, слишком уж широк диапазон – от М. Таривердиева до В. Высоцкого<sup>41</sup>.

<...>

Второе упоминание – не в рецензии, а в ознакомительной статье руководителя театра:

13 апреля в батумском Доме офицеров спектаклем «Золотая карета» начинает гастроль драматический театр Краснознаменного Черноморского флота.

<...>

Главный режиссер театра – заслуженный деятель искусств РСФСР Юрий Юровский.

<...>

Из своего обширного репертуара мы решили взять для гастролей в Батуми свои лучшие спектакли, наиболее полно показывающие творческие возможности коллектива.

<...>

В репертуар театра включены две музыкальные комедии «Дамы и гусары» польского комедиографа А. Фредро и «Последний парад» А. Штейна, где высмеивается мещанство и пошлость, ограниченность интересов, бюрократизм и многие другие отрицательные явления. Музыка к спектаклю «Последний парад» написал А. Крамер, песни – В. Высоцкий<sup>42</sup>.

<...>

---

<sup>41</sup> Орман Г. Три встречи с театром // Орлов. комсомолец. 1970. 25 июня.

<sup>42</sup> Аркин В. Гастроли театра Черноморского флота // Совет. Аджария. Батуми, 1971. 9 апр. В. Аркин – начальник театра, капитан II ранга (соответствует сухопутному званию подполковника).

Примерно то же самое можно прочитать и в двух других известных нам ознакомительных статьях<sup>43</sup>.

В 1971 году в московском театре «Современник» был поставлен спектакль по пьесе эстонского драматурга Раймонда Каугвера «Свой остров» – о том, как молодые рабочие ищут свой остров в море жизни. Одну из немногих публикаций о нём находим в еженедельнике «Неделя»:

Новый спектакль московского театра «Современник» называется «Свой остров». Утверждается, что свой остров должен иметь каждый человек: свою захватывающую идею, свою непоколебимую позицию, свое дело в общем деле, свой нравственный критерий в общей системе нравственных понятий. «Свой» – не в смысле неперемennого отличия от других, а в смысле выбора, к которому приходишь самостоятельно. Спектакль начинается песней про открытие новых земель. «Поскорей на мачту лезь, старик! Встал вопрос с землею остро. Может быть, увидишь материк. Ну, а может быть – остров».

<...>

Пьеса в сценической редакции Виктора Розова талантливо поставлена Галиной Волчек с ассистентом Сергеем Артамоновым, художником Мартом Китаевым, автором песен Владимиром Высоцким и балетмейстером Владимиром Ульяновым. Песни поет Игорь Кваша – отчасти в образе Рийпса, отчасти же в образе актера «Современника»<sup>44</sup>.

<...>

Другая публикация была в газете «Труд»:

<...>

Твой завод, твоя шахта – это ведь маленькая часть огромного мира, и свое истинное место нужно искать в этом огромном мире.

И чтобы еще по ходу повествования подчеркнуть эту мысль и раскрыть истинное, а не ложное осознание молодыми своей жизненной цели, режиссер Г. Волчек вводит в спектакль яркие, остропублицистические баллады-песни. О подлинном призвании человека, о его моральном долге перед другими, перед всеми, кто на земле (автор песен – В. Высоцкий). Их исполняет со сцены артист Игорь Кваша. Он играет инженера Рийпса, но выходит к рампе и поет эти песни не как персонаж спектакля и не «от автора» – от театра. И песни эти становятся лейтмотивом всего действия, его оголенной и в то же время поэтической мыслью<sup>45</sup>.

<...>

Этот спектакль был поставлен и в некоторых театрах страны. Однако лишь одна рецензия позволила нам убедиться, что песни Высоцкого звучали со сцены, – и то пришлось угадывать это лишь по

---

<sup>43</sup> Аркин А. [так в газете] Театр из города-героя // Черномор. здравница. Сочи, 1971. 20 марта ; Аркин В. О дружбе большой, о службе морской... // Таганрог. правда. 1971. 26 июня.

<sup>44</sup> Тамаев А. Свой остров «Современника» // Неделя. 1971. 12–18 апр. (№ 16). С. 15.

<sup>45</sup> Крючков Ю. «Свой остров»: спектакль о молодых рабочих в театре «Современник» // Труд. М., 1971. 29 апр.

цитате. Речь идет о спектакле Астраханского Театра юного зрителя имени 50-летия ВЛКСМ:

<...>

И были четыре парня, очень разные, совершенно непохожие: мятущийся «пустозвон» Янус, угрюмый работяга Оодо <...>, правдолюбец Ниглас и Хомо – «философ в делах житейских».

И были отличные песни, звучащие напряженно и взволнованно, песни, подчеркивающие суть спектакля.

Что же можно сказать о новой постановке Астраханского ТЮЗа имени 50-летия ВЛКСМ – «Свой остров» по пьесе эстонского драматурга Раймонда Каутвера? (Режиссер Э. Д. Купцов).

<...>

...Живут в шахтерском городке парни. Один доволен тем, что «не хулиганим, порядка не нарушаем – и ладно», а другой мечтает о прекрасном городе, где «героев чтят не памятниками, а ежедневными подвигами или хотя бы честными делами, где самые великие мужчины и женщины». Ребята вступили во «взрослую» жизнь, ответственную и многотрудную. И мы, зрители, надеемся, что всегда будут их девизом прозвучавшие над притихшим залом слова из песни, суровой и честной: «Не на отдых, а опять на дела!»<sup>46</sup>

В том же году режиссера спектакля в «Современнике» Галину Волчек пригласили поставить его в Болгарии, в столичном театре «София».

Как ни странно, рецензия на этот спектакль обнаружилась хотя и в общенациональной, но несколько слабо связанной с вопросами театра газете «Земледельческое знамя»:

<...>

Бесспорно, наиболее интересен как актерская задача образ Рийпса. <...> Засл. арт. Досьо Досев нашел очень подходящую тональность в трактовке этого образа. На первом плане сдержанная и целеустремленная мужественность, которая в то же время как-то «подогрета» детской чистотой восторга перед человеком, неистощимой верой в его честность, его способность к подвигу. Досев очень хорошо исполняет тексты песен – Высоцкого, которые в отличном переводе поэта Стефана Цанева обогащают атмосферу откровенного диалога о современнике<sup>47</sup>.

<...>

Позднее фрагмент о спектакле вошел в статью о болгарской сценографии – уже в специализированном журнале:

<...>

---

<sup>46</sup> Мильчик И. Где он, твой остров? // Волга. Астрахань, 1971. 11 нояб.

<sup>47</sup> Чолаков З. Измерения на новия хуманизъм : нашият отзив за «Всеки търси своя остров» в театър «София» // Земендел. знаме. София, 1972. 5 ян. Пер. автора обзора.

Оформление сценической реализации пьесы «Каждый ищет свой остров» полностью раскрывается только во время действия, когда постепенно меняется и разрушается его старое содержание в исполнении действующих актеров. Такой подход особенно хорошо сочетается с идейным замыслом драматурга Раймонда Каугвера и постановщика з. а. РСФСР Галины Волчек, которые стремились в яркой публицистической форме познакомить нас с актуальными современными проблемами сегодняшнего молодого человека, ищущего свой остров – свой жизненный путь в наше сложное и напряженное время. Откровенные слова песни Владимира Высоцкого

«Я не обещаю тебе ни позолоченный трон,  
ни рай, ни дворец на берегу моря.  
Лучше живи в бараке со мной –  
но счастливо, счастливо, счастливо...»<sup>48</sup>

раскрывают не только идейную линию драматургии, но и поддерживают верное применение художником основного принципа сценографического решения. Не декоративное, украшательское, а чисто функциональное находится в основе сценографического принципа<sup>49</sup>.

<...>

После того, как спектакль был поставлен в столице, его начали ставить и провинциальные болгарские театры. Практически без боязни ошибиться можно сказать, что содержание его во всех случаях было идентичным переведенному тексту, то есть на всех сценах звучали песни Высоцкого в переводе на болгарский язык. Тем не менее будем придерживаться обычной практики – называть только те из них, для которых можем опереться на сведения об использовании этих песен в публикациях прессы. Таких театров нам известно два, первый из которых – в городе Бургас:

Не знаю, испытывал ли режиссер Симеон Димитров трудности при сценическом воплощении пьесы «Каждый ищет свой остров» Р. Каугвера, но по спектаклю Бургасского театра видно, что он в значительной степени смог справиться с недостаточно четко прописанным конфликтом. Прежде всего ему удалось найти правильное жанровое решение для интерпретации литературного материала. Он стремился к публицистически-драматическому стилю, при котором мелодраматические моменты отодвинуты на второй план, а акценты концентрируются на общественной стороне нравственной проблематики. Поэтому и использованные песни Вл. Высоцкого и М. Таривердиева не звучат манерно. Напротив, они становятся идейно-

<sup>48</sup> Обратный перевод с болгарского (как уже говорилось выше – с перевода Стефана Цанева).

<sup>49</sup> Динова-Русева В. В търсене на нови сценографски форми // Театър. София, 1972. № 9. С. 35–38. О песнях: с. 37. Пер. автора обзора под ред. М. А. Раевской.

философским акцентом спектакля, придающим ему эмоциональную категоричность<sup>50</sup>.

<...>

Второй театр – в городе Димитровград<sup>51</sup>:

<...>

Важным моментом в постановке «Каждый ищет свой остров» являются сцены прямого общения с зрительным залом, озвученные песнями Ал. Высоцкого<sup>52</sup>. Они вынесены на авансцену и происходят на фоне улыбающихся, задумчивых, ищущих и находящих людей на гигантских фотографиях – пением, рассказом и игрой становясь лейтмотивом спектакля, превращаясь в своего рода красную нить, помогающую идейному осмыслению содержания драматического произведения<sup>53</sup>.

<...>

Спектакль «Звезды для лейтенанта», в котором звучали песни Высоцкого – по сведениям ГКЦМ В. С. Высоцкого, “Мы взлетали, как утки...”, “Их восемь, нас – двое...”, “Всю войну под завязку...” и “Я ещё не в угаре...”<sup>54</sup>; по данным М. Цыбульского, то ли вдобавок, то ли вместо “Их восемь, нас – двое...” была песня “Я – Як-истребитель...”<sup>55</sup>, особого интереса ни у публики, ни у критики не вызвал, в связи с чем мы располагаем – особенно в том, что касается постановки в московском Театре имени Ермоловой – крайне скудной информацией. Вот, в частности, фрагмент небольшой заметки в день официальной премьеры:

<...>

Постановщик спектакля главный режиссер театра, народный артист РСФСР В. Андреев рассказал корреспонденту «Вечерней Москвы»:

<...>

Поставили спектакль мы вместе с режиссером Г. Косюковым. Декорации А. Окуня и А. Лоевского, музыка В. Мигуля. В представлении звучат песни В. Высоцкого в исполнении автора. Главные роли исполняют заслуженная артистка РСФСР Э. Кириллова, артисты В. Петченко, В. Иванова, В. Быстров, В. Еремичев, Е. Уралова. Я играю военного летчика Юрия Некрасова<sup>56</sup>.

И ещё из небольшой статьи в московском театральном еженедельнике:

<...>

С красивым, гордым, обаятельным человеком знакомит исполнитель роли Некрасова В. Андреев (он же вместе с Г. Косюковым

<sup>50</sup> Линов П. Търсенето на острова // Театър. София, 1973. № 4. С. 21–22. О песнях: с. 21. Пер. автора обзора под ред. М. А. Раевской.

<sup>51</sup> Режиссер – Руси Карабалиев.

<sup>52</sup> Так в тексте.

<sup>53</sup> Иванова А. Две постановки на театъра в Димитровград // Театър. София, 1973. № 8. С. 44–46. О песнях: с. 44. Пер. автора обзора под ред. М. А. Раевской.

<sup>54</sup> Альбом «Добра!».

<sup>55</sup> [http://v-vysotsky.com/statji/2012/Zvioletdy\\_dlia\\_lejtenanta/text.html](http://v-vysotsky.com/statji/2012/Zvioletdy_dlia_lejtenanta/text.html) (дата обращения: 04.08.2015).

<sup>56</sup> «Звезды для лейтенанта» // Вечер. Москва. 1975. 9 мая. Летчик Юрий Некрасов – главный герой пьесы.

поставил спектакль). Музыка композитора В. Мигули, а также проходящие через все действие своеобразные, экспрессивные песни В. Высоцкого эмоционально оттеняют, подчеркивают различные внутренние состояния главного героя<sup>57</sup>.

<...>

Несколько больше внимания уделила пресса тому же спектаклю, поставленному в ленинградском театре им. Ленинского комсомола.

В обзоре театральных премьер предыдущего сезона читаем:

<...> Правда, автор пьесы «Звезды для лейтенанта» Э. Володарский, наметив очертания извилистого жизненного пути, ухватив зерно характера Некрасова, на этом остановился и <...> материнским шлепком <...> вытолкнул ершистого Некрасова в театральную жизнь, не очень беспокоясь о его славе и долголетию: ничего, мол, парень сильный, выдюжит...

Опытный режиссер Р. Сирота, конечно, отнюдь не надеялась на то, что герой сам по себе выдюжит. <...> Было проявлено немало выдумки разного качества и свойства. К участию в постановке привлечен В. Высоцкий как автор и исполнитель песен. Хрипловатый, ожесточившийся голос его, звучащий в записи, как бы досказывает нечто важное о летчиках, которые «садились на брюхо, но не ползали на нем», – то важное, что сам Некрасов<sup>58</sup> не может высказать<sup>59</sup>.

<...>

Несмотря на отмечаемые недостатки драматургии, спектакль «Звезды для лейтенанта» благодаря своей тематике был поставлен в ряде театров страны (помогла своевременность – был год широко отмечавшегося 30-летия Победы).

Непонятная ситуация произошла со спектаклем, поставленным в театре Краснознамённого Черноморского флота. Приводимая ниже статья ясно показывает, что режиссер имел серьёзные проблемы во взаимоотношениях со своим флотским начальством. Неизвестно, пытался ли он их решить и возможно ли это было в условиях жёсткой армейской подчинённости, но из статьи видно: он старался максимально затянуть решение спорных вопросов, довести дело до ситуации, когда вносить требуемые начальством изменения станет уже просто некогда и потому невозможно:

<...>

Хотя в спектакле немало интересно решенных сцен, есть удачные образы <...>, в целом новая работа творческого коллектива не стала сколь-либо значительным событием. Не прозвучала в полный голос тема нравственного подвига, не до конца раскрыты психологические мотивы, руководившие поступками героев.

<...>

---

<sup>57</sup> Лейкин Н. Звезды Юрия Некрасова // Театр.-концерт. Москва. 1975. № 37 (4–10 дек.). С. 2–3. О песнях: с. 3.

<sup>58</sup> В ленинградском спектакле эту роль играл Р. Громадский.

<sup>59</sup> Кузякина Н. На крутых виражах // Вечер. Ленинград. 1975. 27 сент.



Уступчивость, невзыскательность в вопросах качества приводят к тому, что руководство флотского театра нередко предъявляет к сдаче сырые, незавершенные спектакли, с явными недоделками, видными, как говорится, даже невооруженному глазу. Уже не раз – и в печати, и при обсуждениях новых постановок – высказывались замечания о необходимости сдавать спектакли не за день-два до объявленной премьеры, когда практически уже нет времени на исправление недостатков, а раньше. Но все остается по-прежнему. Например, спектакль «Последняя инстанция», поставленный режиссером-дебютантом, особенно нуждавшемся<sup>60</sup> в помощи и добрых советах, сдавался за день до премьеры, «Звезды для лейтенанта» – за два. На приемке последнего спектакля было сделано немало существенных замечаний. Одно из них касалось музыкального сопровождения, в основе которого лежали не отличавшиеся высокими художественными достоинствами и манерой исполнения песни В. Высоцкого<sup>61</sup>. Что же сделал после этого замечания режиссер С. Вазлин? Он просто убрал из спектакля песни, ничего не предложив взамен: для этого уже не было времени. В результате музыкальное оформление оказалось обедненным, однообразным.

<...>

Вот так и проникает на сцену посредственность.

<...>

<...> когда под видом защиты своего взгляда, своего видения режиссер становится в оборонительную позу, отвергает все подряд, обеляет даже всем очевидные просчеты, это только вредит делу.

К сожалению, именно такую позицию занял на приемке спектакля «Звезды для лейтенанта» режиссер С. Вазлин. Ни с одним из замечаний он не согласился, а на повторной приемке под предлогом занятости вообще пытался уклониться от выслушивания критических замечаний<sup>62</sup>.

<...>

Казалось бы: со спектаклем всё ясно. Песни запрещены, выброшены – и говорить не о чем. Тем с большим удивлением читаем спустя три недели во всесоюзном органе ЦК КПСС:

Премьера спектакля «Звезды для лейтенанта» Э. Володарского состоялась в Севастопольском драматическом театре Краснознаменного Черноморского флота. Постановка С. Вазлина, художник В. Оксюзов, композитор Р. Левитан, текст песен В. Высоцкого<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Так в тексте.

<sup>61</sup> Обратим внимание: песни звучали в записи, и наверняка – той же, что и в Москве и Ленинграде. Все рецензенты, писавшие о спектакле, как мы видели, отмечали, что драматургия сильно недотягивает до уровня поэзии Высоцкого. Теперь становится ясно, каков был уровень флотской «госприёмки» и почему режиссёр тянул до последнего. Живое, живое ещё скалозубство!

<sup>62</sup> Коровин Е., Марета А. «Средний» спектакль // Флаг Родины. Севастополь (Краснознам. Черномор. флот), 1976. 17 июня.

<sup>63</sup> У театральной карты страны / Б. Александров [и др.] // Совет. культура. 1976. 9 июля.

Что же случилось? Потери для музыкального оформления оказались слишком очевидными? Вышестоящее начальство обратило внимание на то, что песни были одобрены всеми инстанциями, кроме высокоучёной флотской комиссии по приёвке? Или всё-таки ошиблась «центральная газета» (несмотря на то, что, как указывал ещё Александр Галич, это в принципе невозможно) и песни в спектакле так и не звучали? Будем надеяться, что кому-либо из исследователей удастся пролить свет на эту ситуацию.

Еще один спектакль, который мы условно помещаем в данный раздел, – «Там, вдали» по произведениям В. Шукшина в постановке Екатерины Еланской в Литературно-драматическом театре ВТО (предшественнике современного театра «Сфера»). Разумеется, песни для него Высоцкий специально не писал, однако, по данным М. Цыбульского<sup>64</sup>, ведущие актеры постановки, Жанна Владимировская и Алексей Ковалёв, сообщили поэту о предполагаемом использовании этих песен, и даже (забавно слышать это в наши времена тотального диктата авторского права) с ним был заключён договор. На сцене, по тем же сведениям, звучали шесть песен: «Кони привередливые», „В сон мне – жёлтые огни...“, „Я несла свою беду...“, „В жёлтой жаркой Африке...“, „Здесь лапы у елей дрожат на весу...“, „Ну вот, исчезла дрожь в руках...“

Прочитать об этом спектакле, однако, возможно только в рецензиях, появлявшихся в ходе гастролей. Например, ленинградских – вскоре после премьеры:

<...>

Литературно-драматический театр ВТО, приехавший к нам из Москвы, – актерский в полном смысле слова. Исполняющая обязанности главного режиссера Е. Еланская руководит молодым коллективом, одним из рабочих названий которого было «Театр несыгранных ролей».

<...>

Недавняя премьера театра – «Там, вдали» по В. Шукшину. Новая постановка Е. Еланской представляет собой зрелище, построенное по театральным законам, зрелище очень динамичное, захватывающее стремительным ритмом. Спектакль «Там, вдали» очень музыкален. На сцене на протяжении всего представления – небольшой ансамбль, под аккомпанемент которого и движется действие спектакля. Главная музыкальная тема принадлежит Ольге – Ж. Владимировской. Ее героиня выговаривается не в диалоге, а в песнях (в спектакле звучат песни Владимира Высоцкого). В них прорываются ее страсть, ее сомнения, ее жажда жить. У Владимировской – сильный, низкий голос и очень своеобразная манера пения. Она вовсе не копирует модных эстрадных певиц, как это делают многие драматические актеры. Певческая манера Владимировской, пожалуй, сродни манере французских шансонье, но при

---

<sup>64</sup> Цыбульский М. «Там, вдали» // [http://v-vysotsky.com/statji/2012/Tam\\_vdali/text.html](http://v-vysotsky.com/statji/2012/Tam_vdali/text.html) (дата обращения 23.08.2015).

этом крайне самобытна. Слова, музыка наполняются у Ольги – Владимирской глубоким и многослойным содержанием.

Главного героя повести Петра играет А. Ковалев.

<...>

У Ковалева путь Петра – это путь к душевному раскрепощению, и неслучайно после сцены прощания с Ольгой (эта сцена – одна из самых сильных в спектакле) герой выходит на авансцену, чтобы петь – и в этой песне происходит его второе рождение<sup>65</sup>.

<...>

Снова ленинградских – спустя полтора года:

<...>

Из четырех спектаклей, привезенных в Ленинград нынче, два уже знакомы нашим зрителям по гастролям прошлого года. Это литературные композиции, написанные и поставленные Е. Еланской, – «Письма к незнакомке» и «Там, вдали».

<...>

Повесть В. Шукшина «Там, вдали» рассказана Литературно-драматическим театром как драма несостоявшегося счастья, которое рушится, обостряя и обнажая до предела нравственное кредо каждого из двоих. Песни В. Высоцкого, звучащие в спектакле, как бы цементируют его событийный ряд, дополняя его музыкально-пластический образ<sup>66</sup>.

<...>

Через несколько месяцев – в Уфе:

**«Там, вдали»**

**– спектакль Московского литературно-драматического театра, поставленный по одноименной повести лауреата Ленинской премии В. Шукшина. Режиссер и автор композиции – Е. Еланская. Текст и музыка песен В. Высоцкого. Художник-постановщик – В. Фомин.**

<...>

Песня – главный нерв спектакля. Ею начинается действие, ею и заканчивается. Песня – ключ к пониманию характера героев. Она возникает как естественное продолжение назревшего конфликта. Благодаря песне мы понимаем, что такие разные по характеру герои, как Ольга и Петр, по сути дела два сапога – пара. Они являются воплощением одного образа деревенского правдоискателя, в котором отразилась пронзительная правда самой шукшинской жизни<sup>67</sup>.

<...>

И еще год спустя – в Риге:

<...>

В сценической композиции «Там, вдали», показанной рижанам, Московский литературно-драматический театр ВТО стремился донести

<sup>65</sup> Дмитриевская Е. Театр начинается с актера... // Смена. Л., 1976. 16 окт.

<sup>66</sup> Московский литературно-драматический театр ВТО // Театр. Ленинград. 1978. № 23 (2–8 июня). С. 10.

<sup>67</sup> Иванова Т. «Там, вдали» // Вечер. Уфа. 1978. 23 сент.

до зрителя тончайшие оттенки отнюдь не показного гуманизма творчества Шукшина.

В центре спектакля – столкновение двух очень различных характеров, сложные отношения мужчины и женщины, каждый из которых несет в жизнь и отстаивает свое представление о добре и зле, о справедливости и счастье. В этом суть той драмы, которая разыгрывается между Ольгой и Петром.

<...>

В спектакле много песен, и роль их отнюдь не развлекательна. Автор и режиссер композиции Е. Еланская точно почувствовала внутреннее единство таких художников, как Василий Шукшин и Владимир Высоцкий. Песни Высоцкого, введенные в спектакль, не просто дополняют текст, но подчеркивают те глубины смысла, которые таятся за поступками и словами. Исполняемые Ж. Владимирской с большим чувством и пониманием, эти песни как бы раздвигают границы спектакля и выводят зрителя на широкие просторы шукшинского мироощущения.

Через песню, звучащую то нежно и лирично, то резко и отчаянно, мы лучше понимаем, что же на самом деле за человек Ольга, за что так беззаветно и преданно любит ее Петр<sup>68</sup>.

<...>

Ну и в заключение обзора спектаклей второго раздела необходимо сказать о постановке «Муж и жена» по пьесе Михаила Рощина во МХАТе. Конечно, песня для нее специально Высоцким не писалась<sup>69</sup>, однако исполнял песню в спектакле близкий друг поэта Всеволод Абдулов, так что не приходится сомневаться, что Высоцкий знал об этом и вопрос был с ним согласован. В прессе о наличии песни в спектакле свидетельствует только сообщение в разделе хроники журнала «Театр»<sup>70</sup>.

В третьем разделе нашего обозрения первый спектакль, разумеется, – «Микрорайон» по роману Лазаря Карелина в Московском театре драмы и комедии (режиссер – Петр Фоменко). История о том, как Высоцкий обнаружил свою песню, придя в 1964 году уже в любимовский театр, где, впрочем, сохранялся пока старый репертуар, общеизвестна, и мы ее повторять не будем. О песне «Тот, кто раньше с нею был» в этом спектакле можно прочесть в обозрении Александра Асаркана:

<...> Агитатор Анохин<sup>71</sup> не провел полагающегося числа бесед о международном положении и не сделал содержательных записей в тетрадке на агитпункте. Он потратил все отведенное для агитации время

<sup>68</sup> Шевчук Т. «Там, вдали» – Шукшин // Совет. молодежь. Рига, 1979. 21 окт.

<sup>69</sup> «Дом хрустальный». См.: [http://v-vysotsky.com/statji/2012/Muzh\\_i\\_zhena/text.html](http://v-vysotsky.com/statji/2012/Muzh_i_zhena/text.html) (дата обращения: 23.08.2015). М. Цыбульский провёл большую работу, стараясь доказать, что в спектакле де-факто звучало несколько песен Высоцкого, однако полученные им от актеров и режиссера ответы далеко не единодушны и, на наш взгляд, не позволяют однозначно это утверждать.

<sup>70</sup> Московские премьеры // Театр. 1977. № 6. С. 82–83.

<sup>71</sup> Роль играл Л. Буслаев.

на избирателя Лагутину<sup>72</sup>, чтобы освободить ее от Князева<sup>73</sup>, а ее душу – от страха. Он выпил, не закусив, стакан водки на «помолвке» Нины с Князевым и потом, покачиваясь, пел ту же песню, что Князев: «Держитесь, гады, держитесь, гады!»<sup>74</sup> <...>

Несколько иначе видится эта сцена другому критику:

<...>

На каком предельном нервном напряжении построена сцена помолвки Нины и Князева! Это невеселая помолвка. Князев возбужден, упоен, счастлив – вот он, долгожданный праздник на его улице. Когда Анохин выплескивает ему в лицо вино, кажется, сейчас произойдет что-то невероятное – взрыв, драка. Но Князев сдерживается, хрипло звучит его любимая блатная песня – лейтмотив, проходящий через весь спектакль<sup>75</sup>.

<...>

Следующей постановкой, использовавшей песни Высоцкого без его ведома, был увидевший свет в 1967 году спектакль «Сквозь время» студенческого театра эстрадных миниатюр Волгоградского политехнического института. Режиссуру осуществила актриса местного Театра драмы им. М. Горького Валентина Миловзорова. В областной комсомольской газете о постановке говорилось:

Многие телезрители, наверное, помнят передачу, которая была в первых числах декабря. По мотивам поэмы Евг. Евтушенко «Братская ГЭС», используя песни Высоцкого, стихи Межелайтиса, Берггольц и Рождественского, студенты Волгоградского политехнического института показывали свою постановку «Сквозь время». Работа студенческого театра эстрадных миниатюр (СТЭМ) показалась интересной<sup>76</sup>.

<...>

К сожалению, информации о том, какие именно песни Высоцкого были использованы, нет.

Несколько позднее песни Высоцкого звучали в постановках еще одного студенческого театра – Театра-студии при студенческом клубе ЛИИЖТ. Вот что говорилось об этом спектакле в местной, ленинградской, комсомольской газете (с сожалением заметим, что и в данном случае лишь приведены фамилии поэтов, чьи произведения звучали в спектакле, однако более подробных сведений и в данной статье нет):

<...>

<...> театр «Студии» Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта <...>

<...>

<sup>72</sup> Роль запуганной главным отрицательным персонажем Князевым девушки играла Т. Лукьянова.

<sup>73</sup> Роль играл А. Эйбоженко.

<sup>74</sup> Асаркан А. На вашей дороге : заметки о моск. премьерах // Моск. комсомолец. 1963. 31 дек. Данная цитата, насколько нам известно, – первая для Высоцкого в прессе.

<sup>75</sup> Путинцев Н. Автор спектакля – молодой режиссер // Вечер. Москва. 1963. 18 нояб.

<sup>76</sup> Карапетян Р. Свой, поэтический... // Молодой ленинец. Волгоград, 1968. 20 янв.

Театру только что исполнилось десять лет. Он родился в мае, в канун Дня Победы, и первым его спектаклем был спектакль о войне. <...> начали «Поверкой» – спектаклем по стихам погибших поэтов, ушедших на войну и с нее не вернувшихся.

<...> А вслед за «Поверкой» была «Память». Этот спектакль выпустили ко дню прорыва ленинградской блокады, в него вошли стихи Гудзенко и Самойлова, Слуцкого и Межирова, военные песни Высоцкого и Окуджавы. Но и тут не было модных «зримых песен», сценическим эквивалентом стиха и песни были люди, и только они<sup>77</sup>.

<...>

К творчеству Высоцкого этот театр-студия обратился ещё раз в 1973 году, когда была поставлена инсценировка повести Василя Быкова «Сотников»:

Театральная студия при студенческом клубе ЛИИЖТа, о которой мы писали в прошлом году, открыла свой пятый сезон. Первой премьерой этого сезона стал спектакль «Сотников» по повести В. Быкова (сценическая композиция и постановка В. Малышицкого).

<...>

**Наши мертвые нас не оставят в беде,  
Наши павшие, как часовые.  
Отражается небо в лесу, как в воде,  
И деревья стоят голубые...**

С этой песни, с глуховатого голоса Владимира Высоцкого, с тусклого света керосиновой лампы, вырывающей круг у темноты, еще до начала действия спектакля «Сотников», начинается его воздействие на зрителя. Звучат в полумраке аккорды гитары, всплывают из темноты слова – о жизни и о необходимости отдать ее, о жестокости этого раннего ухода и о его высоком смысле, несмотря на кажущуюся бессмысленность, потому что только человеку дано трудное право выбирать себе жизнь или смерть и утверждать свою жизнь даже самой смертью.

Символично, что спектакль начинается песнями о войне, написанными недавно. Речь в «Сотникове» пойдет о событиях сорок третьего года, но авторы его – в семьдесят третьем, и потому они будут говорить о сегодняшних проблемах, в них будет озабоченность происходящим рядом, боль настоящего дня.

**Наше время иное, лихое,  
Но счастье, как встарь, ищи,  
И в погоню летим мы за ним,  
Убегающим вслед...**

<...>

Но чтобы не погибли все, кто-то должен встать. И встанут двое: один, выполняя приказ, другой – потому, что твердо знает: если нет ни у кого сил, у кого-то они должны найтись, должны, несмотря на болезнь и усталость.

---

<sup>77</sup> Отюгова Т. «Пока земля еще вертится...» // Смена. Л., 1979. 9 мая.

Только вот в этой скачке  
Теряем мы лучших товарищей,  
На скаку не заметив,  
Что рядом товарищей нет.

<...>

Они идут к сцене, а она заливается тревожным алым светом, заревым светом пожаров и бед.

И еще будем долго огни  
принимать за пожары мы...  
И людей будем долго делить  
на своих и врагов.

<...>

Каждый выберет свой путь, свое утро. Дорога, по которой шли они когда-то вместе, далеко разведет их жизни. И хоть до последней секунды еще будут стоять рядом – уже будут *противостоять*. Потому что один, Сотников, выберет смерть <...>, оттого что любит жизнь, а главное, знает ее высокую цену. Рыбак же будет рядом с ним до последнего вздоха, <...> именно он, выживший, потерпел поражение и погиб, потому что предательство – хуже смерти.

А когда отгрохочет, когда  
отгремит и оплачется,  
И когда наши кони устанут  
под нами скакать,  
И когда наши девушки сменят  
шинели на платья,  
Не забыть бы тогда,  
Не простить бы и не потерять<sup>78</sup>.

<...>

Об этом же спектакле вспоминал руководитель театральной студии «Резонанс» при Доме культуры московской типографии «Красный пролетарий» в статье о студии ЛИИЖТ по случаю присуждения ей диплома первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся; по его словам, идеалом для её участников являлся Театр на Таганке – и с этим связано их увлечение поэзией Высоцкого. Из обеих статей мы узнаём, что в рассматриваемом спектакле звучат песни «Он не вернулся из боя» и «О новом времени».

Они начинали не так, как другие студенческие театры. <...> Они начали сразу с поэтических композиций. <...> Их эталоном, идолом и примером для подражания стал московский Театр на Таганке. Во всяком случае, так было вначале.

<...>

Конечно, и сейчас в спектаклях студии ЛИИЖТа ощущается давняя влюбленность в «Таганку» – в первую очередь это видно по увлечению,

---

<sup>78</sup> Смусина М. Смещая границы времени... // Смена. Л., 1973. 20 окт.

даже, я бы сказал, иногда неумеренному и неуместному увлечению популярными песнями В. Высоцкого, Б. Окуджавы и других авторов песен.

<...>

«Есть бои, идущие без свидетелей, молчаливые бои, что ведут люди сами с собой, и эти – самые кровавые, самые страшные. Здесь не может быть среднего – только победа или поражение. И выигранная жизнь порой оказывается разгромом, а смерть – трагической, но победой», – писал критик в статье о спектакле студии в газете «Смена»<sup>79</sup>. Проблемы жизни и смерти, чести и совести, верности идеалам и предательства их, проблемы подвига и подлости стали главным в постановке «Сотникова». И недаром студия успешно выступила с этим спектаклем на четвертом Международном фестивале студенческих театров во Вроцлаве. Несмотря на всю широту проблематики повести (еще более подчеркнутую в спектакле), это произведение о войне, слишком многими реалиями своими привязанное к тем временам, к тем экстремальным ситуациям, когда проверялся на излом каждый человек. Лейтмотивом спектакля была известная песня В. Высоцкого, которая заканчивается словами:

А когда отгрохочет, когда оттремит и отплатится,  
И когда наши кони устанут под нами скакать,  
И когда наши девушки сменят шинели на платьица,  
Не забыть бы тогда, не простить бы и не потерять<sup>80</sup>.

<...>

Как видим, песни Высоцкого в своих спектаклях часто использовали студенческие и молодёжные театры-студии. Благодаря одному из таких спектаклей («Обнажённые нервы земли» в Молодёжном экспериментальном театре-студии г. Ростова-на-Дону; автор композиции и режиссер – Геннадий Тростянецкий) строки поэта обнаружили в «Комсомольской правде», а год спустя его самого упомянули (страшно сказать!) аж в *самой* «Правде»:

Афиша была большая с красными и синими буквами на тонкой, гремящей, как жесть, бумаге. Афиша звала в Ростов, на спектакль о подвиге Анатолия Мерзлова.

«Комсомольская правда» писала о Мерзлове несколько раз.

**«Это случилось 3 июля 1972 года. Рязанский комсомолец Анатолий Мерзлов работал на пшеничном поле. <...> От случайной искры солома вспыхнула. Рядом было поле еще необранной пшеницы. Пламя могло перекинуться и туда. Сражаясь с огнем, он погиб».**

<...>

Потом я вспомнил песню из вчерашнего спектакля:

**...Обнаженные нервы земли  
неземное страдание знают.  
Она вынесет все, переждет...**

<sup>79</sup> Из вышецитированной статьи М. Смусиной 1973 года.

<sup>80</sup> Силин А. Поэтом тоже быть обязан // Клуб и художеств. самодеятельность. 1977. № 5 (март). С. 23–26. О песнях: с. 24, 25.



**Не записывай землю в калеки.  
Кто сказал, что земля не поет?  
Что она замолчала навеки?  
Нет, звенит она, стоны глуша  
Из всех своих ран, из отдушин.  
Ведь земля – это наша душа,  
Сапогами не вытоптать душу...**

Может, нервы земли – ее люди? Тогда каждый человек – нерв. И все объяснения в этом.

И каждый шаг солдата, идущего с винтовкой на вражеский танк.  
Кто поднял его в атаку? Земля.

И каждый шаг Гагарина по гулкому трапу вверх.

И каждый шаг Мерзлова... Что же тут непонятного?

**Материнства не взять у земли.  
Не отнять, как не вычерпать моря.  
Кто поверил, что землю сожгли?  
Нет. Она почернела от горя...<sup>81</sup>**

<...>

и год спустя спектакль вошёл в фильм ЦСДФ в качестве его составной части:

<...>

Ростовские студенты поставили драматическую хронику «Обнаженные нервы земли», положив в ее основу опубликованный «Комсомольской правдой» очерк Константина Симонова о подвиге рязанского комсомольца Анатолия Мерзлова, который погиб, спасая загоревшийся трактор.

<...>

Спектакль ростовчан снят на киноплёнку и стал одним из эпизодов документально-публицистической картины «Такая молодежь», созданной на Центральной студии документальных фильмов режиссером В. Трошкиным по сценарию Б. Панкина и А. Пумпянского.

<...>

Лица непохожие, разные. Однако они складываются в одно прекрасное лицо – Лицо поколения.

<...>

Делегаты XVII съезда комсомола прямо с заседаний, из Кремлевского дворца, отправляются на стройку БАМа. Они принимают эстафету от тех, кто вместе с Павкой Корчагиным соорудил когда-то Боярку, узкоколейку, совсем крошечный путь по сравнению с исполинской сибирской магистралью. <...> Для нынешнего поколения БАМ – продолжение исторической дороги. И авторы фильма выходят на дорогу истории: гражданская война, марш пятилеток, битва с фашизмом, Великая Победа и снова – бросок вперед! Кадры

---

<sup>81</sup> Шумский А. Полоска земли // Комсом. правда. М., 1974. 7 мая.

кинохроники слиты здесь в аккорд, они как строфы одной песни, одного стихотворения (они и проходят на экране под песню, исполненную В. Высоцким)<sup>82</sup>.

<...>

Таким образом, мы знаем, что в спектакле использовалась «Песня о Земле».

К настоящему времени не многие помнят постановку классической пьесы В. Розова «Вечно живые» ленинградским Малым драматическим театром к 30-летию юбилею Победы, несмотря на то, что сценография режиссера Е. Падве была весьма любопытной, спектакль обратил на себя внимание публики и театроведов и что театр немало гастролировал как по Ленинградской области, так и по стране, оставляя след в виде рецензий в прессе, позволяющих нам представить, как были вписаны песни в ткань спектакля.

Начнём, однако, с сообщения о премьере:

<...>

**Несколько дней назад в Малом драматическом театре состоялась премьера спектакля «Вечно живые», тоже посвященного 30-летию Победы в Великой Отечественной войне.**

Слово – главному режиссеру театра Ефиму Падве.

– Задумывая спектакль, наш театр, режиссер, художник пытались не столько воспроизвести исторические события военных дней, сколько взглянуть на них из сегодня, глазами современника. Вот почему наш выбор пал на пьесу Виктора Розова и вот почему в спектакле появились песни Владимира Высоцкого, которые, как мне кажется, придают пьесе современный драматический характер и звучание<sup>83</sup>.

<...>

Продолжим статьями ленинградских театроведов:

<...>

Малый драматический театр адресует спектакль «Вечно живые» (режиссер Е. Падве) непосредственно современному молодому зрителю. Здесь тоже известная пьеса оказалась лишь предлогом, поводом, с помощью которого режиссер и актеры строят свою оригинальную постановку. Беря старую пьесу В. Розова, они стремятся выразить сегодняшнее эмоциональное отношение к войне. Главная нагрузка здесь ложится на военные песни В. Высоцкого, чей голос, многократно усиленный техникой, господствует над залом.

Актеры Малого драматического театра пытаются жить на сцене и произносить текст В. Розова с тем же внутренним накалом, как Высоцкий поет. Но это им не всегда удается, порой они срываются в экзальтацию, мелодраматизм, выпренность<sup>84</sup>.

<...>

<sup>82</sup> Капралов Г. Разные лица и одно лицо // Правда. 1975. 9 марта.

<sup>83</sup> Белоусов М. «Все судьбы в единую слиты...» // Смена. Л., 1975. 22 марта.

<sup>84</sup> Зайцев Н., Капитайкин Э. Вечно живые герои : спектакли ленингр. театров к 30-летию Победы // Ленингр. правда. 1975. 6 авг.

Один из авторов этого обзора развил свою мысль в статье в журнале «Театр»:

<...>

Малый драматический театр адресует спектакль «Вечно живые» (режиссер Е. Падве) непосредственно молодому современному зрителю. Пьеса В. Розова, в свое время столь популярная благодаря спектаклю «Современника» и фильму «Летят журавли», здесь оказалась лишь предлогом, поводом, с помощью которого режиссер и актеры стремятся выразить свое сегодняшнее, преимущественно эмоциональное отношение к войне. Главная нагрузка ложится на военные песни В. Высоцкого, чей голос, многократно усиленный техникой, господствует над залом.

Звучат эти песни и на других сценических площадках. Притягательность их объясняется, очевидно, не только модой среди молодежи, но и несомненными художественными достоинствами. Главное в военных песнях Высоцкого, в отличие, допустим, от песен Б. Окуджавы, Н. Матвеевой или А. Петрова, В. Баснера, – не текст, не музыка, а особая интонация, выраженная, может быть, с предельной четкостью в строчке: «Только кажется мне, это я не вернулся из боя...»

Высоцкий как бы ставит себя на место павших и находит отклик в сердцах не только молодых, но и ветеранов.

К сожалению, в большинстве театров эти песни используются просто как дополнительный эмоциональный допинг для зрителей.

В Малом драматическом актеры, ведомые постановщиком, стремятся жить на сцене и произносить текст В. Розова с тем же внутренним накалом, как Высоцкий поет. Но, не обладая даже в малой степени его чувством сопричастности солдатам войны, они сплошь и рядом срываются в фальшь, экзальтацию, мелодраматизм, выпренность.

Состояние внутренней взвинченности задано режиссером в нескольких наплывах-пантомимах, перебивающих спокойное течение камерной психологической драмы Розова. Пантомимы эти статичны и плакатны. На фоне суперзанавеса из маскировочной сетки и искалеченных снарядами деревьев (художник И. Иванов), под аккомпанемент Высоцкого, откуда-то снизу, медленно и зловеще выплывают трудно различимые в темноте фигуры солдат в окровавленных гимнастерках и разодранных тельняшках... С последним звуком песни зажигается свет и начинается бытовое действие пьесы, которое исполнители, согласно замыслу режиссера, пытаются играть как бы в состоянии человека, еще не остывшего после боя... Пьеса и иллюстрации к ней не стыкуются, вступают в противоречие<sup>85</sup>.

<...>

И наконец, вот что писал о спектакле в статье о главном режиссере театра известный ленинградский театровед:

<...>

---

<sup>85</sup> Капитайкин Э. Сопричастность // Театр. 1975. № 11. С. 19–23. О песнях: с. 22.

Героическое настроение из «Зримой песни», тревожное чувство поколения, бросившего взгляд из нашего сегодня на годы прошедшей войны («Ах, война, что ты, подлая, сделала...»), я записал в своей памяти. И позже, у зрелого Ефима Падве, почувствовал все это вновь, но уже в иных и разных вариациях.

Например, в спектакле «Вечно живые». Многие его не приняли. Но мне казалось, линия «Зримой» здесь продолжалась, возникая вновь.

Непотревоженная юность, лирика городской окраины – и вдруг противотанковые заграждения. Голос Владимира Высоцкого. «Грубо и зримо» ворвался он в маленький зал на улице Рубинштейна, а на сцене встали мощные фигуры солдат в масках и пошли прямо на зал.

Именно на этом спектакле я заметил, что в зале Малого драматического театра собирается определенная публика – это молодежь с какими-то очень «сегодняшними» эмоциями, с невысоким пока уровнем понимания искусства (она только вступает в художественный мир), очень непосредственная и бесхитростная<sup>86</sup>.

<...>

В заметке в ходе гастролей в Риге мы узнаём точную дату премьеры:

<...>

Сейчас пьеса Виктора Розова возродилась на сцене города-героя Ленинграда. Премьера состоялась 18 марта, осуществил постановку главный режиссер театра Ефим Падве. В спектакле в записи звучат песни Владимира Высоцкого о войне в исполнении автора<sup>87</sup>.

<...>

В ходе гастролей в Таллине о спектакле:

<...>

Волею режиссера рождается в спектакле еще один образ – обобщенный образ Вечно живых

Время от времени прерывается действие. «Реальные» сцены затемняются. Музыка... Все громче звучит песня (мы без труда узнаем голос Высоцкого)... То гаснет, то ярко вспыхивает свет. В его мерцающих бликах медленно поднимаются фигуры солдат, идущих в атаку. Бой! В коротких световых вспышках – сражающиеся солдаты... В глубине погрузившейся во тьму сцены высвечивается мемориал героев.

Режиссеру удалось органично вписать эту яркую театральность в психологическую ткань спектакля. Она не нарушает его целостности. Вытекая из происходящего, эти сцены лишь эмоционально насыщают действие<sup>88</sup>.

<...>

В Казани:

<...>

---

<sup>86</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. Продолжение темы // Смена. Л., 1976. 31 дек.

<sup>87</sup> Шайтере Т. Вечно живым // Ригас балсс. 1975. 17 апр.

<sup>88</sup> Борисова С. Гимн вечно живым // Совет. Эстония. Таллин, 1975. 23 апр.

На фоне лирической интродукции возникает (как бы за тонкой завесой воспоминаний) тот единый обобщенный героико-поэтический образ мужественных мальчиков в гимнастерках, шагнувших из юности в бессмертие. Они прямо обращаются к зрителю, без слов, выразительнейшим красноречивым языком пантомимы. В беспокойной пляске световых бликов, ярко высвечивающих в глубине сцены то одну, то другую фигуру, то сразу несколько, без труда прочитывается страстный призыв этих безусых солдат, обращенный к нам, сегодня живущим. Лирическая тональность взрывается обнаженным нервом песен В. Высоцкого. И вот тут происходит как бы стыковка двух реальностей: прошлого – живого символа, олицетворяющего целое молодое поколение с его жизнелюбием, бессмертием идей и идеалов, и настоящего – нашего отношения к нему, тому поколению. Оно точно выражено в обжигающих болью строчках: «На братских могилах не ставят крестов, но разве от этого легче?...»<sup>89</sup>

<...>

Однако не всем пришелся по вкусу союз драматургии, сценографии и поэзии в прославлении подвига «мальчиков в гимнастерках». Штатный театровед из города Горький, прочитав интервью режиссера перед началом гастролей:

<...>

Спектакль по пьесе В. Розова «Вечно живые» посвящен 30-летию Победы над фашистской Германией. Основную мысль его определяют слова песни, звучащей в начале постановки (песни написаны Вл. Высоцким): «Здесь нет ни одной персональной судьбы, все судьбы в единую слиты»<sup>90</sup>.

<...>

мрачно поучает в стиле партийных проработок:

<...>

Песни В. Высоцкого основательно расходятся по стилю с идейным смыслом пьесы Розова: кокетливое, заёмное мужество в духе дешевой кишинговщины<sup>91</sup>, – вместо простого и сурового чувства долга и искреннего героического порыва. Ощущение связи наших современников с живыми и мертвыми воинами Великой Отечественной в действительности во много раз глубже и естественнее, чем это получилось на сцене<sup>92</sup>.

<...>

Справедливости ради надо заметить, что рецензентке не нравятся не только песни Высоцкого, но и сценография («возникают призраки стивенсоновских бродяг и пиратов или привидения в замке»), и даже

<sup>89</sup> Вишневская Н. Рядом с нами // Совет. Татария. Казань, 1976. 15 авг.

<sup>90</sup> Падве Е. Малый драматический из Ленинграда // Горьков. рабочий. 1975. 28 июня.

<sup>91</sup> Здесь самое время вспомнить, что речь идет о песне «Братские могилы». Кокетливое мужество? В чём оно: во встававшей на дыбы земле? во вспыхнувшем танке? в горящих хатах? Как не вспомнить прокурора-дезертира из песни Галича: «Ты кончай, солдат, нести чепуху: что от Волги, мол, дошел до Белграда. <...> Отчего же ты не помер, как надо?...»?

<sup>92</sup> Алексеева А. Театральные находки и потери // Горьков. рабочий. 1975. 19 июля.

сама пьеса («"Вечно живые" В. Розова в рекомендациях не нуждаются, хотя до сих пор не кончаются (и неодинокные) возражения против спорного авторского решения важной темы.») Это, впрочем, неудивительно: у таких «искусствоведов» чем больше использовано черной краски, тем удачнее представляется им собственная рецензия в стиле доносов времен Большого террора, да и неудивительно неприятие ими одной из наиболее ярких пьес времён «оттепели».

В заключение разговора о постановке Ленинградского Малого драматического театра приведём фрагмент обзора спектаклей о войне в научном сборнике ЛГИТМиКа<sup>93</sup> конца 1970-х известного театроведа, ветерана Великой Отечественной войны Давида Золотницкого:

<...>

Образно определяя сегодняшнее отношение к военной героике, режиссер начинал и завершал ключевые сцены наплывами из фронтового далека. Борис<sup>94</sup> и его боевые товарищи, в пятнистых маскхалатах, с автоматами и гранатами, шли в атаку из глубины на линию рампы, злые, как черти, и святые, как в мифе. Выразительный пластический рисунок смертного подвига воздействовал с удесятенной силой оттого, что от имени героев, проклиная и славя, наступательно гремел зычный голос В. Высоцкого:

Здесь нет ни одной персональной судьбы,  
Все судьбы в единую слиты...

Режиссер вспомнил о тех «зримых песнях», которые ставил еще студентом-товстоноговцем<sup>95</sup>. Они тоже посвящались молодежи войны. Видевшим их они остались дороги. В «Вечно живых» зримая песня звучала, что называется, на боевом взводе. Она дала камертон действию, подняла его тонус, помогла перевести розовский нравоучительный ригоризм в открытую схватку нравственного и безнравственного. Пьеса от этого не потеряла. Режиссер не смягчал героя, а заставлял его подобраться и ошечиниться. Зримая песня позволила это сделать, решая, следовательно, не одни лишь мемориальные задачи<sup>96</sup>.

<...>

Практически одновременно с премьерой «Вечно живых» в ленинградском Малом драматическом театре в Болгарии, в Театре Народной армии был поставлен спектакль по повести Б. Васильева «В списках не значился» — под названием на русском языке «Смертью смерть поправ». Мы знаем, что, когда осенью того же года в Болгарии выступал Театр на Таганке, Высоцкому рассказали об этом спектакле — в

<sup>93</sup> Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.

<sup>94</sup> Герой спектакля Борис Бороздин — актёр А. Колибянов.

<sup>95</sup> Речь о спектакле «Зримая песня», поставленном в конце 1965 года шестью режиссёрами — студентами Георгия Товстоногова в ЛГИТМиКе (Владимиром Балашовым, Владимиром Воробьёвым, Борисом Герштом, Семёном Кацем, Ефимом Падве, Валентином Сошниковым).

<sup>96</sup> Золотницкий Д. Монументальное и документальное в ленинградских спектаклях о войне // Военно-патриотическая тема в советском театре : межвуз. сб. ст. Л., 1978. С. 95–101. О песнях: с. 101.

частности, об использовании его песен в нём. Но наши усилия найти информацию об этих песнях в болгарской прессе не увенчались успехом – сообщение о премьере и рецензии в газетах «Народна армия» и «Народна култура» ее не содержат. И все же нашлась публикация 70-х годов, где говорится о песнях Высоцкого в спектакле – это... рассказ о гастролях театра в Советском Союзе:

<...>

Пролога в пьесе Васильева нет. Шопов<sup>97</sup> создает его – торжественный реквием, зачин баллады: скорбно склоненная, вся в черном, фигура Матери на камнях крепости, Генерал, застывший как в почетном карауле, и тихие слова о памяти, о молчании, о подвиге. Начало положено, задан тон, и вдруг в тишине взрывается песня Владимира Высоцкого о мальчиках, принявших войну на свои неокрепшие плечи. Отрывки из песен Высоцкого станут как бы лирическим комментарием к действию, а сцены боев и ожиданий атак, кровопролитный ад схваток с врагом будут хлестать, подстегивать, полосовать трассирующие пассажи Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Режиссер проявил прозорливую чуткость в выборе музыки, и она стала одним из важнейших компонентов жанрового решения спектакля.<sup>98</sup>

<...>

Можем лишь предположить, почему болгарские газеты хранили молчание: по словам высококоведа Марии Раевской, режиссер спектакля Асен Шопов рассказывал ей, что приглашенные на премьеру советские генералы выражали удивление ему (и надо думать, находившимся рядом корреспондентам): как это со сцены звучат песни Высоцкого, когда в Советском Союзе им доступа туда нет. И хотя это не совсем соответствовало действительности (вспомним и «Звезды для лейтенанта», и ленинградскую постановку «Вечно живых»), но в «социалистическом лагере» Болгария была известна своим желанием всегда последовательно следовать курсу СССР, вот, вероятно, СМИ и перестраховались.

У Асена Шопова в конце 1975 года в Болгарии, в софийском Сатирическом театре, увидел свет спектакль по «Провинциальным анекдотам» А. Вампилова. К этому времени в стране успешно прошли гастроли Таганки, которую (включая ее ведущего актера) радушно принимало партийно-государственное руководство страны, поэтому главная партийная газета писала по поводу вышеназванной премьеры:

Сатирический театр обратился к Вампилову, очевидно, чтобы разнообразить оружие убеждения, показать широкий комедийный диапазон, чтобы уловить границу между ним и лирическим, драматическим началом. Режиссура А. Шопова остается верна своим принципам и видению театрального спектакля: тут, конечно, микрофон и погоня за яркими, экспрессивными мизансценами ...

---

<sup>97</sup> Асен Шопов, режиссер спектакля.

<sup>98</sup> Ильина Е. София: Театр Народной Армии // Театр. 1976. № 2. С. 124–130. О песнях: с. 126.

Кроме того, мы снова слышим голос Высоцкого – это действительно последняя мода в наших театральных спектаклях – в настоящее время редко когда не используют песни этого талантливого актера. И есть опасность превращения этого приёма в шаблон, как говорятся, «дверной молоток». Кроме того, довольно долгое время в начале спектакля оформление Ст. Савова (номера в гостинице) вертится у нас перед глазами, а актеры суетятся и мечутся из комнаты в комнату.

<...>

И в финале мы снова слышим Высоцкого – с удовольствием слушаем песню, хотя ее исполнение не связано ни со стилем спектакля, ни с его идеей. Идея, впрочем, очень важна: борьба с клановостью и пошлостью в жизни<sup>99</sup>.

<...>

А вот что написал об этом спектакле в своём обозрении отечественный театровед Виктор Гульченко:

<...>

Вампиловские анекдоты разыгрываются в гостинице с дремучим названием «Тайга».

<...>

Эстафету самооживающих предметов подхватывают и двери и пылесос. На перевернутый стол как ни в чем не бывало водружается настольная лампа. <...> И висят на люстре чьи-то ботинки, и в полузапакованный унитаз, припасенный экспедитором Угаровым (это и есть цель командировки), летит парик, забытый накануне какой-то веселой гостьей. И крутят по телевизору «Ну, погоди!». И звучат во всю мощь песни Владимира Высоцкого. И еще много всего предлагает режиссер зрителям уже непосредственно от своего имени. Щедрость его фантазии демонстрируется красноречиво, хотя и противоречиво, ибо рядом с отвечающими художественному вкусу вещами соседствуют и иные, противоположного свойства<sup>100</sup>.

<...>

Увы, и в данном случае мы не знаем, какие именно песни были использованы в болгарском спектакле.

Ещё одним спектаклем с использованием песен Высоцкого стала постановка «Проводы» известного советского драматурга Игнатия Дворецкого в Петрозаводском Русском драматическом театре:

Начиная с 1959 года, когда Русский драматический театр успешно выступил на Декаде карельского искусства и литературы в Москве с «Трассой», творческий коллектив постоянно обращается к драматургии Игнатия Дворецкого. Давно ли заслуженный успех выпал на долю «Человека со стороны», и вот новая пьеса: «Проводы».

---

<sup>99</sup> Панова С. Две премьеры на съветски пиеси // Отечествен фронт. София, 1975. 3 дек. Перевод с болгарского автора обзора под ред. М. А. Раевской.

<sup>100</sup> Гульченко В. Разные лики комедии // Театр. 1978. № 3. С. 130–143. О песнях: с. 141.



Действие происходит в Заполярье. Герои пьесы – наши современники, люди с сильными характерами, выполняющие свой долг в самых сложных условиях. По ходу действия в острых столкновениях утверждаются высокие моральные идеалы.

Постановку «Проводов» осуществил главный режиссер театра В. Пахомов. Оформил спектакль В. Поляков. Музыка и песни В. Высоцкого.

Роли в состоявшейся позавчера премьере исполняли: А. Рязанцев (Старосельский), С. Погребняк (Горчакова), О. Белонучкин (Горчаков), Г. Ситко (Плинер), И. Румянцев (Яранцев), В. Ермаков (Чанышев), Г. Куликова (Цыренжапова), Е. Бычкова (секретарь).

Зрители с интересом встретили новую работу театра<sup>101</sup>.

Через неделю появилась развёрнутая рецензия, но и она не содержит информации о том, какие именно песни звучали в спектакле. А это было бы интересно знать, поскольку он – один из немногих не на военную тему, включивших песни Высоцкого.

<...>

Да, мы помним, что за плечами каждого из героев пьесы – напряженная трудная жизнь. В условиях суровой тундры они прокладывали дороги и возводили невиданный для этих мест город. Но, признавая этот подвиг, мы с тем большей горечью думаем о том, что разумное строительство собственной полноценной судьбы им оказалось не по силам.

Для такого строительства нужна глубоко нравственная основа наших взаимоотношений. Спектакль «Проводы», в котором многое досказывают песни Владимира Высоцкого, учит нас бережно относиться к нравственным ценностям – этим действительно вечным вещам жизни, которые по нашей собственной вине бывают порой столь ненадежными и хрупкими<sup>102</sup>.

В конце 1970-х в Польше популярность авторских песен из СССР вылилась в постановки спектаклей, основанных на них. Мы можем назвать два таких представления. Первое – в варшавском театре-кабаре «Квадрат» – строилось и на песнях, и на сатирических рассказах:

Театр "Квадрат" показал кабаре-представление "Что случилось?" В нем содержится набор скетчей и песен известных современных советских авторов, среди которых – такие их создатели, как Окуджава, Высоцкий и Жванецкий. Для всесторонней оценки этого спектакля необходимо понимать и сатиру, и музыку, и пение, и игру в кабаре. И даже – технику звукозаписи. Поскольку дело в том, что в "Квадрате" только некоторые песни полностью дошли до слушателей. Другие, несмотря на интимную обстановку в зале, оставили такое впечатление, будто аккомпанемент приглушал пение исполнителей.

<...>

---

<sup>101</sup> «Проводы» : новая постановка в Рус. драмат. театре // Ленин. правда. Петрозаводск, 1976. 18 янв.

<sup>102</sup> Крохина Е. Вечные вещи // Ленин. правда. Петрозаводск, 1976. 25 янв.

Переводчики текстов: Войцех Млынарский, Земовит Федецкий, Анджей Ярецкий, Ян Петжак, Йонаш Кофта, Вацлава Комарницка, Йозеф Вачкув, Рышард Марек Гроньский, Витольд Дабровски и другие.

Режиссура Збигнева Богданьского, без использования конференсье. Я думаю, что он выказал много мастерства и изобретательности. Сценография Али Бунша<sup>103</sup>.

На эту постановку откликнулся также весьма авторитетный критик в главной партийной газете. Постановка ему не понравилась:

**Трудно не похвалить театр «Квадрат» за благие намерения. Идея кабарежного вечера современных советских авторов, конечно, хороша. Собран букет выдающихся\ исполнителей с Эдвардом Дзевоньским, Яремой Степовским, Богданом Лазукой, Яном Кобушевским, Анджеем Заорским, Янушем Гайосем, Влодзимежем Новаком, Влодзимежем Прессом, Федоровичем и Барбарой Рыльской во главе. Переводы поручены доскональному знатоку этого вопроса. За музыкальную сторону отвечал не последний спец: сам Ежи Васовский. Скромную, упрощенную сценографию разработал Али Бунш.**

И всё же – не получилось. Винить ли за это режиссуру Збигнева Богданьского? Думаю, что нет. Вся постановка смонтирована была умело, отдельные номера не выбивались из ритма, реплики подавались хорошо, актеры делали что могли и порой им даже удавалось развлечь публику.

<...>

Первая часть в целом лучше, чем вторая (что является недостатком программы). Во второй части представлены только песни и тексты Высоцкого «Покойник» (в переводе Биануша, в исполнении Кобушевского и Заорского), «Боксер» в переводе Гроньского и в исполнении Федоровича и «Рейс Москва – Одесса» в переводе Млынарского, в исполнении Кобушевского<sup>104</sup>.

<...>

Благодаря Роману Шидловскому мы знаем, что в этой постановке звучали «Веселая покойницкая», «Песенка сентиментального боксёра» и «Москва – Одесса».

Вторым спектаклем была постановка «Встречи, прощания» («Powitania, pożegnania») режиссера Анджея Лайборека (Lajborek) по песням российских бардов в познаньском Новом театре (Teatr Nowy). О его истории и содержании рассказал сам режиссер в молодёжном журнале «Радар»:

История спектакля «Встречи, прощания» довольно долгая.

---

<sup>103</sup> Natanson W. Kabaret // Życie Warszawy. 1978. 25 kwiet. S. 7. Пер. с польского автора обзора.

<sup>104</sup> Szydłowski R. Zamiary, siły, wyniki // Trybuna ludu. Warszawa, 1978. 3 maja. S. 8. Пер. с польского автора обзора.

Балладой интересуюсь давно. В какой-то момент меня очаровал Булат Окуджава. <...> В 1971 году, по окончании краковской Театральной школы и началу работы в Щецине, мне предложили, в знаменитом «Клубе 13 муз», сделать сольный концерт Окуджавы. Этот мой первый вечер назывался «А все-таки жаль...» <...> Концерт повторился около ста раз; поэтому неудивительно, что захотелось подготовить второй, также посвященный выдающемуся поэту-песеннику. <...> Так появился второй вечер – «Главная песенка». Эти две программы, показанные также в варшавском Адекватном театре, были некими ретроспекциями песенных стихов Булата <...>.

Затем был концерт, посвященный американским народным балладам, с которым я выступил на Эстрадной выставке в Лодзи и... перенес его в Познань, в Новый театр. Тогда и начал обдумывать еще одну программу, состоящую из современных советских баллад, но не Окуджавы, а других, менее известных авторов. Здесь необходимо упомянуть, что людей, пишущих стихи, сочиняющих к ним музыку и полупрофессионально исполняющих, в Советском Союзе очень много. Они поют для удовольствия *песенки о жизни*. Творят для себя, по своему желанию, не собираясь эпатировать толпу. Это люди самых разных профессий.

Так, из выбранных мною шести авторов только Окуджава (которого я все-таки хотел бы представить парой песен) и Новелла Матвеева профессионально занимаются писательским трудом, Владимир Высоцкий является одним из наиболее известных актеров, Юрий Кукин – геологом, а Александр Дольский и Евгений Клячкин – инженерами. Дольский стал лауреатом Всесоюзного конкурса эстрады этого года. У всех шестерых записано хотя бы по маленькой пластинке, а Окуджава и Высоцкий, записав большие пластинки в Париже, получили признание обоих полушарий.

Начало работы над сценарием совпало с возможностью открытия малой сцены Нового театра в Познани, которая должна была стать экспериментальным полигоном для актеров. Я вышел с идеей создания спектакля, для которого единственной основой были бы песни без комментариев, исполняемые вживую. В нашей труппе есть много очень хорошо поющих актеров. Директор Изабелла Цивиньска поддержала этот проект. Из почти двухсот баллад я выбрал тридцать, большинство из них перевел сам. Очень хорошую аранжировку песен для двух гитар создал Михал Пиотровски, а два познанских гитариста – Станислав Качмарек и Януш Муселак – показали, что чувствуют себя великолепно в музыке такого рода. Большое значение имела сценография, которая должна была стать одним из общих знаменателей, которые требовалось найти для превращения спектакля в единое целое. И она стала. Яцек Загаевски придумал нечто вроде большого круглого стола, который благодаря различным покрывалам изменял свои функции.

Этот спектакль начинается как в доме: на столе, накрытом белой тканью, лежит буханка хлеба, а мы все сидим вокруг. Слава Квасьневска поет заглавную песню Александра Дольского – *Встречи, прощания...*

<...>

И начинается блок наиболее драматичных песен – о трудных временах поколения, над которым нависли годы войны. Стол, как штабная карта, покрывается миниатюрными солдатиками, которые падают по очереди. Тадек Джевецки ставит одного из них на ладонь и поет потрясающую балладу Высоцкого *Он не вернулся из боя*...

*Почему всё не так?  
Хоть, казалось бы, без изменений  
Небо – обычное, совсем мирное.  
Те же лес, воздух и вода, и птицы,  
Только он не вернулся из боя*<sup>105</sup>...

В *Встречах* показываем войну глазами бывалого солдата. На войне мало медалей и фанфар, а несравнимо больше – могил, калек и отчаявшихся жен – говорят в этих песнях их творцы. Таковы рассказ о Полевом госпитале Высоцкого, которую поет Збышек Грохал, и история разбитого отделения – *Под Нарвой* Окуджавы, которую пою я:

*Мы похоронены где-то под Нарвой,  
Где бои и гнев*<sup>106</sup>.

Весь этот заскорузлый песок и гравий разрыт отчасти как солдатская могила, отчасти как призыв павших<sup>107</sup>.

<...>

Из рассказа в журнале следует, что в спектакле исполнялись песни «Он не вернулся из боя» (перевод её, кстати, напечатан здесь же, в журнале) и «О госпитале». Это, впрочем, не означает, что список является исчерпывающим. Из названного в статье количества «тридцать песен» поимённо в ней же указаны лишь около десяти.

В заключение хотелось бы сказать о спектакле, который в ряде интернет-ресурсов (в том числе в Википедии) относят к прижизненным постановкам с песнями Высоцкого, хотя он таковым не является. Мы имеем в виду спектакль по пьесе Льва Корсунского «Самозванец» в постановке Романа Виктюка в Одесском русском драматическом театре, где была использована песня «На Большом Каретном». Информация впервые появилась в интервью режиссера известному висоцковеду Марку Цыбульскому<sup>108</sup>. Виктюк не мог вспомнить за давностью лет название спектакля, но точно помнил, что это было в 1977 году.

Решив проверить информацию, автор данного обзора не поленился просмотреть подшивки «Вечерней Одессы» с начала 1977 года по конец июля 1980-го и теперь с уверенностью может утверждать: этот спектакль

<sup>105</sup> Обратный дословный пер. с польского.

<sup>106</sup> Так в тексте. Теперь уже вряд ли удастся выяснить: действительно ли автор спектакля не знал, кто в действительности написал эту песню, или Окуджавой сознательно «прикрыли» фамилию Галича, который скорее всего и в Польше был нежелательным элементом.

<sup>107</sup> Lajborek A. Powitania, pożegnania. Radar. Warszawa, 1979. № 11. Р. 38–40. Пер. с польского автора обзора.

<sup>108</sup> <http://v-vysotsky.com/vospominaniya/Viktiuk/text.html> (дата обращения: 23.08.2015)

в указанный период ни разу не шёл в данном театре. А был ли он вообще? Был! Упоминание вскользь, без конкретной даты, о нём встретилось в театральном магазине в небольшой брошюре о данном театре, выпущенной в середине 1980-х. Надо полагать, что знаменитого режиссёра «попутал» разговор об упоминавшемся выше мхатовском спектакле «Муж и жена», поставленном в самом деле в 1977 году. В любом случае можно сожалеть, что интервьюер не перепроверил сведения, и ошибка пошла гулять по просторам Интернета. Можем утверждать: все известные нам упоминания о постановке указанного спектакля в 1977 году даны в Интернете именно со ссылкой на вышеназванное интервью.

Подводя итоги, подчеркнём: настоящая работа не претендует на исчерпывающую полноту и мы уверены, что целеустремлённый и аккуратный исследователь сможет когда-нибудь расширить рамки наших познаний в данной области. В подтверждение своей уверенности можно указать и на то, что о спектаклях ряда театров по пьесам «Последний парад», «Свой остров» и «Звезды для лейтенанта» нет как подтверждающей, так и опровергающей информации относительно использования песен Высоцкого. Кроме того, нам хорошо известно, сколь случайно была обнаружена нами информация об использовании его песен в спектакле Петрозаводского русского драматического театра «Проводы» по пьесе Игнатия Дворецкого. Полагаем, что могли быть и другие театры в российской и советской глубинке, использовавшие творчество Высоцкого, но по понятным мотивам не спешившие максимально широко сообщать об этом.

Будем рады увидеть работы, в которых приводимые нами здесь сведения будут дополнены.

## СОДЕРЖАНИЕ

I	
Изотов В.П., Изотов В.В. Хвастова Е.В.	Этюды о семантических преобразованиях.....3  Плюративы В.С.Высоцкого (дополнения к словарю плюративов «Раздвинутые горизонты» .....10
II	
Гавриков В.А.	Нелогичные поступки героев в песнях Высоцкого .....12
Доманский Ю.В.	Высоцкий правильно услышанный, но неправильно понятый .....19
Изотов В.П. Скобелев А.В.	Гипотетическое высокоцведение. 3-9 .....25 Из материалов к комментированию произведений В.С.Высоцкого: «Гербарий» (1976) .....27
Ярко А.Н.	Конфликт мечты и реальности в повести Н.В.Гоголя «Невский проспект» и песне В.С.Высоцкого «Я однажды гулял по столице...» .....34
III	
Дмитровский А.Л.	Смыслократия по-русски: феномен Высоцкого как провозвестник роевого общества .....40
Изотов В.П., Изотова И.В., Изотов В.В., Зайцева М.В., Изотова Е.С.	Журналистика, реклама, PR у Высоцкого .....47
IV	
Дузь-Крятченко В.А.	Пусть споёт артист Высоцкий... Прижизненное использование песен Высоцкого в театральных постановках (на материале театральных рецензий) .....52

**Высоцковедение  
и  
высоцковидение.  
2016**

сборник статей

ответственный редактор – В.П.Изотов.

Печатается в авторской редакции

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева»

Подписано к печати 26.08.2016 г. Формат 60×90 1/16.  
Усл. печ. л. 5,4. Тираж 100 экз.  
Заказ № 155

Отпечатано с готового оригинал-макета  
на полиграфической базе ОГУ имени И.С. Тургенева  
302026, г. Орел, ул. Комсомольская, 95.