

ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА В. С. ВЫСОЦКОГО
при Государственном образовательном учреждении
высшего профессионального образования
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

А. В. Кулагин

ПОЭЗИЯ ВЫСОЦКОГО
ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ

Издание третье, переработанное



ВОРОНЕЖ
2013

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8
К 90

Кулагин А. В.
К 90 Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция – Изд. 3-е, переработ. – Воронеж: Эхо, 2013. – 230 с.

В монографии доктора филологических наук А. В. Кулагина (р. 1958) раскрываются основные закономерности творческой эволюции Высоцкого-поэта и предлагается периодизация его творчества.

ISBN 978-5-87930-100-5

© Кулагин А. В., 2013.

ОТ АВТОРА

Третье издание монографии, которое читатель держит сейчас в руках, существенно отличается от второго (1997) и тем более от первого (1996), по сравнению с которым второе было заметно расширено в объёме.¹ Оставаясь верными изложенной в прежних изданиях концепции творческой эволюции Высоцкого, теперь мы варьируем подбор аргументов в её пользу. В новом издании большее (по сравнению с изданиями предыдущими) внимание уделяется поэтике барда. Очевидно, что полноценное представление об эволюции художника невозможно без учёта динамики его обращения к тем или иным художественным средствам. С другой стороны, некоторые прежние аргументы остались за бортом новой редакции текста как устаревшие или кажущиеся сегодня не вполне удачными, а некоторые, не теряя для нас и ныне своей значимости, просто «не вписались» в новый формат исследования и оказались заменены другими.

За годы, прошедшие с момента выхода второго издания нашей монографии, высококоведение превратилось из только-только зарождавшегося в ту пору научного направления в подробно разработанную отрасль филологии (отчасти уже выходящую за собственно филологические рамки). Эти полтора с лишним десятилетия вместили в себя проведение крупных высококоведческих конференций, выход семи солидных томов альманаха «Мир Высоцкого», появление биографии поэта в серии «Жизнь замечательных людей», серию монографий и изданных в разных научных центрах (Воронеже, Калининграде, Самаре) специальных сборников научных статей, развёрнутые комментаторские труды. Сошлёмся на написанную нами специальную книгу-обзор, избавляющую нас от необходимости пред-

¹ См.: *Кулагин А. В.* Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция. Коломна: Колом. пед. ин-т, 1996. 124 с.; То же: изд. 2-е, испр. и доп. / Предисл. Вл. Новикова. М.: Кн. магазин «Москва», 1997. (Б-ка журн. «Ванга-Москва»; вып. 193-198.) 196 с.

посылать данной монографии соответствующее введение.¹ Разумеется, новейшие высококоведческие материалы учтены нами в третьем издании «Поэзии Высоцкого»; без этого оно просто не имело бы смысла.

Автор признателен коллегам, откликнувшимся в своё время в печати на выход первого издания книги – Светлане Сергеевне Бойко, Александру Николаевичу Гордийчуку и Владиславу Владимировичу Николаенко; их замечания позволили скорректировать некоторые положения монографии – и во втором, и в третьем её изданиях.

Произведения поэта цитируются по изд.: *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. М., 1991. Поскольку данный двухтомник имеет многочисленные стереотипные переиздания, любым из которых читатель может воспользоваться, ссылки на него не оговариваются.

¹ См.: *Кулагин А. В.* Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения. Коломна, 2011. См. также другие материалы обзорно-аналитического характера: *Новиков Вл.* Высоцкий. Изд. 4-е, доп. М., 2008. (Сер. «Жизнь замечат. людей».) С. 409-440; *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2010. С. 3-28.

Глава первая

«СОЧИНЯЮ Я ПЕСНИ О ДРАМАХ...»

(Уголовная тема. 1961 – 1964)

1. Истоки

Преобладающая в первых песнях поэта – и почти исчерпывающая их содержание – уголовная, уличная тематика была во многом подсказана ему атмосферой послевоенных лет, на которые пришлось его детство и юность. «В Москве тогда было, – вспоминает школьный товарищ Высоцкого М. М. Горховер, – огромное количество шпаны, и блатных компаний тоже было много. <...> И мы отлично себя чувствовали, наша главная жизнь была именно во дворе. И всех этих блатных ребят мы каждый день встречали и прекрасно знали каждого из них»¹. «Блатные жили вокруг нас, – вторит ему А. В. Свидаерский. – На Косой, на Петровке, на Бутырке были всякие столкновения. Мы (то есть компания Высоцкого – А. К.) были за справедливость, хотели навести порядок, потому что были нормальные люди»². Отменным знанием мира «улицы», нравов, повадок, лексики его обитателей, а также обострённым чувством справедливости поэт во многом был обязан этим ранним впечатлениям. Добавим, что рядом с Большим Каретным переулком, где юный Высоцкий жил в 1949–55 годах, находится знаменитая «Петровка, 38» и примыкающий к ней следственный изолятор. Такое соседство усиливало уголовную «ауру» района.

Много дало Высоцкому общение с соседом и старшим другом Анатолием Утевским – потомственным юристом, в квартире у которого он «лазил по книжным полкам», «много читал детективной литературы» и «никогда не упускал случая расспро-

¹ Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. [Кн. 1.] М., 1988. С. 36, 37.

² Там же. С. 47.

сать отца (Утевского – *А. К.*) о каком-нибудь знаменитом сыщике, адвокате, преступлении...»¹ Когда Утевский по окончании вуза работал старшим оперуполномоченным, Высоцкий часто появлялся у него в отделении, «сидел, слушал, просил взять на какие-нибудь “дела”» и даже «принял непосредственное участие в расследовании дела об убийстве...»²

Большое влияние на Высоцкого в студенческие и последующие годы оказал *А. Д. Синявский*, преподававший в Школе-студии МХАТ, где тот учился. По мнению *Л. В. Абрамовой*, жены поэта в 60-е годы, «Володина культура и то, что можно назвать его эрудицией, – это заслуга Синявского»³. Высоцкий бывал у Синявского дома, пел для него. Синявский – большой знаток блатной песни, написавший позже, уже в эмиграции (1978), специальную статью об этом жанре⁴, и тесное общение с ним, профессиональным литературоведом, исследователем поэзии Серебряного века, давало Высоцкому возможность ощутить блатную песню не как некий маргинальный жанр, а как равноправную и очень значимую часть национальной культуры.

Исследовательница *И. А. Соколова* условно называет эту сферу народной культуры **нетрадиционным фольклором**, имея в виду его отличие от фольклора в привычном для сознания человека двадцатого столетия понимании.⁵ Нетрадиционный фольклор (отчасти совпадающий с явлением, которое

¹ *Утевский А. Б.* «На Большом Каретном». М., 1992. С. 25.

² Там же. С. 41, 42.

³ *Абрамова Л. В.* Факты его биографии / Интервью и лит. запись *В. Перевозчикова*. М., 1991. С. 28.

⁴ См.: *Синявский А. (Абрам Терц)*. Отечество. Блатная песня... // *Синявский А. (Абрам Терц)*. Путешествие на Чёрную речку: [Сб.]. М., 2002. С. 221-254. Кстати, по признанию Синявского, эту статью он писал, «подспудно всё время имея <...> в виду Высоцкого» (*Синявский А., Розанова М.* «Для его песен нужна российская почва» / Беседу вела *Н. Уварова* // Театр. 1990. № 10. С. 148).

⁵ См. её специальную монографию: *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002.

С. Ю. Неклюдов предложил именовать «постфольклором»¹), изданный и изученный пока, что называется, в первом приближении², включает в себя песни лагерные и уличные. Высоцкий с юности прекрасно его знал и любил исполнять; сохранились несколько десятков фонограмм такого рода, уже не раз изданных на различных аудионосителях (песни «На Колыме, где север и тайга кругом...», «Приморили вохры, приморили...», «Алёшка жарил на баяне...» и другие). Будучи студентом, Высоцкий участвовал в «концертах блатных песен» в квартире Синявского и его жены М. В. Розановой. «До сих пор, – вспоминает М. В. Розанова, – помню его “Постой, паровоз, не стучите колёса” (фонограмма сохранилась – А. К.). На фразе “я к маменьке родной...” в голосе начинал дребезжать колокольчик, и слезу вышибало моменталь-

¹ См.: Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 4.

² Обзор самых первых сборников, опубликованный за подписью А. К. (А. Крылов), см.: Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. [Вып. I.] / Ред.-сост. А. Е. Крылов, Б. Б. Жуков. М., 1997. С. 432-440. Из более поздних изданий выделим следующие: Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник. [В 2 т.] / [Сост.] М. Джекобсон, Л. Джекобсон. М., 1998-2001; Антология студенческих, школьных и дворовых песен / Сост. М. Баранова. М., 2007; Русские народные песни. Романсы. Частушки / Сост., предисл., прим. А. Кулагиной. М., 2009; Здравствуй, моя Мурка!: Лучшие блатные и уличные песни / Сост., предисл. и коммент. А. А. Сидорова. М., 2010. Во втором из перечисленных изданий, в отличие от первого, нет текстологической проработки и комментария (комментированным является и третье, интересующему нас материалу посвящённое лишь частично, а также четвёртое, сравнительно небольшое; составитель его одновременно выступил и как автор пока единственной в своём роде книги очерков об отдельных, наиболее известных песнях: Сидоров А. Песнь о моей Мурке: История великих блатных и уличных песен. М., 2010), зато оно охватывает все основные тематические грани нетрадиционного фольклора. В тех случаях, когда нужный нам текст включён в «Антологию...» 2007 года, мы цитируем его именно по ней; при этом ссылки не оговариваются, указывается лишь (в тексте, в круглых скобках) номер страницы.

но»¹. Синявскому и Розановой исполнение Высоцким таких песен представлялось «профессиональным». Осенью 1960 года, Высоцкий встретился с освободившимся в ту пору из заключения двоюродным братом Николаем, и, по свидетельству В. Абдулова, вскоре после его (Николая) «невероятных рассказов» «разразился своим первым блоком “уличных” песен»².

Интерес к нетрадиционному фольклору Высоцкий пронесёт через всю жизнь: так, уже в последние годы, готовя серию записей в парижской домашней студии своего друга, художника-эмигранта М. Шемякина, он запишет, наряду с собственными произведениями, лагерную песню «Течёт речка». «Он её обожал, – вспоминает художник. – <...> После этой песни он уже ничего не мог петь. С него пот валил градом...»³

¹ *Синявский А., Розанова М.* «Для его песен нужна российская почва». С. 147.

² *Абдулов В.* Я полюбил его сразу // О Владимире Высоцком / Сост. и интервью И. Рогового. М., 1995. С. 15, 16. Напомним, что в преддверии самостоятельного песенного творчества и, возможно, отчасти параллельно с ним Высоцкий писал стихи и другой тематики («День на редкость...», «Про меня говорят...» и др.), но до уровня его песен они не поднимаются, хотя и важны для понимания процесса становления художника. Именно их мы склонны называть ранними его произведениями, обычно избегая относить это определение к песням начала 60-х, выдающим уже большого мастера (см.: *Кулагин А.* Что считать ранней лирикой поэта? // *Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. ст. М., 2002. С. 5-16).*

³ *Шемякин М.* О Володе // Вагант. 1992. № 5. С. 10. Сравнительный анализ творческой интерпретации этой песни тремя крупнейшими бардами см.: *Корман Я.* Песня «Речечка» а исполнении Высоцкого, Окуджавы и Галича // *Корман Я. Высоцкий и Галич. М.; Ижевск, 2007. С. 344-360.* Исследователь, в частности, отмечает (на с. 359), что исполнение Высоцкого звучит как «глубоко личностное». Сохранилась сделанная в Москве в 1967 году съёмка польской кинохроники, запечатлевшая исполнение песен «Речечка» и «Такова уж воровская доля» актёром Н. Губенко (работавшим одно время в Театре на Таганке, даже лидировавшим в труппе) в присутствии Высоцкого. В позднейших фонограм-

Влияние такого фольклора на творчество Высоцкого в годы его становления как поэта (и на позднейшее творчество) уже отмечалось в литературе¹. Сам Высоцкий, возражая против прямолинейного сближения автора с героями своих песен, называл их «пародиями на блатные темы»². А. В. Скобелев и С. М. Шаулов определяют их как «стилизации»; по мнению Л. В. Абрамовой, «там никакой стилизации нет – это блатные песни»³. Последнюю точку зрения, наверное, можно объяснить мощным «эффектом подлинности», которым вообще обладало песенное творчество поэта. Но главная причина разногласий заключается, по-видимому, в том, что песенный фольклор, звучавший в годы юности Высоцкого, по своему происхождению был неоднороден. Он включал в себя как подлинно народные песни, восходящие к «простому» сознанию, так и песни, сочинённые образованными, интеллигентными людьми, впоследствии, однако, в той или иной мере адаптированные в массовой среде (таковы, например, несколько песен, сочинённых в начале 50-х годов С. Кристи, А. Охрименко и В. Шрейбергом и вызвавших впоследствии творческую рефлексию Высоцкого: «Я был батальонный разведчик», «О графе Толстом – мужике непростом» и др.⁴).

мах Высоцкого – и в «Речечке», и в «Воровской доле» – улавливаются интонации Губенко; «Володе очень нравилось его исполнение блатных песен...» (*Абрамова Л. В.* Факты его биографии. С. 31).

¹ См., например, специальную главу в кн.: *Скобелев А. В., Шаулов С. М.* Владимир Высоцкий: Мир и Слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа, 2001. С. 93-122 (первое изд. книги вышло в 1991 г.); а также: *Ефимов И., Клиников К.* Высоцкий и блатная песня: (Некот. соображения по поводу) // Высоцкий: Время. Наследие. Судьба. Киев, 1996. № 26. С. 4-5.

² *Высоцкий В.* О песнях, о себе: [Из концертных выступл.] // Высоцкий В. Четыре четверти пути: [Сб.] / Сост. А. Крылов. М., 1988. С. 116.

³ *Абрамова Л. В.* Факты его биографии. С. 23.

⁴ См.: *Свиридов С. В.* О жанровом генезисе авторской песни В. Высоцкого // Мир Высоцкого. [Вып. I.] С. 76-78; *Кулагин А. В.* Высоцкий и традиция песенного трио С. Кристи – А. Охрименко –

Такие песни могли сочиняться с заведомо иронической или пародийной интонацией. «Расслаивать» их смысл и стиль без специальных усилий фольклористов порой очень непросто. По предположению Л. Бахнова, автором многих из них «были вполне профессиональные, а может быть, даже известные поэты. Которые, по понятным причинам, не слишком-то стремились афишировать своё авторство. <...> Под конец оттепели авторы <...> осмелели настолько, что имена свои перестали прятать». Так на смену безымянной «блатной» пришла «авторская» песня.¹ Для понимания же психологии восприятия нетрадиционного фольклора сверстниками Высоцкого важно свидетельство его друга юности М. Туманишвили: «...всегда существует такой призрачный мир с “романтикой”, которая пленяет воображение очень молодых людей. И в этом мире якобы есть законы дружбы и кодекс чести... Хотя это существовало, может быть, только в нашем воображении»².

Отметим несколько мотивов, соединяющих песни Высоцкого начала 60-х с нетрадиционным фольклором. По замечанию А. Д. Синявского, в блатных песнях «само искусство, сама эстетика дела становится <...> нередко центральным предметом поэзии <...> Быстрота, натиск, смелость и пружинистая внезапность решений, и явное, бьющее на эффект, напоказ циркачество»³. Такова, например, известная и в исполнении Высоцкого песня «Сам я вятский уроженец...»: «Много турок я обидел (в версии Высоцкого: «покалечил» – А. К.) / На дорогах, Боже

В. Шрейберг // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. ст. Коломна, 2010. С. 33-48.

¹ Бахнов Л. Интеллигенция поёт блатные песни // Новый мир. 1996. № 5. С. 223. См. также переданные Е. Бачуриным слова А. Охрименко о своих песнях: «...автор, к сожалению, остался неизвестным. Да я и сам этого не хотел. Времена были серьёзные» (Бачурин Е. Поющие поэты, или Говорящие певцы // Лит. газ. 1994. 15 июня. С. 5).

² Неизвестный Высоцкий: [Восп.] / [Сост.] В. Перевозчиков. М., 2005. С. 102.

³ Синявский А. (Абрам Терц). Отечество. Блатная песня... С. 225.

мой, ах, Боже мой! / Кошельков по триста на день (с Алёхой!) / Доставал одной рукой» (442). Этот принцип вполне реализован, например, в песне самого Высоцкого «Город уши заткнул» (1961):

И пускай сторожит тебя ночью лифтёр
И ты свет не гасил по привычке –
Я давно уже гвоздик к замочку притёр,
Попил водички
и забрал вещички.

Ты увидел, услышал – как листья дрожат
Твои тощие, хилые мощи, –
Дело сделал своё я – и тут же назад,
А вещи – тёще
в Марьиной Роще.

«Дело» делается здесь с любованием, с удовольствием, подчёркнутым уменьшительно-ласкательными суффиксами («гвоздик», «замочек»); акцентирована и быстрота действий героя («Дело сделал своё я – и тут же назад...»).

В нетрадиционном фольклоре сцены убийства «лишены буквального содержания и воспринимаются как яркий спектакль. Это как в жестоком, экзотическом романсе, с которым блатной жанр близко соприкасается...»¹ Выразительный пример – песня «Это было в городе Одессе...»: «Костя не стерпел такой обиды. / Кровью налилось его лицо, / Из кармана вытащил он финку / И всадил под пятое ребро» (377). Убийства в первых песнях Высоцкого имеют как раз такой, утрированно-театрализованный характер:

Я был молодой, и я вспыльчивый был –
Претензии выложил кратко –
Сказал ей: «Я Славку вчера удавил, -
Сегодня ж, касатка,

¹ Там же. С. 229-230.

тебя удавлю для порядка!»
(«Я женщин не бил до семнадцати лет»; 1963)

Переходит в поэзию Высоцкого из нетрадиционного фольклора и мотив утраченной юности, утраченной жизни. Приведём примеры из песен, исполнявшихся в молодости самим Высоцким: «Таганка, я твой бессменный арестант, / Погибли юность и талант в твоих стенах» («Таганка»; 475); «А мой нахальный смех / всегда имел успех, / а моя юность пролетела кувырком!» (ставшие фактически фольклором «Фонарики ночные» Г. Горбовского)¹. Сравним с этими цитатами строки Высоцкого, усиленные перепевом знаменитого есенинского образа:

...Но однажды всыпались, и сколько мы ни рыпались –
Всё прошло, исчезло, словно с яблонь белый дым.
(«Красное, зелёное»; 1961)

В лагерных песнях нередко появляется образ прокурора. Это непременно враг, желающий зла герою или героине: «Волчицею безжалостной, опасной, / Я помню, прокурор меня назвал» («Над лагерем склонился сон глубокий...»). Сравним записанный А. Д. Синявским вариант этих строк: «Волчицею безжалостной, опасной, / Я помню, прокурора назвала».² Образ прокурора есть и у Высоцкого, но с оттенком иронии (о которой см. ниже отдельно) по отношению к герою и ко всей ситуации:

Мой адвокат хотел по совести
За мой такой весёлый нрав, -
А прокурор просил всей строгости –
И был, по-моему, неправ.
(«Я был душой дурного общества»; 1961)

¹ Горбовский Г. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. СПб., 2003. С. 37.

² Цит. по: Синявский А. (Абрам Терц). Отечество. Блатная песня... С. 234.

В фольклорных песнях о тюрьме у героя нередко при аресте и посадке отбирают одежду, например: «Костюмчик серенький, ботиночки со скрипом / Я на казённый бушлатик променял» («Нас было пятеро фартовых ребяташек...»; 487). Сравним у Высоцкого в песне «Серебряные струны» (1962):

Но гитару унесли, с нею – и свободу, –
Упирался я, кричал: «Сволочи, паскуды!
Вы втопчите меня в грязь, бросьте меня в воду –
Только не порвите серебряные струны!»

Показательна сама замена «костюмчика» на гитару: такие детали «авторизируют» навеянные фольклором мотивы, придают им заметную лирическую окраску; происходит «лирическое освоение темы» (А. В. Скобелев, С. М. Шаулов). Своеобразным пиком этой тенденции становится, на наш взгляд, песня «У меня было сорок фамилий...» (1962 или 1963), где контрапункт блатной и лирической тем особенно отчётлив. С одной стороны, перед нами уголовник и забулдыга («Я всегда попадался – / И всё время садился»), с другой – поэт, подобный автору, не признаваемый официально:

Сочиняю я песни о драмах
И о жизни карманных воров, –
Моё имя не встретишь в рекламах
Популярных эстрадных певцов.

Молодой Высоцкий слышал и сам исполнял песни и лагерно-политические, и вагонные, и так называемые песни заводских окраин... Песенный фольклор двадцатого века привлекал его во всём своём жанровом разнообразии. Думается, такой интерес во многом обеспечил поэту впоследствии переход от собственно уголовной к более широкой социальной тематике.

Было бы ошибкой объяснять настойчивый и целенаправленный интерес молодого Высоцкого к блатной теме только стечением биографических обстоятельств, кругом знакомств, притя-

гательной «экзотичностью» материала. Само по себе всё это ещё не дало бы такого значительного по количеству (около полуста) и цельного ряда песен, если бы тема их не была востребована жизнью, эпохой. По свидетельству Л. Бахнова, пик популярности блатных песен пришёлся как раз на первую половину 60-х, и связано это было с тем, что для пережившей Оттепель интеллигенции – а именно она «подхватила и разнесла их по стране» – эти песни «символизировали свободу, непокорённость, отчаянное сопротивление фальши и лжи»¹. Так складывался феномен, точно (хотя и в неодобрительном контексте) охарактеризованный известной строкой Евг. Евтушенко: «Интеллигенция поёт блатные песни». Если же вернуться к первым песням Высоцкого, то в них, по замечанию М. В. Розановой, «удивительным образом проявилась общая приблатнённость нашего бытия. Мы все выросли в этой среде. И в этом смысле он – певец нашей страны, нашей эпохи, нашего мира»².

При всей значимости и первостепенности для молодого Высоцкого фольклорной традиции, сводить генезис его творчества первой половины 60-х к одной лишь ей, конечно, не следует. Важны и его тогдашние **литературные** впечатления.

Литература, искусство эпохи Оттепели искали и находили новые темы, проблемы, образы, подсказанные изменившейся общественной атмосферой. Возникали новые театры (в 1957 году – «Современник»; позже, в 64-м – обновлённый Театр на Таганке), появилась плеяда молодых поэтов (Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский – кстати, иногда бывавший в те годы в компании друзей Высоцкого «на Большом Каретном»³), имена которых стали своеобразным сим-

¹ Бахнов Л. Интеллигенция поёт блатные песни. С. 222.

² Сняевский А., Розанова М. «Для его песен нужна российская почва». С. 147.

³ См. свидетельство Артура Макарова в сб.: Живая жизнь. Кн. 3. М., 1992. С. 7.

волом тогдашних перемен.¹ Среди заново открытых отечественной культурой проблем (самоценность личности, интимный мир человека и т. д.) особое место занимала проблема, так и не получившая в те годы полного официального признания и дождавшаяся его лишь в конце 80-х, – проблема «человек и тюрьма». Публикации на эту тему в годы Оттепели были единичны; самая заметная из них – «Один день Ивана Денисовича», появившийся в «Новом мире» на исходе 1962 года (№ 11). К этому времени Высоцкий уже примерно полтора года работает над песнями, но, разрабатывая уголовно-лагерную тему, он пока не коснулся «политики». Появление в 1964 году таких песен как «Штрафные батальоны», «Все ушли на фронт» говорит о расширении поэтического взгляда на проблему и могло быть хотя бы косвенно связано с чтением повести Солженицына. Впрочем, были у этих песен и поэтические источники – «Баллада о штрафном батальоне» Евтушенко² и, возможно, песня «Цыган-Маша» Михаила Анчарова – одного из родоначальников авторской песни (к этому имени мы ещё вернёмся). Что касается Солженицына, то в 60-е годы Высоцкий читал и не опубликованную тогда в СССР прозу писателя.³

К литературным источникам «блатной» темы в поэзии Высоцкого его школьный друг поэт И. Кохановский относит прозу Бабеля: «Одно время мы увлекались Бабелем, знали все его одесские рассказы чуть ли не наизусть, пытались говорить на жаргоне Бени Крика... И ранний <...> период Володи больше

¹ Размышления о месте Высоцкого в поколении «шестидесятников» см.: Чупринин С. Вакансия поэта // Знамя. 1988. № 7. С. 220-225; Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. С. 189-198.

² См.: Новиков Вл. Высоцкий. С. 66-68.

³ См.: Абрамова Л. В. Факты его биографии. С. 24. Известна зафиксированная И. Шевцовым поздняя (1980) оценка Высоцким Солженицына: «Он один сотряс такую махину, которая казалась вечной» – см.: Страницы будущей книги: [Живая жизнь; Вып. 2. Ч. 4.] М., 1992. (Б-ка «Ваганта»; № 9.) С. 25.

идёт из одесских рассказов Бабеля, нежели от тех историй, которые ему якобы кто-то когда-то рассказывал»¹. (Проза Бабеля, кстати, входила и в концертный репертуар молодого актёра Высоцкого.²) Вот пример возможной реминисценции. Герой песни «Я в деле» (1962), вор или грабитель («Я сам добыл – и сам пропил»), обращается к угрожающему ему представителю власти:

А хочешь просто говорить –
Садись со мной и будем пить, –
Мы всё с тобой обсудим и решим.

Герой рассказа же Бабеля «Как это делалось в Одессе» Бенья Крик во время налёта на контору Тартаковского говорит его приказчику: «Объясни мне, Мугинштейн, как другу: вот получает он от меня деловое письмо (речь идёт о вымогательстве – *А. К.*); отчего бы ему не сесть за пять копеек на трамвай и не подъехать ко мне на квартиру и не выпить с моей семьёй стопку водки и закусить чем Бог послал?»³ Этот иронический монолог предвосхищает логику героя Высоцкого – логику тоже ироническую: мол, поговорили бы по-хорошему, и всё бы обошлось без крайностей (хотя ясно, что без крайностей ни здесь ни там не обойдётся...)⁴.

¹ Живая жизнь. [Кн. 1.] С. 62.

² См. его письмо к Л. В. Абрамовой от 18 июля 1964 г. в кн.: *Абрамова Л. В.* Факты его биографии. С. 72. Прозу Бабеля Высоцкий высоко ценил и в последующие годы – см.: *Хейфиц И.* Две роли Высоцкого // Владимир Высоцкий в кино / Сост. И. И. Роговой. М., 1989. С. 138. Переклички с отдельными рассказами писателя наблюдаются в нескольких песнях Высоцкого разных лет – см.: *Кулагин А. В.* Из историко-культурного комментария к произведениям Высоцкого // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 59-65.

³ *Бабель И.* Как это делалось в Одессе: [Рассказы] / Сост. Р. В. Грищенко. М., 2002. С. 138.

⁴ О возможной биографической подоплёке песни Высоцкого см. воспоминания А. Макарова в сб.: *Живая жизнь.* [Кн. 1.] С. 102.

Вообще Высоцкий с юности был очень начитанным человеком. Например, ещё в школе он, благодаря учительнице, знал и увлекался поэзией Серебряного века, не входившей тогда в школьную программу и вообще запрещённой или полузапрещённой. «Помню, – вспоминает И. Кохановский, – одно время очень увлеклись Северяниным, потом Гумилёвым... <...> Много его читали, выписывали стихи, многое знали наизусть»¹. Возможно, поэзия Гумилёва повлияла не только на позднейшие морские песни Высоцкого (мнение Л. В. Абрамовой²), но и на ранние его стихи, ибо свойственная поэзии акмеизма предметность, конкретность присущи и стилю Высоцкого. Родство его поэзии, в том числе ранней, с творчеством акмеистов (особенно – начавшей в этом русле Ахматовой) отмечено Л. В. Абрамовой («точная и неожиданная деталь, обилие конкретных вещей и вещей, мелочей, говорящих о чём-то большем»³). Высоцкий мог бы сказать о своём раннем творчестве стихами Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...» «Бытовизмы» (И. Кохановский) привлекали юного Высоцкого и в поэзии Саши Чёрного. К Северянину и Вертинскому (любовь к последнему Высоцкий перенял от отца) во многом восходит «романсовая» интонация отдельных песен поэта – возводившего, кстати, своё творчество первых лет к традиции городского романса (об этом мы ещё скажем подробнее). В Вертинском его привлекало не свойственное «блатной» романтике «благоговейное и в то же время немного снисходительное отношение к жен-

¹ Там же. С. 62.

² См. также: Соколова Д. В. Гумилёв и Высоцкий: поэтика и тема мужества // Мир Высоцкого. Вып. VI. 2002. С. 302-308.

³ Абрамова Л. В. [Предисловие] // В. С. Высоцкий в контексте русской культуры: [Каталог выставки.] М., 1990. С. 11. Любопытно, что сама Ахматова успела услышать и оценить первые песни поэта, и именно от неё их впервые услышал... Иосиф Бродский (см.: Бродский И. Улица должна говорить языком поэта / Беседует О. Тимофеева // Независимая газ. 1991. № 86. 23 июля).

щине»¹. Подобно тому как Вертинский «не сливается со своими героями, но и не отрекается от них»², будет строить «отношения» со своими героями и молодой Высоцкий (см. об этом ниже). Их творчество роднит и сюжетное, новеллистическое начало. Но песни Вертинского Высоцкий исполнял «не всерьёз, а как-то занятно переиначивая»³. Показательно в этом смысле написанное в Свердловске в 1962 году шутовское четверостишие «Как хорошо ложиться одному – / Часа так в 2, в 12 по-московски, / И знать, что ты не должен никому, / Ни с кем и никого, как В. Высоцкий»⁴, явно восходящее к песне Вертинского «Без женщин»: «Как хорошо проснуться одному / В своём весёлом холостяцком “флэте” / И знать, что ты не должен никому / “Давать отчёты” – никому на свете!»⁵ Известна запись романса Вертинского «Среди миров» (на стихи И. Анненского) в исполнении молодого Высоцкого; может быть, первая строка его подсознательно отозвалась в стихотворении начинающего поэта «Среди планет, среди комет...» (1957). Реминисценции из произведений Вертинского не раз встречаются в творчестве барда, а на исходе жизни Высоцкий-Жеглов напоёт песню Вертинского «Лиловый негр» в фильме «Место встречи изменить нельзя».⁶

Очень важно, что в Школе-студии МХАТ литературу Серебряного века преподавал уже упоминавшийся нами А. Д. Синявский, пользовавшийся большим авторитетом у Высоцкого и у других студентов (и вообще уровень преподавания

¹ *Кохановский И.* Серебряные струны // Юность. 1988. № 7. С. 81.

² *Щемелёва Л. М.* Вертинский А. Н. // Русские писатели. 1800–1917: Биографич. словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. Т. 1. М., 1989. С. 431.

³ *Кохановский И.* Серебряные струны. С. 80.

⁴ Цит. по: *Абрамова Л. В.* Факты его биографии. С. 53.

⁵ *Вертинский А.* Дорогой длиною...: [Сб.] / Сост. и подгот. текста Ю. Томашевского. М., 1991. С. 333.

⁶ Подробнее о влиянии Вертинского на творчество Высоцкого (а также Галича и Окуджавы) см.: *Кулагин А. В.* «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Вертинского // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 6-32 (здесь же, на с. 7 – библиография по теме).

дисциплин общегуманитарного профиля был там довольно высок). Так или иначе, но полноценное восприятие творчества Высоцкого первой половины 60-х годов невозможно без учёта традиций русской поэзии двадцатого века. Можно говорить и о более глубоком историко-литературном генезисе. Так, очевидно, что первые песни имеют немало общего с поэзией Некрасова: обострённое чувство социальности, ролевое начало, прозаизация стиха¹.

Следует, наконец, помнить, что поколение Высоцкого, вошедшее в жизнь после частичного разрушения «железного занавеса», открывало для себя в те годы мировую культуру². Особый интерес вызывал у молодёжи Хемингуэй, которым в компании Большого Каретного (компании с литературными, гуманитарными интересами, давшей поэта И. Кохановского, кинорежиссёра Л. Кочаряна, прозаика А. Макарова, киносценариста В. Акимова), «зачитывались», и взгляды его, вспоминает И. Кохановский, «исподволь становились нашими взглядами и определяли многое: и ощущение подлинного товарищества, <...> и отношение к случайным и неслучайным подругам...»³ Всё это отражалось и в песнях Высоцкого, тем более что в сознании молодых людей 60-х годов «хемингуэевский идеал слился с бла-

¹ См.: *Новиков Вл.* В Союзе писателей не состоял... С. 159 и др. О соотношении творчества Высоцкого и Некрасова см. специальные работы: *Королькова Г. Л.* Поэтические традиции Н. Некрасова в творчестве В. Высоцкого // *Мир Высоцкого*. Вып. III. 1999. Т. 2. С. 314-318; *Шпилевая Г. А.* Н. Некрасов и В. Высоцкий: «слабый» человек и «недоносок» // *Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения* / Ред.-сост. С. И. Кормилов. М., 2004. С. 373-376; *Пайков Н. Н.* Структура лирического субъекта в творчестве В. С. Высоцкого и Некрасовский «след» в его творчестве // Там же. 2008. С. 453-456.

² См., например: *Британишский В.* Возвращение к культуре: Воспоминания о 1954 – 1956-м // *Вопр. лит.* 1995. Вып. IV. С. 199-225.

³ *Кохановский И.* Серебряные струны. С. 81.

ным»¹. И. К. Высоцкая, первая жена поэта, вспоминает, что немалое место в их общих литературных интересах занимала проза Ремарка.

Если же вернуться к Вертинскому, то его можно считать своеобразным предтечей **авторской песни**, получившей распространение на рубеже 50-х – 60-х годов благодаря прежде всего Булату Окуджаве – барду пусть и не первому хронологически², но зато раньше других зазвучавшему с магнитофонных лент и первым выделившемуся как оригинальное явление из «анонимного» песенного потока. На исходе жизни Высоцкий говорил, что стал сочинять свои песни под влиянием Окуджавы, создавшего прецедент исполнения автором собственных стихов: «...вдруг я понял, что впечатление от стихов можно усилить музыкальным инструментом и мелодией»³. Из воспоминаний И. К. Высоцкой явствует, что в студенческую пору, примерно в 59-м году, он побывал на выступлении Окуджавы в Школе-студии МХАТ, и оно ему «очень понравилось»⁴.

Дело, однако, не только в том, что Окуджава открыл молодому поэту новую форму подачи стиха. Он был близок Высоцкому и самим пафосом своей поэзии, новым лирическим осмыслением человеческого «я». Окуджаву и Высоцкого часто противопоставляют, подспудно имея в виду творческий облик «позднего» Высоцкого, трагический «надрыв» которого как бы

¹ Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека. Изд. 2-е, испр. М., 1998. С. 73.

² Вообще назвать первого непросто: в домагнитофонный период Окуджава, М. Анчаров, Ю. Визбор начали петь свои стихи независимо друг от друга, и в этом смысле первым можно назвать любого из них (именно в таком ключе пишет о них И. А. Соколова в уже упоминавшейся нами монографии).

³ Живая жизнь. [Кн. 1.] С. 4-5.

⁴ *Высоцкая И. К.* Ни о чём не жалею // О Владимире Высоцком: [Сб. воспоминаний] / Сост. и интервью И. Рогового. М., 1995. С. 42; ср.: *Высоцкая И. К.* Короткое счастье на всю жизнь: [Воспоминания]. М., 2005. С. 146.

контрастирует с «камерной» интонацией старшего барда. Но первые песни Высоцкого тематически, образно, психологически близки первым же песням Окуджавы. И те и другие входили в некий общий песенный «интертекст» начала 60-х годов, когда, по воспоминанию Л. Бахнова, на одной площадке в курортном городе можно было одновременно услышать и «Товарищ Сталин...», и «Как в Ростове-на-Дону попал я в первый раз в тюрьму...», и «Когда мне невмочь пересилить беду...»¹

Отметим некоторые общие мотивы в произведениях молодого Высоцкого и Окуджавы. У обоих поэтов появляется, например, образ гитары-подруги, известный ещё по романсам XIX века, но осложнённый теперь мотивом посягательства на неё. «Мы из компании. Мне привычны / и дождь и ветер, и дождь и ты. / Пускай болтают, что не типичны / в двадцатом веке твои черты. / Пусть друг недолгий в нас камень кинет, / пускай завистник своё кричит – / моя гитара меня обнимет, / интеллигентно она смолчит» – так пел Окуджава в песне «Гитара» (1961)². А вот цитата из написанной следом, в 1962 году, песни Высоцкого «Серебряные струны»:

Но гитару унесли, с нею – и свободу, –
Упирался я, кричал: «Сволочи, паскуды!
Вы втопчите меня в грязь, бросьте меня в воду –
Только не порвите серебряные струны!»

¹ См.: *Бахнов Л.* Интеллигенция поёт блатные песни. С. 221. Перечислены песни соответственно Ю. Алешковского, фольклорная и Б. Окуджавы («Полночный троллейбус»).

² *Окуджава Б.* Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М., 1996. С. 104. В данном сборнике, итоговом и наиболее полном прижизненном издании лирики поэта, даты написания песен отсутствуют. Датировка их даётся нами по самому авторитетному в этом отношении источнику – подготовленному московским КСП «самиздатскому» сборнику, материалы которого автор сам просматривал: *Окуджава Б.* Собр. соч.: [В 11 т. / Подгот. коллективом под рук. А. Гербовицкого]. М., 1984. [Т. 2.] Песни.

Во многом общая лирическая ситуация раскрыта здесь на разном материале – в одном случае «интеллигентском», где противники героя и его «спутницы» лишь «болтают», в другом – «уголовном», где важнейшую жизненную ценность – гитару – отбирают у героя вместе со свободой. Эта ситуация вольно или невольно отражает, помимо прочего, и сам нелёгкий процесс становления «гитарной» поэзии, встречавшей сопротивление не только психологическое, но и, так сказать, административное.¹

В другой сравнительно ранней песне Окуджавы, «А мы швейцару...» (1957), слегка стилизующей блатную тему, тоже угадываются некоторые мотивы будущих песен Высоцкого: «А мы швейцару: “Отворите двери! / У нас компания весёлая, большая, / приготовьте нам отдельный кабинет!” / А Люба смотрит: что за красота! / А я гляжу: на ней такая брошка! / Хоть напрокат она взята, / пускай потешится немножко»². Молодой Высоцкий же будет разрабатывать и «ресторанную» тему («Выпил я – и позвал ненаглядную / В привокзальный один ресторан» – «Городской романс»; 1964), и мотив украшения спутницы – правда, вместо брошки появятся французские духи («Да что говорить – я духи ей купил! / Французские, братцы, за тридцать четыре семнадцать» – «Я женщин не бил до семнадцати лет»; 1963). В песне Окуджавы появляется соперник: «А Любе вслед глядит один брюнет <...> Я не любитель всяких драк, но мне сказать ему придётся, / что я ему попорчу весь уют...» Ср. у Высоцкого в уже цитированном нами «Городском романсе»: «Одному человеку по

¹ Лирический сюжет песни Окуджавы мог восходить к песне «Гитара в изгнании» из репертуара Ива Монтана (см.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. «Сердечные песни»: Окуджава и Ив Монтан // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 8 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2011. С. 237). О мотиве гитары в первых песнях Высоцкого см.: Канусова М. Н. Становление «мифа о творце (художнике)» в поэзии В. Высоцкого 1961–1964 годов // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг. / Редколл.: А. В. Скобелев, Г. А. Шпилева. Воронеж, 2012. С. 39–52.

² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 84.

роже я / Дал за то, что он ей подморгнул». Разумеется, эти мотивы не раз встречаются в нетрадиционном фольклоре (например, «кольца и браслеты, юбки и жакеты» в знаменитой «Мурке»), но важно то, что именно Окуджава открыл им «доступ» в лирическую поэзию, в авторскую песню, проложив тем самым дорогу и Высоцкому.

Заметим ещё, что, как бы предвосхищая опыт Высоцкого, «ранний» Окуджава использовал мелодии, близкие нетрадиционному фольклору – в той же песне «А мы швейцару...» или, например, «Из окон корочкой несёт поджаристой...» (кстати, строку из неё – «Эх, Надя-Наденька, мне б за двугривенный...» – Высоцкий напевает на одной из фонограмм). А мелодия цитированной нами выше песни «Я женщин не бил до семнадцати лет» очень напоминает мелодию окуджавской «Песенки про дураков» («Вот так и ведётся на нашем веку...»; 1961). Добавим, что реминисценции из произведений Окуджавы (не только песен, но и стихотворений) не раз встречаются в позднейшем творчестве Высоцкого, называвшего старшего барда своих «духовным отцом».¹

В высокоцковедческой литературе высказывалось мнение об Александре Галиче как о поэте, «во многом предвосхитившем его, ставшем учителем наряду с Б. Окуджавой»². Галич начал писать остросоциальные песни в одно время с Высоцким, в начале 60-х; их обоих можно назвать бардами «второго призыва». Но возраст Галича (он был старше Высоцкого на двадцать лет) и быстрое превращение его в крупнейшую фигуру авторской песни изначально ставили его на более высокую ступень, придавали статус «учителя». Между тем дошедшие до нас отзывы младшего

¹ См., например: *Крылов А.* Заметки администратора на полях высокоцковедения // *Вопр. лит.* 2002. [№ 4.] Июль – авг. С. 334-336; *Кулагин А. В.* «В ключе Булата» // *Кулагин А. В.* У истоков авторской песни. С. 173-186.

² *Скобелев А. В., Шаулов С. М.* Владимир Высоцкий: Мир и Слово. С. 97.

поэта о старшем весьма непросто и противоречиво. Если в конце 60-х Высоцкий «не скрывал влияния старшего барда на своё творчество»¹, то впоследствии высказывался о нём порой довольно критически. М. Шемякин, друживший с Высоцким в 70-е годы, вспоминает, что «Володя не очень любил Галича, надо прямо сказать. Он считал Галича слишком много получившим и слишком много требовавшим от жизни. <...> Они с Володей – совершенно разные структуры»². Возможно, Высоцкого, с его демократичной манерой исполнения, не устраивала некоторая «рафинированность» манеры старшего барда; возможно, мастера аллюзий, «эзопова языка» смущали «предметные и прямолинейные разоблачения Галича»³; возможно, наконец, что он знал не весь его репертуар и потому не мог оценить его творчество в полной мере. Так, в последний год жизни в беседе с И. Шевцовым упоминание об уже покойном к тому времени Галиче вызвало у Высоцкого ироническую ассоциацию не ближе чем с одной из самых первых галичевских песен – «Городским романсом» (1962): «А-а, “Тонечка”!.. “Останкино, где ‘Титан’-кино”...»⁴. (Кстати, другая песня Галича того же периода – «Про маляров, истопника и теорию относительности» – не раз исполнялась Высоцким в молодости.) О возможном влиянии Галича на становление Высоцкого-поэта нужно говорить осторожно. Хотя их творчество объединяет тюремная тема, очевидно, что интерес

¹ *Карпетян Д.* Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспоминания. М., 2002. С. 266.

² *Шемякин М.* Вспоминая всегда про Вовку... / Интервью и сост. В. Перевозчикова. М., 1991. (Б-ка «Ваганта»; № 2.) С. 7. Наиболее полная сводка высказываний двух поэтов друг о друге и их анализ содержится в кн.: *Корман Я.* Высоцкий и Галич. С. 54-69. О возможных взаимных реминисценциях в их творчестве см.: *Кулагин А. В.* Галич и Высоцкий: поэтический диалог // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 187-199; здесь же, на с. 199, – основная библиография по теме.

³ *Нагибин Ю.* О Галиче – что помнится // Галич А. Генеральная репетиция / Сост. А. Н. Шталов. М., 1991. С. 537.

⁴ Страницы будущей книги. М., 1992. (Б-ка «Ваганта»; № 9.) С. 25.

к ней у двух поэтов разный: Галич с самого начала воспринимает её через тему сталинизма, Высоцкий же пока изображает далёких от политики уголовников. Понравившаяся впоследствии Галичу¹ «Банька по-белому» им ещё не написана. Может быть, зафиксированные Д. Карапетяном слова Высоцкого о Галиче: «...он помог мне всю поэтическую форму поставить» – относятся к более позднему периоду, к середине и второй половине 60-х, когда Высоцкий перерос рамки улично-уголовной тематики, хотя и не отказался от неё совсем, и усложнил композицию своих песен?

Ниже (во второй главе) мы увидим, что по мере своего творческого роста Высоцкий будет учитывать поэтический опыт и других бардов. Со временем отчётливее проявится и полемическое отношение художника к песне эстрадной. «По молодости лет, – скажет он впоследствии, – я писал тогда дворовые песни. Была какая-то тоска по нормальной человеческой интонации – у меня так навязла в ушах эта липкая интонация песен, которые исполняли со сцены под оркестр».² Но, конечно, не следует и напрочь отделять творчество Высоцкого от эстрадного жанра, у которого он заимствует, например, куплетную форму некоторых своих песен и приём замены одного слова в припеве (типа: «...горы, на которых *ещё* не бывал» - «...на которых *никто* не бывал»; курсив наш). Об отдельных эстрадных исполнителях (например, о Магомаеве, о «Песнях», которым он даже предлагал сотрудничество, но оно не состоялось³) он высказывался впо-

¹ См. свидетельство С. Чеснокова в подборке: По следам одной полемики [в газ. «Новое Русское Слово», 1997] // Мир Высоцкого. Вып. II. 1998. С. 431.

² *Высоцкий В.* О песнях, о себе. С. 111.

³ Свидетельства участников ансамбля на этот счёт см.: *Мулявин В.* Почему многое тогда запрещали? // Владимир Высоцкий: Воспоминания; Архивные материалы / Сост. и обраб. текстов: В. Шакало, А. Линкевич, Ю. Сидорович. Минск, 2001. (Белорус. страницы – 4.) С. 24-25; *Мисевич В.* Баснер посоветовал Высоцкому... // Там же. С. 25-26; *Борткевич Л.* «Песняры» и Ольга. М., 2003. С. 111-112. Опыт реконструкции обстоятельств творческого общения Высоцкого и популярного белорусского

следствии уважительно; с другой стороны, и сама отечественная эстрада 70-х была более живой и разнообразной, нежели эстрада рубежа 50-х–60-х годов, после эпохи «железного занавеса» ещё не открывшая для себя опыт эстрады зарубежной.

2. Типы конфликта

Заострённая конфликтность лирического сюжета отчётливо проявляется уже в начале творческого пути Высоцкого и становится важнейшей категорией его поэтического мира. К первым песням поэта применима характеристика, данная Б. О. Корманом «лирике, прямо сопоставляющей норму и антинорму», где в лирическом сюжете «реализуется конфликт – столкновение хорошего и дурного, добра и зла»¹. Лирический (ролевой) герой этих песен тяготеет обычно к тому типу, который находится, согласно типологии Л. Г. Кихней, не в «сопричастности», а в «противостоянии» миру². Сам Высоцкий, кажется, ощущал такую – «конфликтную» – природу этих песен: «... в них была, как говорится, “одна, но пламенная страсть”. Только об одном там шла речь; они были необычайно просты. Если это любовь, то это невероятная любовь и желание эту девушку получить сейчас

коллектива см.: *Цыбульский М.* Владимир Высоцкий и ансамбль «Песняры» – http://v-vysotsky.narod.ru/statji/2009/Vysotsky_i_Pesniary/text.html (просмотр 2.1.2012).

¹ *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 5. Любопытно, что крупнейший филолог высоко оценил творчество Высоцкого в ту пору, когда оно не было признано официально и не стало ещё предметом изучения (см. фрагмент его письма 1982 г., приведённый в кн.: *Вердеревская Н.* Двадцать лет спустя: Этюды о поэзии Владимира Высоцкого. Набережные Челны, 2001. С. 48-49).

² См.: *Кихней Л. Г.* Лирический сюжет в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг. / [Редколл.: Б. С. Дыханова и др.] Воронеж, 2009. С. 9-42.

же, никому её не отдать, защищать до смерти, до драки, до поножовщины, до чего угодно...»¹

«Противостояние миру» может быть выражено в различных сюжетных моделях. Воплощённые в песнях 1961-64 годов конфликтные ситуации поддаются определённой классификации; выделим основные.

Во-первых, это ситуация **герой и друг**, с неадекватным поведением второго действующего лица, предающего героя, в результате чего тот оказывается в тюрьме. В песне «Правда ведь, обидно» (1962) в такой роли выступает «товарищ» героя «Сашок»:

Правда ведь, обидно – если завязал,
А товарищ продал, падла, и за всё сказал:
За давнишнее, за драку – всё сказал Сашок, –
Двое в синем, двое в штатском, чёрный воронок...

Подобный герой появляется и в «Песне про стукача» (1964):

Он пил как все и был как будто рад,
А мы – его мы встретили как брата...
А он назавтра продал всех подряд, –
Ошибся я – простите мне, ребята!

Ситуация осложняется либо тем, что герой уже «завязал», и потому ему особенно «обидно, чтоб за просто так выкинуть из жизни напрочь цельный четвертак» (ср. с героем песни «Рецидивист», которому тоже обидно попасть в милицию в «воскресный день», когда он «не лазил по карманам», а просто «отдыхал»); либо тем, что герой сам покровительствовал будущему предате-

¹ [Высоцкий В.] Монологи В. Высоцкого о жизни и творчестве // Владимир Семёнович Высоцкий: Что? Где? Когда?: Библиографич. справочник (1960–1990 гг.) / Авт.-сост. А. С. Эпштейн. Харьков, 1992. С. 1992. С. 394.

лю – привёл его в свою компанию. Развязка же отношений остаётся за пределами лирического сюжета – она мыслится в будущем и предполагает мсть: «Если встречу я Сашка – ох как изувечу!» («Правда ведь, обидно»); «И день наступит – ночь не на года, – / Я попрошу, когда придёт расплата: / “Ведь это я привёл его тогда – / И вы его отдайте мне, ребята!..”» («Песня про стукача»)

В других случаях звучит мотив мести героя-антагониста (воспользуемся условно такой терминологией) на почве ревности. Так, в песне «Тот, кто раньше с нею был» (1962) антагонист, видя, что героиня предпочитает теперь не его, мстит герою-протагонисту, её новому избраннику:

Иду с дружкой, гляжу – стоят, –
Они стояли молча в ряд,
Они стояли молча в ряд –
Их было восемь.

Отбив срок, герой узнаёт, что возлюбленная его «не дождалась», но никаких претензий к ней не имеет («Её, конечно, я простил...»), ибо противник у него, по лирическому сюжету, лишь один (напомним: «Только об одном там шла речь...»). Его и ждёт наказание: «Того ж, кто раньше с нею был, – / Я повстречаю!»

Аналогичный, хотя и не столь развёрнутый, лирический сюжет встречается в песне «Счётчик щёлкает» (1964):

Твердил он нам: «Моя она!»
«Да ты смеёшься, друг, да ты смеёшься!»
Уйди, пацан, – ты очень пьян, –
А то нарвёшься, друг, гляди, нарвёшься!»

Поведение протагониста по-своему благородно и сдержанно: «Ты от греха уйди!» (ср. в предыдущей песне: «Он мне грубил, он мне грозил»); он *вынужден* применить силу: «...Плати по счёту, друг, плати по счёту!..» (ср.: «Ударил первым я тогда – /

Так было надо»¹). Кстати, ситуация выяснения отношений из-за женщины встречается в нетрадиционном фольклоре – например, в исполнявшейся молодым Высоцким шуточной уличной песне «Была весна...» (другой вариант начала: «Был майский день...»). Её герой предлагает незнакомой девушке «прогуляться», но из кустов появляется «огромная мохнатая детина» с «еловой дубиной» в руках.

На фоне песен такого типа особый интерес представляет «Татуировка» (1961), которую поэт называл своей первой песней и которая уже не раз привлекала внимание исследователей. Здесь перед нами два героя, социальный статус которых не совсем ясен: это могут быть зэки, а могут – «рабочие парни»². Ситуация соперничества как будто намечена: «Я ношу в душе твой светлый образ, Валя, / А Лёша выколол твой образ на груди». Мы ожидаем развития конфликта, но лирический сюжет движется в противоположную сторону – на груди героя тоже появляется татуировка девушки, и следует «резюме»:

Знаю я, своих друзей чернить неловко,
Но ты мне ближе и роднее оттого,
Что моя – верней, твоя – татуировка
Много лучше и красивше, чем его!

Противоречия сняты, конфликт редуцирован «до нуля», да и притязаний на Валю у героев, кажется, нет, и неясно, были ли они вообще при таком своеобразном платонизме: «Не делили мы тебя и не ласкали, / А что любили – так это позади...» Этот «нулевой вариант» может быть объяснён тем, что перед нами первая проба пера, что основные модели лирического сюжета в поэзии Высоцкого ещё не сложились. И всё же в песне, «при всей простоте характеров и ситуации присутствует – пусть под знаком

¹ По свидетельству Л. В. Абрамовой, М. Анчаров считал, что эта строка из песни «Тот, кто раньше с нею был» «стоит творчества десятка поэтов» (Абрамова Л. В. Факты его биографии. С. 27).

² Шевчук Г. Высокое одиночество Высоцкого... Белгород, 1993. С. 26.

иронии – определённый драматизм, столкновение страстей»¹. Здесь есть и свой кодекс чести («Знаю я, своих друзей чернить неловко...»), и мотив соперничества, пусть всего лишь на уровне качества татуировки, и отголосок «вечной» темы «волшебная сила искусства»: «Но недавно мой товарищ, друг хороший, / Он беду мою искусством поборол...» Есть и отказ от выяснения отношений силой (точнее – отсутствие и намёка на такое выяснение); в других песнях этого периода герою если и приходится вступать в драку, то не по доброй воле. Для Высоцкого эта позиция принципиальна и сейчас, в начале пути, и в зрелом творчестве (см. третью главу). Поэтому трудно согласиться с Евг. Канчуковым (сделавшим, однако, ряд интересных наблюдений над текстом этой песни) в том, что «в целом “Татуировка” едва ли существенно повлияла на творчество или мировоззрение Высоцкого»².

Вообще разработка Высоцким коллизии «герой и друг» на таком материале сама по себе уже довольно оригинальна – для нетрадиционного фольклора она не слишком характерна. Высоцкого к ней привёл, надо полагать, собственный творческий интерес к этической проблематике, включающей мотивы товарищества и предательства.

Другой тип конфликтной ситуации в творчестве поэта тех лет – **герой и возлюбленная**. Так, в одной из самых первых его песен – «Красное, зелёное» (1961) – героине, вполне в духе блатной лирики, присущи завышенные материальные претензии:

Бабу ненасытную, стерву неприкрытую,
Сколько раз я спрашивал: «Хватит ли, мой свет?»
А ты – всегда испитая, здоровая, небитая –
Давала мне водку и кричала: «Ещё нет!»

(Ср. в уже цитированной нами выше фольклорной «Мурке»: «Разве тебе, Мурка, плохо было с нами? / Разве не хватало барахла?») Когда же наступает развязка («Но однажды – всыпа-

¹ Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял... С. 89.

² Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. М., 1997. С. 91.

лись...»), расплачиваться – лишением свободы – приходится именно герою. Здесь появляется, пока на периферии лирического сюжета, мотив верности/неверности героини («Бог с тобой, с проклятою, с твоею верной клятвою / О том, что будешь ждать меня ты долгие года...»), который вскоре станет ключевым в разработке Высоцким подобных конфликтных ситуаций. Вслед за «Красным, зелёным» он напишет напоминающие блатную «Заразу» («Что глядишь ты на меня в упор...»; см.: 220-221) песни «Что же ты, зараза...» (1961) и «У тебя глаза – как нож» (1962), в которых возлюбленная изменяет герою, вызывая в нём чувство ревности («От меня не скроешь ты в наш клуб второй билет!»; «Ну когда же надоест тебе гулять!»).

В обоих случаях измена должна повлечь за собой месть. В первом случае это месть моральная («Я тебя не трону, а в душе зарюю»), предполагающая к тому же неизбежное раскаяние героини и своеобразное торжество героя:

А настанет лето – ты ещё вернёшься,
Ну а я себе такую бабу отхвачу,
Что тогда ты, стервь, от зависти загнёшься,
Скажешь мне: «Прости!» – а я плевать не захочу!

Во втором случае месть носит как будто физический характер:

Я тебе точно говорю,
Востру бритву наострю –
И обрею тебя наголо совсем!

Но, разумеется, в свете нетрадиционного фольклора (см. выше замечание А. Синявского) и в гротескном контексте самой песни («Я здоров – к чему скрывать, – / Я пятаки могу ломать, / Я недавно головой быка убил...») концовка воспринимается не в буквальном смысле, а тоже в гротескном и даже, можно сказать,

мифологическом: лишение волос означает утрату силы, после этого героиня уже не сможет изменять герою¹.

В лирическом сюжете такого типа может возникать как побочный уже знакомый нам мотив товарищества, включённый теперь в новый для него контекст:

Если это Колька или даже Славка –
Супротив товарищей не стану возражать,
Но если это Витька с Первой Перьяславки –
Я ж те ноги обломаю, в бога душу мать!
(«Что же ты, зараза...»)

В нескольких песнях мотив любви-ревности героя и встречный мотив корысти героини (см. «Красное, зелёное») могут сталкиваться и этим заострять основную конфликтную ситуацию. В песне «Я женщин не бил до семнадцати лет» (1963) герой, купивший возлюбленной французские духи «за тридцать четыре семнадцать», узнаёт, что «был у неё продавец из “ТЭЖЭ” – / Его звали Голубев Слава, – / Он эти духи подарил её уже...» (Другое дело, что и сам герой не прочь погулять: «...я ей не изменил / За три дня ни разу, признаться...»). Больше того, героиня может вовсе оказаться публичной женщиной, как в пародийном «Городском романсе»: «...А она мне сказала: “Я верю вам – / И отдамся по сходной цене”». Ср. в песне того же года «Я любил и женщин и проказы...»: «Ну а ей – в подарок нужно кольца; / Кабаки, духи из первых рук, – / А взамен – немного удовольствий / От её сомнительных услуг».

Вообще в течение 1961-64 годов у Высоцкого не раз появляются произведения, свидетельствующие об исподволь созревающем кризисе жанра: это песни, в которых главное требование художника («только об одном») как бы размывается, притушёвы-

¹ О «глубоких исторических корнях и многослойных культурно-мифологических основаниях» мотива бритья женщины как наказания см.: *Скобелев А. В.* «Много неясного в странной стране...» [Вып. I.] Ярославль, 2007. С. 47-49.

вается, не соблюдается. Уже в 1961 году он пишет песню «Бо-дайбо», где, с одной стороны, звучит характерный для молодого поэта (как и для нетрадиционного фольклора) мотив будущей мести («Только помни – не дай бог тебе со мной / Снова встретиться на пути!»), а с другой – о причине такого отношения сказано глухо, невнятно: «Ты уехала на короткий срок, / Снова свидеться нам – не дай бог...» Почему и куда уехала героиня, неясно. Более того, пообещавший отомстить ей герой здесь же вдруг смягчает свою позицию:

Срок закончится – я уж вытерплю,
И на волю выйду как пить, –
Но пока я в зоне на нарах сплю,
Я постараюсь всё позабыть.

В 1964 году Высоцкий пишет песню «О нашей встрече», свидетельствующую о том, что жанр «готов» к некой трансформации, к переходу в новое качество. На первый взгляд, она напоминает уже цитировавшиеся нами песни «Что же ты, зараза...» и «У тебя глаза – как нож»: здесь тоже речь идёт о ревности. Но знакомый нам мотив мести соотносится в данном случае только с соперниками («Потом, я помню, бил друзей твоих...»), а не с самой женщиной. Более того, герой готов простить её: «Не ври, не пей – и я прощу измену...» (ср. с песней «Тот, кто раньше с нею был», герой которой тоже прощает героиню; но там он и не считает изменой то, что она его «не дождалась»). Финал же совершенно парадоксален на фоне известных нам развязок лирического сюжета такого типа. Мотив «агрессии» редуцирован начисто:

А вот теперь я к встрече не готов:
Боюсь тебя, боюсь ночей интимных –
Как жители японских городов
Боятся повторенья Хиросимы.

Очевидно, что любовная тема оказывается здесь на пороге новой для Высоцкого, «рефлексивной», трактовки; во всяком

случае, «боящийся» герой – уже иной, в чём-то предвосхищающий героев написанных два года спустя песен «Скалолазка» и «Она была в Париже». Иная здесь и конфликтная ситуация, завершающаяся как бы «ничем» (ср. с «Татуировкой»). В песне того же 64-го года «Нам вчера прислали...» поётся о неверности невесты убитого «в пьяной драке» парня: автору, с одной стороны, обидно, что она неверна памяти Алёхи, а с другой – осуждения девушки здесь нет: «Что ж, поубивается / Девчонка, поревёт, / Чуть посомнеается – / И слёзы оботрёт, / А потом без вздоха / Отопрёт любому дверь, – / Бог простит, а Лёха... / Всё равно ему теперь...» Отсутствие чёткого оценочного критерия, некоторая смысловая «размытость» песни тоже показательны для того творческого рубежа, на который поэт вышел в 1964 году. Такой подход тем более оригинален, что в нетрадиционном фольклоре за изменой женщины обычно следует наказание. Так, герой песни «Дело было очень поздней осенью...», увидев, любимую с другим, «зарезал... свою зазнобушку» (202)¹.

Осознанная самим поэтом «одноцентричность» лирического сюжета обычно не позволяла различным типам конфликта пересекаться в пределах одного произведения. Исключение составляет песня «Сивка – Бурка» (1963), где поэт обращается к приёму весьма прозрачного в данном случае иносказания, не свойственному его творчеству этого периода, но одному из любимых в песнях последующих лет (см. вторую главу): «Кучера из МУРа укатали Сивку, / Закатали Сивку в Нарьян-Мар...» Остроумный и уже тогда склонный к игре слов поэт не только обыгрывает известную поговорку «укатали сивку крутые горки», но и «разделяет» сказочного Сивку-Бурку на два персонажа («Обзавёлся Сивка Буркой – закадычным другом...»). Интрига же заключается в том, что пока Сивка «за обоих вкалывал», у Бурки

¹ В другом варианте: «Выстрелил семь раз в свою зазнобушку» – см.: Чёрный ворон: (Песни дворов и улиц) / Сост. Б. Хмельницкий и Ю. Яесс. СПб., 1996. С. 59.

«появился кто-то, занял место Сивкино за столом». Наконец наступает развязка:

Лошади, известно, – всё как человеки:
Сивка долго думал, думал и решал, –
И однажды Бурка с «кем-то» вдруг исчез навеки –
Ну а Сивка в каторги захромал.

С одной стороны, здесь ощущается первая из выделенных нами конфликтных ситуаций – «герой и друг», где предательство второго влечёт за собой месть со стороны первого (ср., например с «Песней про стукача» или «Попутчиком» – соответственно 1964 и 1965). С другой же стороны, возникает ситуация «любовного треугольника», которая, при всей её двусмысленности применительно к лагерной теме (см. в песне 1962 года «Зэка Васильев и Петров зэка»: «Кругом ужасное к нам отношение / И очень странные поползновения»), всё равно типологически близка аналогичным ситуациям в песнях «нелагерных», где действие происходит на воле и тоже завершается местью за измену или хотя бы угрозой мести («Что же ты, зараза...» и др.). Высоцкий соединяет оба эти варианта – соединяет благодаря именно иносказанию, позволяющему отвлечься от конкретных реалий (впрочем, некоторые из них в песне всё же есть: «стол», «чифирит»), привязавших бы лирический сюжет к какой-то одной модели конфликта.

Наконец, третий тип конфликта в песнях Высоцкого первой половины 60-х годов – **герой и среда**. Поскольку героем молодого поэта является чаще всего уголовник, такое противостояние в известной степени неизбежно. Но Высоцкий воплощает эту коллизию иначе, чем было принято в тогдашнем официальном (и отчасти внедрившемся в массовое сознание) истолковании, суть которого можно выразить словами его позднейшего киноперсонажа Глеба Жеглова: «Вор должен сидеть в тюрьме». Формула эта верна в общем, но в каждой конкретной ситуации поэт умеет найти свои нюансы, свою драму, избежать прямой назидательности. И при том что его взгляд на этих героев часто ироничен,

нельзя отказать автору и в известной симпатии к париям общества. Объясняя впоследствии свой творческий интерес к тюремной теме обстоятельствами эпохи (мы говорили об этом выше), Высоцкий замечал: «...просто для меня в тот период это был, вероятно, *наиболее понятный вид страдания* – человек, лишённый свободы, своих близких и друзей»¹ (курсив наш). Очевидно, что Высоцкий продолжает здесь гуманистическую традицию русской культуры, с сочувствием обращённой к «маленькому человеку» (Гоголь, Достоевский и др.).

Одной из самых первых песен Высоцкого стала «Ленинградская блокада» (1961), навеянная во многом рассказами вывезенного ребёнком из блокадного города А. Макарова, друга поэта, и отчасти, возможно, поездкой самого Высоцкого в 1961 году в Ленинград на съёмки фильма «713-й просит посадку». Песня эта отличается, прежде всего, неожиданным для начинающего автора точным пониманием социальных коллизий трагической блокадной эпопеи. Тогдашнее искусство, тем более официальная пропаганда не могли дать поэту материал для такого прочтения темы:

От стужи даже птицы не летали,
И вору было нечего украсть.
Родителей моих в ту зиму ангелы прибрали,
А я боялся – только б не упасть!

Было здесь до фига
 голодных и дистрофиков –
Все голодали, даже прокурор, –
А вы в эвакуации
 читали информации
И слушали по радио «От Совинформбюро».

Это едва ли не первый случай «низового», идущего от народного сознания, литературного восприятия блокады. Одна

¹ *Высоцкий В.* О песнях, о себе. С. 116.

лишь строка «И вору было нечего украсть» (сам герой позже становится, судя по всему, вором, и это *его* взгляд на блокаду; показательна апелляция к характерной для нетрадиционного фольклора фигуре – мол, если уж сам прокурор голодал!..) давала такой смелый смысловой поворот, что он не мог вписаться даже в «оттепельное» осмысление военных событий, предвосхищая позднейшую критическую переоценку истории в эпоху Перестройки.

В финале же песни возникает новая, и тоже социальная, коллизия: «Я скажу вам ласково, / граждане с повязками, / В душу ко мне лапою не лезь!» Герой и сам как будто понимает, что его нынешняя жизнь – «неправильная» («я тогда не пил и не гулял» – «ностальгически» вспоминает он о блокадном времени), но на фоне ханжеской жизни «граждан с повязками» она выглядит чуть ли не идиллически («И можно жить как у Христа за пазухой, под мышкой...»). Люди, призванные следить за порядком, сами ведут себя недостойно. Стало быть, они и не вправе преследовать героя: он – «лучше» их. Здесь Высоцкий впервые раскрыл эту коллизию, и она пройдет через другие его песни первых лет.¹

Так, в песне «Я был душой дурного общества» (1961) по ходу лирического сюжета понятие «дурное общество» переходит из одного качества в другое. Поначалу оно означает уголовную среду, в которой вращается герой, но затем, после суда и несправедливого, по мнению героя, приговора, «дурным» оказывается то общество, которое так отнеслось к нему:

С тех пор заглохло моё творчество,
Я стал скучающий субъект –
Зачем мне быть душою общества,
Когда души в нём вовсе нет!

«С позиции общечеловеческих ценностей» эта строфа, по справедливому замечанию исследователей, «воспринимается как утверждение безусловной, экзистенциальной ценности души,

¹ О «Ленинградской блокаде» см. также: *Кормилов С. И.* Города в поэзии В. С. Высоцкого // *Мир Высоцкого*. Вып. VI. С. 245-246.

ценности внутреннего мира человека и отрицание тотального бездушия общества, пустоты, внутреннего небытия»¹. Любопытно, что в песне звучит отголосок и уже знакомой нам ситуации предательства товарища: «...Но кто-то там однажды скурвился, ссучился – / Шепнул, навёл – и я сгорел». С другой стороны, в уже привлекавшей наше внимание песне «Тот, кто раньше с нею был», воссоздающей ситуацию, казалось бы, сугубо личную (месть на почве ревности), на периферии лирического сюжета возникает мотив несовпадения симпатичной автору жизненной позиции героя – и закона. Герой явно не виноват (хотя и «ударил первым»), но ведь «так было надо!»), и всё же отправляется отбывать срок.

Прямо или косвенно герой противостоит обществу в песнях «За меня невеста отрывает честно...» (1963), «Говорят, арестован...», «Вот раньше жизнь!..» (обе – 1964) и других. Особенно показательна в этом отношении песня «Рецидивист» (1963), герой которой, вор-карманник, схвачен милицией в воскресенье, когда «не лазил по карманам», «отдыхал». Узнавший героя человек называет его рецидивистом, с чем первый решительно не согласен:

«Брось, товарищ, не ершись,
Моя фамилия – Сергеев, –
Ну а кто рецидивист –
Ведь я ж понятия не имею».

Настойчивое противопоставление фамилии – а значит, личности героя – безликому определению-ярлыку «рецидивист» становится лейтмотивом песни и даже образует своеобразную смысловую игру: «“Но всё же вы – рецидивист?” / “Да нет, товарищ, я – Сергеев”». Любопытно, что герой называет допрашивающего его майора «товарищем» вместо принятого в таких слу-

¹ Евтюгина А. А., Гончаренко И. Г. «Я был душой дурного общества»: Опыт лингвокоммуникативного анализа стихотворения // Мир Высоцкого. Вып. V. 2001. С. 254.

чаях обращения «гражданин». Несмотря на общий иронический тон («В семилетний план поимки хулиганов и бандитов / Я ведь тоже внёс свой очень скромный вклад!»), гуманистический пафос этой песни весьма отчётлив. Показательно, что даже вынужденный в итоге сознаться герой по-прежнему остаётся «Сергеевым»: «Подал мне начальник лист – / Расписался как умею – / Написал: “Рецидивист / По фамилии Сергеев”».

Уже без всякой иронии тема противостояния человека и среды звучит в песне «Так оно и есть...» (1964). Герой её, отбив срок, обнаруживает, что на воле ничуть не лучше, чем в заключении:

Думал я – наконец не увижу я скоро
Лагерь, лагерь, –
Но попал в этот пыльный расплывчатый город
Без людей, без людей.
Бродят толпы людей, на людей непохожих,
Равнодушных, слепых, –
Я заглядывал в чёрные лица прохожих –
Ни своих, ни чужих.

Круг замыкается; поэтическая мысль Высоцкого уравнивает лагерь и город, неволю и «свободу». Нечто похожее происходит с героем исполнявшейся молодым Высоцким фольклорной песни «Я сын подпольного рабочего-партийца...» Решивший после освобождения «с преступностью покончить и порвать», но не принятый на работу и потому вынужденный вновь заниматься воровством, он задаёт себе риторический вопрос: «Так для чего ж я добывал себе свободу...» Сравним в песне Высоцкого: «Так зачем я так долго стремился на волю...» Отвлекаясь от социальной конкретики песни-претекста, бард переводит оппозицию «нормы и антинормы» (Б. О. Корман) в некое условно-символическое («расплывчатый город») качество, в котором она оборачивается не житейской, а фатальной безысходностью. Эту песню можно счесть едва ли не первым опытом философской лирики Высоцкого.

Пожалуй, ещё больший уровень обобщения обнаруживаем в песне « – Эй, шофёр, вези – Бутырский хутор...» (1963), которую Вл. Новиков резонно считает «апофеозом “криминального” цикла Высоцкого»¹. В ней поэтическая условность органично сочетается с поэтической конкретикой:

– Эй, шофёр, вези – Бутырский хутор,
Где тюрьма, – да поскорее мчи!
– Ты, товарищ, опоздал,
ты на два года перепутал –
Разбирают уж тюрьму на кирпичи.

Своеобразная фантастическая картина (подсказанная, впрочем, реальным событием: при Хрущёве в Москве была снесена Таганская тюрьма) разрешается недвусмысленным поэтическим резюме: «Пьём за то, чтоб не осталось / по России больше тюрем, / Чтоб не стало по России лагерей!» В этой финальной формуле сконцентрирован, в сущности, опыт героев едва ли не всех рассмотренных нами песен поэта, где тюрьма выглядит как «антинорма», не укладывающаяся в понятие «общечеловеческих ценностей».

Отметим, наконец, совершенно особый случай – противостояние героя *своей* среде, возникающее на почве любви к женщине, в песне «Наводчица» (1964). Избранница героя наделена всевозможными отрицательными – в глазах окружающих – качествами: она и «грязная», и «хрипит», и «жила со всей Ордынкою». Любовь, однако, сильнее мнения дружков:

– Сегодня вы меня не пачкайте,
Сегодня пьянка мне – до лампочки:
Сегодня Нинка соглашается –
Сегодня жизнь моя решается!

¹ Новиков Вл. Высоцкий. С. 65.

Слово «наводчица» означает не только пособницу преступников, наводящую их на место кражи, но и осведомительницу, сексотку (ср. с уже цитировавшимся выше: «Шепнул, навёл – и я сгорел»). В песне Высоцкого, как нам думается, могло быть обыграно любое из этих значений (друг другу, впрочем, близких); при втором из них лирическая ситуация даже приобретает особую остроту и рискованность. Образ именно такой «наводчицы» характерен для нетрадиционного фольклора – достаточно вспомнить «Мурку» или столь же хорошо известную Высоцкому песню «Над обрывом есть маленький садик»¹, героиня которой (кстати, тоже Нинка) «работает в ЧК». Ей, утаившей это от своего дружка-налётчика, приходится «своей пролетарской рукою» и расстрелять его в тюрьме. Классическая коллизия долга и страсти разрешается элегическим финалом: «Над обрывом есть маленький садик, / Скучно-грустно там Нинке одной...» (490) Песня Высоцкого – тоже о любви к «наводчице», но эту решительную любовь не могут одолеть никакие привходящие обстоятельства: «А мне плевать – мне очень хочется!»

Таким образом, песенная лирика Высоцкого 1961-64 годов даёт разнообразные (отчасти восходящие к нетрадиционному фольклору) конфликтные ситуации, в которых выявляется её общечеловеческий смысл. Высоцкий пишет не столько даже об уголовниках, сколько о людях вообще – людях любящих и любимых, предающих и предаваемых, ревнующих и страдающих...

¹ Очевидную реминисценцию из этой песни обнаруживаем в дружеской юношеской эпиграмме Высоцкого на И. Кохановского: «Напившись, ты умрёшь под забором, / Не заплачет никто над тобой. / Подойдут к тебе гадкие воры, / Тырнут кепку и зуб золотой» (цит. по: Живая жизнь. [Кн. 1.] С. 64). Строка «Парень в кепке и зуб золотой» повторяется как рефрен в указанной фольклорной песне.

3. Ирония и пародия

Между тем общечеловеческое наполнение песенных сюжетов молодого автора парадоксально сочетается с весьма ощутимым комическим элементом. Сам Высоцкий впоследствии (в 1978 году) признавался, что в них, «безусловно, есть юмор и моё к этому отношение – с улыбкой»¹. В другой раз он называл их «пародиями на блатные темы»². Комическое в значительной мере определяет своеобразие стиля первых песен поэта. На наш взгляд, важнейшими для него в эти годы становятся приёмы иронии и пародии.³

Пародия вошла в творческое сознание Высоцкого (уже в школе, по свидетельству И. Кохановского, «очень остроумного»⁴) ещё в «допесенную» пору, то есть до 1961 года; можно сказать, что он и начинал как пародист: «...раньше я писал пародии на чужие мелодии, всякие куплеты. В театральном училище я писал громадные “капустники”, на полтора-два часа. Например, на втором курсе у меня был “капустник” из одиннадцати или двенадцати пародий на все виды искусств: там была и оперетта, и опера “вампука”...»⁵ Сюда можно добавить и сочинённые в юности же многочисленные дружеские посвящения такого типа:

Заметался пожар голубой,
На банкете ребята кляжи,
А потом, В. Акимов, с тобой
В твоей комнате мы отдыхали.⁶

¹ [Высоцкий В.] Монологи В. Высоцкого о жизни и творчестве. С. 394.

² Высоцкий В. О песнях, о себе. С. 116.

³ Иронико-пародийный характер некоторых песен данного периода отмечался и до нас; см.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. С. 103.

⁴ Живая жизнь. [Кн. 1.] С. 63.

⁵ Высоцкий В. О песнях, о себе. С. 112.

⁶ Высоцкий В. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. С. Жильцов. Тула, 1993-1998. Т. 1. С. 276.

Здесь налицо приём перепева, предполагающий использование формы некоего классического произведения (в данном случае – стихотворения Есенина) для комической характеристики ситуации, с данным произведением не связанной¹. Его можно считать частным случаем «пародичности» (Ю. Н. Тынянов) – то есть «применения пародических форм в непародийной функции», «использования какого-либо произведения как макета для нового произведения». Здесь нет необходимой для пародии «направленности на какое-либо произведение».²

У Высоцкого есть произведение, как бы зафиксировавшее момент перехода от «пародичности» к собственно пародии. Это песня «Сорок девять дней», написанная в 1960 году после наשמевшей в ту пору истории плавания на унесённой в открытое море барже четырёх советских солдат. Она сочинена на мотив широко известной в 50-е годы и считавшейся в ту пору фольклорной песни «Я был батальонный разведчик» – исполнявшейся, кстати, и молодым Высоцким³. Особенно показательна ранняя редакция, сохранившаяся только в рукописи и имеющая такой подзаголовок: «Пособие для начинающих и законченных халтурщиков». Текст её – «двуслойный»: стихи чередуются с прозаическими комментариями. Сами стихи написаны нарочито в духе характерных для тех лет журналистских репортажей и «официальных»

¹ Подробно о перепеве см.: *Новиков Вл.* Книга о пародии. М., 1989. С. 257-332.

² *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подгот. Е. А. Голдес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М., 1977. С. 290.

³ Любопытно, что Высоцкий при этом ещё усиливал пародийное звучание этой песни, которая и сама по себе является пародией. Подробнее см. в работах, указанных в сноске 16.

стихов¹ о «героических трудовых буднях советского народа» и пародируют использовавшиеся в них штампы:

Волна на волну находила,
И вал за валом набегал.
Зиганшин стоял у кормила
И глаз ни на миг не смыкал.

Какое может быть «кормило» у баржи и как можно «ни на миг не смыкать» глаз сорок девять дней? Комический эффект усилен перебивающими поэтический текст авторскими комментариями, содержащими всё те же штампы: «...Голод становился невыносимым. Культмассовая работа не ведётся по причине отсутствия муз. инструментов. Люди ослабли, но смотрят прямо и друг друга не едят»². Обратим внимание на пародийный контраст между, например, распространённым в те годы пропагандистско-бюрократическим словосочетанием «культмассовая работа» и переводящей тему на иной – сниженный, «доцивилизационный» – уровень фразой «друг друга не едят». Во второй, собственно песенной, редакции пародийное начало как будто смягчилось (исчезли авторские комментарии), но не исчезло («Когда ел Поплавский гармошку, / Крутая скатилась слеза»). Впрочем, оно отчасти «переместилось» в исполнительскую манеру; на одной из сохранившихся фонограмм отчётливо слышен смех слушателей, вызванный утрированно-бодрой («бодрыми» и «жизнеутверждающими») неизменно были материалы советских газет и радио) интонацией автора.

На похожей почве выросла и песня «Пока вы здесь в ванночке с кафелем...» (1961³), где звучит иронический пересказ

¹ См.: Новикова О., Новиков Вл. Комментарии // Высоцкий В. Собр. соч.: В 4 т. / Сост. О. Новиковой, Вл. Новикова. М., 2008. Т. 3. С. 225-226. См. также: Новиков Вл. Книга о пародии. С. 514-516.

² Высоцкий В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. 24.

³ Эту – уточнённую сравнительно с приведённой в двухтомнике – датировку даём по изд.: Высоцкий В. Песни / Сост. А. Крылов. Екатеринбург,

другого сенсационного события – операции аппендицита, которую сделал сам себе в ночь на 1 мая 1961 года на антарктической станции Новолазаревская ленинградский врач Л. И. Рогозов. Событие это увидено здесь как бы от противного, по контрасту с бытовым комфортом обычной жизни, мотивы которой стилистически снижены и во многом определяют комизм песни: «Пока вы здесь в ванночке с кафелем... Вы водочку здесь буздыряете... А он себя шьёт...» Песня завершается ироническим же резюме, направленным против привычного для тех лет пропагандистского восхваления «всего советского»:

Герой он! Теперь же смекайте-ка:
Нигде не умеют так больше, –
Чего нам Антарктика с Арктикой,
Чего нам Албания с Польшей!

Факт необычной хирургической операции неожиданно приобретает у поэта политический подтекст: как раз на рубеже 50-х–60-х годов осложнились отношения СССР и с Польшей и с Албанией¹. Но дело не только в политических ассоциациях. Песня «Пока вы здесь в ванночке с кафелем...» – это шутовское поэтическое размышление о русском характере, о русской, так сказать, ментальности, которую составляют и не всегда оправданный героизм (это нисколько не бросает тени на вынужденного прооперировать себя врача), и заведомое кичливое пренебрежение чужим опытом («чего нам...»; эту же тему будет развивать написанная три года спустя и ставшая широко известной комедийная песня Ю. Визбора «Рассказ технолога Петухова»: «Зато мы делаем ракеты...»). Поэтому никак не можем согла-

2009. С. 10. По воспоминанию М. В. Розановой, это была первая самостоятельная песня поэта, и он её «безумно стеснялся» и поначалу выдавал за чужую (см.: *Синявский А., Розанова М.* «Для его песен нужна российская почва». С. 146).

¹ См. подробнее в связи с данной песней: *Скобелев А. В.* «Много неясного в странной стране...» [Вып. I.] С. 62.

ситься с М. Цыбульским, полагающим, что песня эта «простенькая» и что «никаких творческих находок там нет»¹.

Песня написана, скорее всего, по горячим следам событий и, как и «Сорок девять дней», напоминает поэтический фельетон. Два эти произведения представляют собой своеобразный «мини-цикл» и знаменуют переход начинающего художника от студенческих «капустников» к оригинальному творчеству. Ещё до появления песен на улично-уголовную тему Высоцкий пользуется приёмами иронии и пародии как ключевыми в его поэтической палитре.

В этом смысле случай Высоцкого не является исключительным. Другие крупнейшие барды – а значит, и авторская песня вообще – начинали с пародии, с песенной шутки, адресованной обычно узкому кругу друзей. Так было с Окуджавой: в студенческие годы, во второй половине 40-х годов, он напевал среди друзей песенки «Однажды Тирли, Тирли, Тирли, Тирли...», «На полочке стоял чемоданчик...» и другие – возможно, им самим (хотя бы частично) и сочинённые.² Вскоре после песенного дебюта Высоцкого, в 62-м году, Галич сочинит песню «Леночка», которую он считал началом своего истинного поэтического пути; песня эта представляет собой пародию на популярную в ту пору песню «Ганечка» из фильма «Карнавальная ночь», рассчитанную на людей своего круга.³ Песни такого типа И. А. Соколова называет «кружковыми»⁴. О дебюте же Высоцкого И. Кохановский вспоминает так: «Именно с игры, или, как он

¹ Цыбульский М. Два героя одной песни // Владимиру Высоцкому – 71: Народный сб. / Сост. Л. Ф. Траспов, М. И. Цыбульский. Николаев, 2009. С. 244.

² См. подробнее: Гизатулин М. Булат Окуджава: «...из самого начала». М., 2008. С. 50-74.

³ См.: Кулагин А. В. «Леночка» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 276-290.

⁴ См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 126-149.

любил говорить, “оригинальности ради, забавы для”, началась его песенная стезя».¹

Так, уже в первой из «блатных» песен поэта, «Татуировке» (о ней мы писали и в предыдущем разделе), заметно пародирование традиционной литературной ситуации, связанной с хранящимся у героя портретом возлюбленной; Евг. Канчуков неслучайно сравнивает эту песню с лермонтовскими стихами «Расстались мы; но твой портрет / Я на груди моей храню...»² Жаль, что критик, отметив «очевидное сходство» двух произведений, не расшифровал его; между тем Высоцкий обыгрывает претекст очень тонко, и делает это за счёт смысловой и стилевой игры. Лирический герой Лермонтова хранит портрет «на груди» (то есть в медальоне), но и герой «Татуировки» «хранит» его там же! Только у него не медальон, а татуировка, выколотая по примеру татуировки той же Вали на груди у «соперника», Лёши. Здесь мы имеем дело, как справедливо замечает рецензент одной из наших книг, с «буквальной реализацией условно-литературной метафоры»³: герой носил «нежный образ» героини «в душе», а теперь он переместился на его грудь. Историко-культурная и эстетическая «пропасть» между ситуацией по Лермонтову и ситуацией по Высоцкому очевидна; она и определяет собой пародийную дистанцию между двумя «портретами». Ироническое же звучание песни заключается в том, что герой, принадлежащий явно к низовому социальному слою, переходит время от времени на «высокий» стиль речевых клише, людям этой среды не свой-

¹ *Кохановский И.* Серебряные струны. С. 79.

² См.: *Канчуков Е.* Приближение к Высоцкому. С. 95.

³ *Булкина И.* [Рец. на кн.: Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. ст. М., 2002] // Новое лит. обозрение. № 62. 2003. С. 537. И. Булкина ошибается, однако, в том, что связывает появление «Татуировки» с участием поэта-актёра в таганковском спектакле «Герой нашего времени» – в реальности более поздним. См. полемическую реплику: *Крылов А.* На те же грабли // Челюскинский рабочий – <http://ae-krylov.livejournal.com> (03.06.2012); *то же*: // Новое лит. обозрение. 2012. № 2 (118). С. 422-423.

ственный («до гроба помнить обещал», «не забуду в жизни»), и оказывается по-своему «облагорожен», хотя собственное происхождение и социальное положение даже в этих клише выдаёт себя неправильными грамматическими формами: «...У него – твой профиль выколот снаружи, / А у меня – душа исколота *снутри*»; «...Что моя – верней, твоя – татуировка / Много лучше и *красивше*, чем его!» (курсив наш). Ошибки героя тонко продуманы поэтом и в обоих случаях имеют (как и положено всякой ошибке) языковую подоплёку. Слово «снутри» возникает по аналогии со словом «снаружи»: ведь два наречия, будучи антонимами, несут единую синтаксическую нагрузку, и если можно употребить приставку *с* в одном случае, то почему нельзя в другом? А слово «красивше» выглядит «оправданным» рядом со словом «лучше», ибо имеет тот же суффикс. Стоило сказать правильно: «красивее» – и ироническая экспрессивность речи простого парня пропала бы.

Можно заметить, что между литературным и реально-сниженным восприятием ситуации есть в данном случае своеобразное посредническое звено – жанр романа, с присущим ему слегка повышенным эмоциональным градусом, за которым стоит, в сущности, позднее тиражирование находок русской поэтической классики (см. также приведённое нами выше наблюдение А. Синявского о соотношении «блатной» песни и «жестокого, экзотического романа»). Благодаря этому – сравнительно массовому – жанру выражения типа «ношу в душе» ближе к рубежу девятнадцатого – двадцатого веков должны было восприниматься уже как штамп, а ещё позже, как мы только что видели, давать почву для пародии. Сам Высоцкий говорил впоследствии, что его первые песни представляют собой «дань городскому романсу, который к тому времени был забыт»¹. Речь идёт именно о городском романсе – жанре более демократичном, чем романс класси-

¹ *Высоцкий В.* О песнях, о себе. С. 115. Ср.: *Самойлов Д.* Его колея // Я, конечно, вернусь: Стихи и песни В. Высоцкого; Воспоминания / Сост. Н. А. Крымова. М., 1989. С. 160-161.

ческий, от которого творчество Высоцкого отстоит, конечно, гораздо дальше.

Творческий интерес к переосмысливаемому поэтом городскому романсу ощущается, например, в песне «Серебряные струны»:

У меня гитара есть – расступитесь, стены!
Век свободы не видать из-за злой фортуны!
Перережьте горло мне, перережьте вены –
Только не порвите серебряные струны!

Пародийный эффект этих строк заключён в сочетании, с одной стороны, традиционных оборотов («у меня гитара есть» (внешне нейтральные, эти слова на фонограмме 1963 года¹ звучат у Высоцкого подчёркнуто «романсово»), «злая фортуна», «серебряные струны» – и с другой стороны, уголовной фразеологии: «век свободы не видать», «перережьте горло мне»... Ирония же состоит в том, что герой знает явно не характерные для человека его круга слова. Полностью в таком иронико-пародийном ключе написан Высоцким «Городской романс» (1964):

Я однажды гулял по столице – и
Двух прохожих случайно зашиб, –
И, попавши за это в милицию,
Я увидел её – и погиб.

Перед нами одновременно герой из уголовного мира («двух прохожих случайно зашиб») и герой романса («я увидел её – и погиб»). Но если эта песня пародийна по отношению к жанру романса – за счёт уличной лексики и самого типажа героя, то по отношению к герою-маргиналу она иронична – опять-таки за счёт неожиданной для него «образованности». Дальнейший текст строится именно на этом комичном контрасте. Герой повёл «не-

¹ Включена в альбом: *Высоцкий В.* [Комплект в 32 дисках.] Вып. 1. Тагуировка. 2000. MR 00301 CD.

наглядную» в ресторан, но ресторан «привокзальный» (может быть, в этой округе он и «зашибает прохожих?»); вёл себя как подгулявший купчик эпохи тех самых городских романсов, угощал её икрой, но при этом икрой он ей «булки намазывал» (гиперболизированное «угощение»); «говорил ей, что жизнь потеряна», но при этом «сморкался и плакал в кашне» (у героя, оказывается, и кашне есть; что бы в него не высморкаться!). Любопытно, что в тексте даже упоминается одна известная песня (не чуждая, на наш взгляд, поэтике романса), вызывающая в контексте творческих интересов Высоцкого неоднозначные ассоциации:

...Я ж такие ей песни заказывал!
А в конце заказал – «Журавли».

Имеется в виду народная песня «Журавли» на изменённый текст стихотворения А. Жемчужникова «Осенние журавли», исполнение которой приписывалось Петру Лещенко (хотя исполнял её, по некоторым данным, Николай Марков в сопровождении «Джаза Табачникова»; Лещенко же её, как свидетельствует вдова певца, не пел¹). Сохранилась фонограмма (даже киносъёмка) исполнения Высоцким в 1971 году одного, слегка изменённого им, куплета этой песни: «Сумрак, холод, туман, непогода и слякоть, / Вид унылых людей, вид унылой земли. / О, как больно душе! О, как хочется плакать! / Перестаньте ж рыдать надо мной, журавли!»² Запись эта любопытна сама по себе и важна для нашей темы. Высоцкий поёт за кулисами Театра на Таганке в окружении товарищей-актёров, участников спектакля «Гамлет», аккомпанирующих ему на музыкальных инструментах (очевидно, тех, что использовались в спектакле). После этого текста и музыкального проигрыша он исполняет первый куплет сочинённой Г. Шурмаком известной лагерной песни на тему побега: «Это

¹ См.: *Лещенко В. Г.* Скажите, почему?!: [Воспоминания] / Сост.: О. Д. Петухова. Ниж. Новгород, 2009. С. 266.

² Включена в альбом: *Высоцкий В.* [Комплект в 32 дисках.] Вып. 29. Мой Гамлет. 2000. MR 03329 CD.

было весной, в зеленеющем мае...» Две песни он поёт на одну и ту же мелодию, как будто это разные куплеты одного и того же произведения. Но ведь известно, что «Журавли» – во вновь изменённом виде – вошли в лагерный фольклор, зазвучали как песня тоскующего по родному дому заключённого: «Расскажите вы там, как в морозы и слякоть, / Выбиваясь из сил, мы копали металл, / О, как больно в груди и как хочется плакать, / Только птицам известно в развалинах скал» (452). Так вот, в творческом сознании Высоцкого песня-романс, возникшая на основе текста русского поэта XIX века и ставшая одним из «знаковых» произведений для русской эмиграции, и песня лагерная как бы соединились. «Соединились» они и в сознании героя «Городского романса», с его окрашенными в иронико-пародийные тона претензиями на «высокие» чувства.

Своеобразным пиком такой манеры в творчестве Высоцкого первого периода оказывается «Песня про Уголовный кодекс» (1964). Главный эффект её состоит в обыгрывании того, что Уголовный кодекс – *книга*, равная в этом смысле любому роману, вообще литературному произведению. Более того – он по увлекательности и драматизму превосходит любую из книг:

Нам ни к чему сюжеты и интриги:
Про всё мы знаем, про всё, чего ни дашь.
Я, например, на свете лучшей книгой
Считаю Кодекс уголовный наш.

<...>

Вы вдумайтесь в простые эти строки –
Что нам романы всех времён и стран! –
В них есть бараки, длинные как сроки,
Скандалы, драки, карты и обман...

Книжность и реальность здесь взаимопроникают – с одной стороны, пародийно (первая на фоне второй), а с другой – иронически (вторая на фоне первой). Вообще в поэзии Высоцкого этих лет «романы всех времён и стран», то есть литературные, общекультурные мотивы и реминисценции оказываются мате-

риалом, пародийно оттеняющим (или, напротив, иронически оттенённым) реальность(-ю) блатного мира. Ведь читатель «простых строк» Уголовного кодекса таков, что на нём «с похмелья... нет лица», у товарищей его «в чести» разбой, и сам он примеряет прочитанное к вполне реальным обстоятельствам собственной биографии: при чтении Кодекса у него «кровь в висках так ломится, стучится, – / Как мусора, когда приходят брать». Чувствуется, что такое с ним уже случилось.

Между тем в песнях Высоцкого первой половины 60-х пародируются не «романы всех времён и стран» как таковые, а – как можно было предвидеть после «Сорока девяти дней» и «Ванночки с кафелем» – речевые клише советской пропагандистской машины, которые советский человек слышал вокруг себя постоянно, читал их на страницах газет и на плакатах. Эти, выхолощенные до полной смысловой пустоты, формулы советского «новояза» поэт ощущал чрезвычайно остро и высмеивал их в своих песнях.

Мы уже обращались к песне «Рецидивист» и отметили её общечеловеческое содержание; между тем она отличается очень насыщенным иронико-пародийным звучанием. Поэт пародийно обыгрывает в ней слова и обороты из тогдашнего идеологического лексикона (выделим их разрядкой): «Это был воскресный день – и я не лазил по карманам: / В воскресенье – отдыхать, – вот мой д е в и з»; «Это был воскресный день, но мусора не отдыхают: / У них тоже – п л а н д а в а й , хоть удавись, – / Ну а если п е р е в ы п о л н я т , так их там награждают...» Перевыполнение плана весьма культивировалось в плановой советской экономике; девизы же были привычны для советского человека начиная с октябрятско-пионерского возраста («К борьбе за дело Коммунистической партии будь готов...» и проч.). Заметим, что эти речевые клише соседствуют с разговорными, порой даже жаргонными словами («хоть удавись», «мусора»). В финале же песни обыгран «семилетний план развития народного хозяйства», принятый съездом КПСС в 1959 году вместо привычных пятилеток,

только здесь он пародийно относится не к «народному хозяйству», а к «хозяйству» совсем другого рода:

Это был воскресный день, я был усталым и побитым, –
Но одно я знаю, одному я рад:
В семилетний план поимки хулиганов и бандитов
Я ведь тоже внёс свой очень скромный вклад!

Впрочем, в том-то и заключается комизм ситуации, что плановость была в советское время явлением тотальным, что регламентировалось всё что можно и всё что нельзя. А то, что в эпоху массовых репрессий существовала разнарядка на аресты, – общеизвестно. Наверняка знал об этом и Высоцкий, хотя в ту пору официально на эту тему ничего не говорилось и не писалось.

Вместе с тем, портрет героя песни оказывается ироничным: этот вор-рецидивист неожиданно выглядит как человек, пекущийся о выполнении семилетнего плана и гордящийся тем, что внёс в него «свой очень скромный вклад». Есть чем гордиться отправляющемуся за решётку маргиналу! К тому же, он ощущает себя в центре внимания как лицо, обеспечивающее милиции этот самый план: «С уваженьем мне: “Садись! – / Угощают “Беломором”».

Примерно в таком же ключе выдержана и песня «Вот раньше жизнь!..» Образ героя её дан с гротескным оттенком: он и наркоман, и карманный вор («...Покуришь *план*, / Идёшь на *бан* / И щиплешь пассажиров»; курсив здесь и ниже принадлежит составителю цитируемого изд.), и при этом ещё грабитель («А на разбой / Берёшь с собой / Надёжную шалаву»); известно, что настоящие «щипачи» уличным грабежом не занимались и не занимаются, ибо этим они себя сразу же разоблачат, между тем как им нужно быть незаметными и неузнанными. Так вот, наш герой-уголовник обнаруживает свою непривычно «чувствительную» и «справедливую» натуру:

Прошёл детдом, тюрьму, приют,
И срока не боялся, –

Когда ж везли в народный суд –
Немного волновался.

Зачем нам врут:
«Народный суд»! –
Народу я не видел –
Судье простор,
И прокурор
Тотчас меня обидел.

«Волнение» (да ещё с «интеллигентской» оговоркой «немного») не должно бы быть присуще человеку, с ножом в руках останавливающему прохожих на улице; уж тем более ему не за что «обижаться» на прокурора (об этом образе в нетрадиционном фольклоре и в первых песнях Высоцкого см. выше). Перед нами чуть ли не младенец, агнец божий, страдающий от нехороших взрослых людей. Авторская ирония по отношению к герою налицо. Между тем и героя, и автора не устраивает лживое название суда, которое тут же переводится в буквальный план: почему суд, где нет народа, называется «народным»? Здесь, как это бывает у молодого поэта и в других песнях, пародийно переосмысливается казённая формула, утратившая всякое реальное смысловое наполнение, превратившаяся в стёртый штамп.

Но и в этих песнях есть комично звучащие литературные аллюзии. Герой песни «Вот раньше жизнь!..» в какой-то момент начинает напоминать героя одного хорошо известного в советское время, входившего в официальный литературно-идеологический пантеон и, соответственно, в школьную программу романа Горького «Мать» – Павла Власова. В кульминационной сцене романа подсудимый Власов (кстати, называющий суд «комедией») произносит обличительную речь, одерживая моральную победу над своими судьями и над всем царским режимом, с которым он борется. Сравним с текстом песни Высоцкого: «Эх, был бы зал – / Я б речь сказал: / “Товарищи родные! / Зачем пенять – / Ведь вы меня / Кормили и поили! <...>” / И этот зал / Мне б хлопать стал, / И я б, прервав рыдания, / Им тихим голосом

сказал: / “Спасибо за вниманье!”» В песне же «Рецидивист» обыгран один из мотивов хрестоматийного произведения, принадлежащего перу другого «официального» автора, названного в своё время вождём «лучшим... поэтом советской эпохи» – Маяковского. «Это был воскресный день, светило солнце как бездельник...» – рассказывает герой Высоцкого, «вспомнив» стихотворение Маяковского «Необычайное приключение...», где есть такие строки: «Я крикнул солнцу: / “Погоди! / послушай, златолобо, / чем так, / без дела заходить, / ко мне / на чай зашло бы!”» Отметивший эту реминисценцию Х. Пфандль справедливо считает факт обращения Высоцкого к образу «солнца-бездельника» в уголовном контексте знаком «стилистической передвижки в более низменный ряд»¹, а это и есть пародия. Важно, что Горький и Маяковский представляют официально признанную и культивируемую сверху советскую литературу, и в этом смысле отсылки к ним сродни пародийным пассажам по мотивам советских лозунгов и прочих штампов (вроде «семилетнего плана» и «народного суда»)².

Можно сказать, что в песнях Высоцкого 1961-64 годов ирония и пародия как бы устремлены навстречу друг другу: одна и та же песня бывает одновременно и пародийна (по отношению к каким-то – прежде всего идеологическим – стереотипам сознания и языка), и иронична (по отношению к «облагороженному» герою песни). Мы не рискуем говорить о пародировании Высоцким самого нетрадиционного фольклора, ибо корпус такового, как уже говорилось выше, разнообразен и сложен; некоторые из входящих в его состав песен сами несут в себе элементы иронии

¹ Пфандль Х. Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого / Пер. с нем. // Мир Высоцкого. [Вып. I.] С. 243.

² Это, впрочем, не мешало Высоцкому всегда относиться к поэзии Маяковского с большим читательским и творческим интересом, многократно отмечавшимся мемуаристами и исследователями (см. также третью главу нашей монографии).

и пародии. Мы говорим лишь о типе героя, типе сознания, традиционно соотносимом с улично-уголовной средой.

К 1964 году поэт, как нам думается, ощутил исчерпанность тюремной темы как ведущей в его творчестве. Один и тот же тип героя, переходивший из песни в песню, перестал его удовлетворять. Поэтический мир Высоцкого нуждался в расширении – иначе бы не появились в этом году такие разные по тематике и пафосу песни как «Братские могилы» и «Бал-маскарад», «Марш студентов-физиков» и «Потеряю истинную веру...» Молодой художник стоял на пороге нового периода своей творческой судьбы.

Глава вторая

«ПРО ТО, ЧТО В ЖИЗНИ НЕ ВИДАЛ...» (Расширение творческого диапазона. 1964 – 1971)

1964 год действительно стал поворотным для поэта и актёра. Именно тогда он приходит работать в только что созданный Юрием Любимовым Театр на Таганке; это событие в огромной мере предопределило творческую судьбу художника. Закончилась длившаяся несколько лет полоса актёрской неустроенности (эпизодическая работа в нескольких московских театрах, незначительные роли в кино...). В лице Любимова Высоцкий обрёл «своего» режиссёра, а в лице коллег-актёров – во многом единомышленников (хотя отношения его с труппой были, как известно, непростыми). Высоцкий признавался, что, не оказавшись он в этой среде, «возможно, <...> и сам всё равно продолжал бы писать, но не так, как при поддержке театра»¹.

Серьёзная актёрская работа² существенно повлияла на дальнейший рост Высоцкого-поэта.³ Уже в первых своих песнях он выступал как поэт-актёр, но там им была освоена, в сущности, лишь одна маска, одна роль. В 1964 году, в общем завершая разработку «блатной» темы как ключевой для себя (отголоски же её многократно будут звучать у него и позже), Высоцкий открывает и воплощает новые образно-тематические возможности поэтического слова.

Его творчество второй половины 60-х годов поражает своим разнообразием – обилием поэтических ролей и затраги-

¹ *Высоцкий В.* О песнях, о себе. С. 114.

² См. серию написанных разными критиками очерков о театральных ролях актёра в сб.: *Высоцкий на Таганке* / Сост. С. Никулин. М., 1988.

³ См. специальную работу: *Капрусова М. Н.* Влияние профессии актёра на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого // *Мир Высоцкого*. Вып. V. С. 398-419.

ваемых сфер жизни. В двух первых изданиях данной монографии мы называли эту особенность творческого сознания барда «протезизмом»; Л. Г. Кихней усматривает здесь проявление эмпатии Высоцкого – то есть его «способности понимать и проникать в мир другого человека, а также передать ему это понимание»¹. Вместе с тем, обширный поэтический мир художника не мог аморфно расплзаться – он должен был обладать какими-то рамками, иметь свои «ограничители».

Выявляя поэтическую диалектику небезграничного движения вширь, стоит, как нам кажется, вернуться к уже выявленным нами в первой главе ключевым опорам творчества поэта первых лет, учесть уже накопленный им к середине 60-х опыт. Преемственность разных эпох творческой эволюции имеет здесь принципиальное значение. Дело не только в том, что из уголовных сюжетов Высоцкого вырастает стержневая тема его творчества – военная («Все ушли на фронт», «Штрафные батальоны» – песни как раз 64-го года)², и не только в том, что «маргинальные» мотивы будут, как мы уже сказали, обнаруживать себя и в песнях нового периода (например, в «Баньке по-белому» 1968 года, где лагерная тема поднята до трагизма и опирается на глубинные фольклорно-мифологические представления о бане как месте «пограничном» и «пороговом»³). Преемственность проявляет себя на более глубоком уровне – уровне модуса художественности, если воспользоваться новейшим теоретико-литературным термином, означающим «тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей по-

¹ Кихней Л. Г. Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого. С. 41.

² Отмечено в кн.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. С. 111-115.

³ См.: Там же. С. 139-144.

этику»¹. Два актуальных для Высоцкого второй половины 60-х годов модуса художественности – героика и комизм – опираются на его творческие достижения предыдущего периода.

1. Героика

В первой главе (во втором её разделе) мы говорили о том, что сочувствием автора своему герою, «маленькому человеку», в его первых песнях обеспечивается их общечеловеческое звучание: молодого поэта интересует не столько вор или грабитель, сколько собственно человек. Такой творческий подход подготовил поэтическую концепцию человека в произведениях нового периода. Высоцкий и теперь (и теперь, пожалуй, ещё отчётливее) исходит из гуманистического понимания своих многочисленных героев. Но теперь чаще чем «несправедливо наказанные», его привлекают сильные духом, способные сделать нравственно точный выбор. Отсюда – тенденция к воплощению героического начала, обладающего как раз особенно мощным общечеловеческим содержанием.² Показательно, что место героики в поэзии Высоцкого усиливалось по мере того, как страна всё больше вползала в вязкую атмосферу брежневского застоя. Поэт «как бы стремился зафиксировать, удержать сущность героического начала, которая в общественном сознании XX века (по крайней мере, второй его половины – А. К.) потеряла чёткие очертания»³. Данная тенденция совпала и с собственным возмужанием Высоцкого как личности, происшедшим как раз в эти

¹ Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса; Теоретическая поэтика: Учеб. пособие. М., 2004. (Теория литературы: В 2-х т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 1.) С. 55. Данный раздел написан В. И. Тюпой.

² Этой проблеме посвящена специальная диссертация – см.: *Шевяков Е. Г.* Героическое в поэзии В. С. Высоцкого: Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Ниж. Новгород, 2006. Наш отзыв об этой работе см. в кн.: *Кулагин А. В.* У истоков авторской песни. С. 314-317.

³ *Шевяков Е. Г.* Героическое в поэзии В. С. Высоцкого. С. 16.

годы (о чём свидетельствует, например, кинорежиссёр Г. Полока¹).

Не удивительно, что творческий интерес поэта к героике повлёк за собой, в первую очередь, большую серию песен о войне. В последние годы жизни, объясняя своё настойчивое обращение к этой теме, Высоцкий говорил: «Мы все воспитаны на военном материале» (в самом деле, военный «материал» занимал весомое место в тогдашнем воспитании детей, в школьной практике: классные часы, самодеятельность, встречи с фронтовиками...); он вырос в военной семье (отец и дядя прошли войну, много рассказывали о военном времени). «У всех у нас – признавался поэт, имея в виду людей своего поколения, – совесть болит из-за того, что мы не приняли в этом участия. Я вот отдаю дань этому времени своими песнями».²

Но было у Высоцкого ещё одно объяснение, для нас сейчас особенно важное: «Я вообще стараюсь для своих песен выбирать людей, которые находятся в самой крайней ситуации, в момент риска, которые каждую следующую минуту могут заглянуть в лицо смерти, у которых что-то сломалось, произошло <...> И я их часто нахожу в тех временах. Мне кажется, просто их тогда было больше, ситуации были крайние».³ То есть, поэт акцентировал в своих песнях о войне именно общечеловеческое их содержание, не сводя воплощённые в них ситуации только к войне. «Не песни-ретроспекции, а песни-ассоциации» – вот сформулированная самим автором нравственно-психологическая суть его военных сюжетов, потенциально соотносимых, по большому счёту, с любым человеком – не обязательно с тем, кто носит военную форму. По-видимому, к героям большинства песен Высоцкого о войне применимо предложенное Н. В. Феединой

¹ «Он сильно изменился. Возмужал, налился очевидной силой...» (*Полока Г.* Через шесть лет после... // Я, конечно, вернусь. С. 143; описываемая мемуаристом встреча относится к 1967 году).

² *Высоцкий В.* О песнях, о себе. С. 136.

³ Там же. С. 136-137.

определение «формально ролевой герой», означающее нечто среднее между героем лирическим и героем ролевым; формально ролевой герой представляет как будто далёкую от автора сферу жизни, но при этом по-своему выражает его (автора) внутренний мир¹.

Общечеловеческое содержание военной героики в песнях Высоцкого опирается во многом, как мы сейчас увидим, на фольклорно-мифологические основы, восходящие как к народному сознанию, так и к христианским представлениям (впрочем, эти две сферы культуры в нашей национальной традиции во многом соприкасались, о чём говорит народное православие). И здесь уместно сразу назвать имя поэта, чьё творчество «подказало» Высоцкому саму возможность именно такого творческого восприятия войны.

Этот поэт – Михаил Леонидович Анчаров (1923–1990), один из родоначальников авторской песни, обратившийся к ней ещё в «домагнитофонный» период, более того – сочинивший свои первые песни ещё в предвоенные и военные годы, но творческого расцвета достигший в эпоху Оттепели. Отойдя от авторской песни с середины 60-х годов, он оказался как бы в тени других выдающихся бардов, хотя в эпоху становления бардовского искусства это была фигура чрезвычайно крупная.² Особенно сильно повлиял Анчаров на Высоцкого, и повлиял как раз в середине и второй половине 60-х, в ту пору, когда младший бард стремительно расширял свой поэтический мир. Об этом влиянии (и о военной теме в анчаровском творчестве) нам уже приходи-

¹ См.: *Федина Н. В.* О соотношении ролевого и лирического героев в поэзии В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: исследования и материалы / Науч. ред. Ю. А. Андреев. Воронеж, 1990. С. 105-117. Термин был повторён (без ссылки на упомянутую выше работу) в ст.: *Бабенко В. П.* Своеобразие ролевой лирики Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. С. 201-206.

² Подробнее см.: *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 154-177.

лось писать¹; ниже мы сосредоточимся лишь на том, что имеет прямое отношение к теме нашего нынешнего анализа. Нужно сказать, что Анчаров в годы войны окончил Военный институт иностранных языков Красной Армии, в 1945-м участвовал в боевых действиях на Дальнем Востоке, где завершалась тогда Вторая мировая война. Фронтовой опыт, конечно же, создавал дополнительный ореол вокруг личности учителя в глазах младшего барда, сохранявшийся и в последующие годы².

Заметим для начала, что, возможно, именно с влиянием песен Анчарова отчасти связано само начало качественного обновления творчества Высоцкого в середине 60-х, открытия им для себя военной тематики. Мы уже говорили (в первой главе) о том, что песня «Штрафные батальоны» (1964) в качестве одного из источников могла иметь песню Анчарова «Цыган-Маша» («Штрафные батальоны / За всё платили штраф. / Штрафные батальоны – / Кто в а м заплатит штраф?!»³; 1959). Не исключено также, что анчаровской «Песней про низкорослого человека...» (1955, 1957) в какой-то мере (помимо очевидного влияния также упоминавшейся нами в первой главе песни Кристи – Охрименко – Шрейберга «Я был батальонный разведчик») навеяна «Песня о госпитале» Высоцкого того же 1964 года, герой которой потерял на фронте ногу; анчаровский же «низкорослый человек» лишился, тоже на фронте, обеих ног. Песни эти близки друг другу роле-

¹ См.: Кулагин А. Высоцкий слушает Анчарова // Кулагин А. Высоцкий и другие. С. 52-64; *он же*. «Все судьбы в единую слиты»: Военная тема в поэзии В. Высоцкого // Рус. словесность. 2004. № 6. С. 30-31; *он же*. Из историко-культурного комментария к произведениям Высоцкого // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 50-54; *он же*. «Антивоенный поэт» Анчаров // Там же. С. 71-84.

² «Он (Анчаров – А. К.), по-моему, воевавший человек, достойный уважения в общем такой...» (из выступления Высоцкого в подмосковном Троицке 28 апр. 1980 г.; цит. по изд.: Вокруг «неизвестного» выступления: Высоцкий в Троицке. Журналистское исследование / Авт.-сост. К. П. Рязанов. Троицк, 2002. С. 167).

³ Анчаров М. Сочинения / Сост. В. Юровский. М., 2001. С. 37.

вой манерой, мотивами проведённого с родителями беззаботного детства, противостоящего нынешней страшной реальности (Анчаров: «Дома, как в детстве, мать / Поднимет меня на кровать...»¹; Высоцкий: «Жил я с матерью и батей / На Арбате – здесь бы так!..») и неизбежного одиночества, осознаваемого с горькой иронией героем Анчарова («Девушка, эй, постой! / Я человек холостой») и с долей «остраненного» удивления – героем Высоцкого («Но сосед, который слева <...> / Издевался: мол, не встанешь, / Не увидишь, мол, жены!..»)² Кстати, «Песня про низкорослого человека...» была включена в таганковский спектакль «Павшие и живые» (преьера – 1965), где её исполнял В. Золотухин.

В 1964 году творчество Анчарова частично уже было известно Высоцкому. Л. В. Абрамова вспоминает, что к моменту личного знакомства двух поэтов (начало 1965 года) они (Высоцкий и Абрамова) «знали некоторые его песни»³. Можно предположить, что и процитированные нами песни Анчарова Высоцкий в пору написания «Штрафных батальонов» и «Песни о госпитале» уже слышал. Заметим, что, творчески откликаясь на «Песню про низкорослого человека...», он идёт по пути привнесения в лирический сюжет архетипических мотивов *лево – право*, отмеченных А. В. Скобелевым и С. М. Шауловым⁴. Левая сторона издревле вызывает у человека обычно негативные ассоциации; пра-

¹ Там же. С. 35.

² Любопытно, что Анчаров, по свидетельству А. Е. Крылова, пел эту песню Высоцкого, и «пел здорово, по-анчаровски», но хранившаяся у музыканта фонограмма оказалась, увы, утрачена. См.: *Крылов А. Е.* Памяти Анчарова (1923-1990) – <http://ae-krylov.livejournal.com/15351.html> (11.7.2010).

³ Из выступления на вечере, посвящённом дню рождения Анчарова, в Музее Высоцкого 28 марта 2002 г. Благодарим ведущего вечера В. Ш. Юровского, предоставившего в наше распоряжение расшифровку этого неопубликованного выступления.

⁴ См.: *Скобелев А. В., Шаулов С. М.* Владимир Высоцкий: Мир и Слово. С. 127-134.

вая же, напротив, – положительные. Так и у Высоцкого: подначивания «соседа слева» («Издевался: мол, не встанешь...») могли бы быть развеяны с другой стороны, но, увы, «соседа справа» («Он бы правду мне сказал!..») уже нет в живых. В более же поздних песнях о войне, навеянных творчеством Анчарова, Высоцкий будет заимствовать определяющие характер его героики фольклорно-мифологические мотивы непосредственно у учителя.

Среди анчаровских песен Высоцкий, судя по всему, особенно выделял «Балладу о парашютах» (1964); упомянув имя Анчарова («я очень любил его песни») на концерте 1980 года в Троицке, фонограмму которого мы уже цитировали, он назвал именно её: «Он про Благушу писал – “Благушинский атаман”, по моему. “О парашютах” у него есть баллада»¹. Любопытно, что на деле Высоцкий говорит не о двух, как может показаться, а об одной песне – именно «Балладе о парашютах», героем которой становится бывший «благушинский атаман» (Благуша – обиходное название района Москвы, в котором вырос Анчаров), десантник по имени Гошка.

Влияние этой песни можно расслышать уже в одной из первых военных песен Высоцкого – в «Песне о звёздах» (1964). Она вся построена на развёрнутой метафоре («упавшая» звезда – (преравшаяся) жизнь воина):

Мне этот бой не забыть нипочём –
Смертью пропитан воздух, –
А с небосклона бесшумным дождём
Падали звёзды.

Снова упала – и я загадал:
Выйти живым из боя, –
Так свою жизнь я поспешно связал
С глупой звездой.

¹ Вокруг «неизвестного» выступления. С. 167.

Вероятно, этот лейтмотив песни навеян строками анчаровской «Баллады...»: «Он врагам отомстил / И лёг у реки, / Уронив на камни висок. / И звёзды гасли, / Как угольки, / И падали на песок». В них как раз и заметен тот параллелизм, который мастерски разовьёт в своём лирическом сюжете Высоцкий. Аналогия жизни со звездой (звёздами) имеет явную мифопоэтическую природу, а в данном случае она (аналогия) пропущена через ближайший к Высоцкому источник – песню Анчарова.

Но в наибольшей степени след анчаровской «Баллады...» заметен в «Песне лётчика» (1968). Сходство двух произведений ощущается не только «на тематическом уровне» (И. А. Соколова), но и на уровне мифопоэтической образности. И анчаровский десантник, и лётчик Высоцкого оказываются после гибели в раю – причём в обоих случаях, явно или завуалированно, возникает мотив препятствия на пути в рай. У Анчарова в посмертную судьбу героя вмешивается сам Господь:

– Эй, ключари,
Отворите ворота в Сад!
Даю команду –
От зари до зари
В рай пропускать десант.¹

Подобно тому как у Анчарова небесные ключари, видимо, не хотели пропускать в рай грешных десантников («Но где ж ты святого / Найдёшь одного, / Чтобы пошёл в десант?»)², «архан-

¹ Анчаров М. Сочинения. С. 63.

² Не исключено, что отчасти «Балладой о парашютах» навеяны и строки песни Высоцкого «Парус» (1967), образность которой, напоминающая о «сюрреалистическом коллаже» (Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. С. 172), вообще тесно связана с анчаровской поэтикой: «Петли дверные / Многим скрипят, многим поют: / Кто вы такие? / Вас здесь не ждут!»; см. также: Кулагин А. В. Из историко-культурного комментария к произведениям Высоцкого. С. 50-52. Интерпретацию песни (безотносительно к традиции Анчарова) см.: Перепёлкин М. А. Формула «беспос-

гел» предупреждает героев Высоцкого: «В раю будет туго!» – но они настойчивы в своём желании:

Мы Бога попросим: «Впишите нас с другом
В какой-нибудь ангельский полк!»

Оттолкнувшись от лирического сюжета «Баллады о парашютах», Высоцкий оригинально развивает мотив участия лётчиков в «ангельском полку», продолжая, вслед за старшим бардом, обыгрывать христианскую символику («А если у них истребителей много – / Пусть впишут в хранители нас!» и т. п.; любопытно, что выражение «ангел-истребитель» не раз встречается в Библии¹). Схожи и сами герои двух поэтов, простые парни, один из которых, как мы уже процитировали, «благушинский атаман», а другие – Сергей и его напарник (у Высоцкого) – не случайно сравнивают воздушный бой с карточной игрой («Серёжа, держись! Нам не светит с тобою, / Но козыри надо равнять»). Зная о творческом интересе Высоцкого (как, впрочем, и Анчарова) к социальному «низу», нетрудно предположить, что лексика карточной игры – знак принадлежности героев в их прежней, довоенной жизни к маргинальному слою². Тогдашняя критика – если бы имя Высоцкого не было почти напрочь запрещено к упоминанию в печати – расценила бы такой творческий подход как «дегероизацию»: образы советских воинов не должны были содержать в себе ничего «компрометирующего» их... Между тем, у обоих поэтов лирический сюжет вообще движется от «низкого» к «высокому», каковое и проявляет себя в мифологических мотивах: от воюющих «как суки в мороз» автоматов – к «серебря-

койства): Структура «бесфабульной» песни В. Высоцкого «Парус» // Вестник Самарского гос. ун-та: Гуманит. серия. 2007. № 5/2 (55). С. 30-37.

¹ Отмечено: Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» [Вып. I.] С. 131.

² См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. С. 112.

ным стременам» и «копью» (Анчаров); от карточных «kozyрей» к «ангельскому полку» (Высоцкий); подобно тому как анчаровский Гошка ближе к финалу песни ассоциируется со своим мифологическим «тёзкой» – святым Георгием («Пока этот парень / Держит копьё / – На свете стоит тишина»), герой Высоцкого тоже обретает полное имя, звучащее в высоком стилевом контексте: «Сергей, ты горишь! Уповай, человеке, / Теперь на надёжность строп!»¹

Любопытно, что творческая история «Песни лётчика» напрямую связана с Анчаровым. Л. В. Абрамова свидетельствует, что она была написана в ночь после посещения Высоцким вечера авторской песни в Доме учёных с участием старшего барда.² В разговоре за столиком в буфете, где вечер и проходил, Анчаров высоко отозвался о песне Высоцкого «Тот, кто раньше с нею был» (1962). В ней есть, в частности, и такие строки: «Иду с дружкой, гляжу – стоят, – / Они стояли молча в ряд, / Они стояли молча в ряд – / Их было восемь». И вот теперь у Высоцкого, по выражению Л. В. Абрамовой, «заново родилась та песня, тот образ, тот “расклад перед боем”»: «Их восемь – нас двое...» Получается, что песня навеяна не пением самого Анчарова (Высоцкий и Абрамова приехали к концу вечера, когда тот уже выступил), а его похвалой. Но похвала учителя «потянула» за собой в творческом сознании Высоцкого и его стихи, с присущим им типом образности и военной тематикой.³ Кстати, замечено, что Высоцкому присущ постоянный творческий интерес к числам – обычно чётным, кратным двум. По словам А. В. Скобелева и

¹ Возможно, что имя для героя поэт выбрал по аналогии с нравившейся ему песней Визбора (тоже о лётчиках) «Серёга Санин» – см.: *Высоцкий В. О песнях, о себе*. С. 132.

² См.: *Абрамова Л. В. Факты его биографии*. С. 27.

³ Здесь могла отозваться и фраза «нас двое, а их восемь» из рассказа высоко ценимого Высоцким И. Бабеля «Конкин» (см.: *Кулагин А. В. Из историко-культурного комментария к произведениям Высоцкого*. С. 59-61). Случаи, допускающие возможность одновременного влияния сразу двух, а то и трёх источников, вообще характерны для поэта (см., например: *Кулагин А. В. «Сначала он, а потом мы...»* С. 15).

С. М. Шаулова, «двойственность и двоичность мира и его многообразных явлений имеет под собой серьезнейшее мифологическое и психологическое обоснование»¹. Отсылая читателя за более подробным объяснением к процитированной работе, заметим лишь, что в «Песне лётчика» (как и в более ранней «Тот, кто раньше с нею был») как раз налицо характерное для поэтики барда «противопоставление частей единого», их «разделение и связь»².

Судя по всему, на слуху у Высоцкого была и другая анчаровская песня о войне – «Баллада о танке Т-34, который стоит в чужом городе на высоком красивом постаменте» (1965). Это одна из первых (наряду с «Костромой» Визбора того же года) авторских песен с «нетрадиционным ролевым героем»³ – то есть песен, написанных от лица неодушевлённого предмета. Очевидно, что «Песня самолёта-истребителя», созданная Высоцким в один год (1968) с «Песней лётчика» и составляющая с ним лирическую дилогию «Две песни об одном воздушном бое»⁴, – возникает не без влияния «Баллады о танке...» (предположить именно её влияние в данном случае логичнее, ибо визборовская «Кострома» с военной темой не связана).

¹ Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. С. 126.

² Там же.

³ См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 169. Добавим, что «Кострома», написанная Визбором от имени рыбаковецкого судна, могла быть навеяна «Балладой о маленьком буксире» И. Бродского – произведением именно с нетрадиционным ролевым героем: «Я – буксир. Я работаю в этом порту...» (см. об этом: Кулагин А. В. Иосиф Бродский в творческом сознании Юрия Визбора // XX век: Альманах. Вып. 2 / Сост. Н. Е. Арёфьева, О. Ю. Шилина. СПб., 2010. С. 77-79).

⁴ Анализ этого миницикла с точки зрения ситуации конфликта Человека и Машины см.: Солнышкина Е. И. Философия свободы в художественном мышлении В. С. Высоцкого. Ставрополь, 2009. С. 94-102.

В этой песне Анчарова тоже звучат библейские – конкретнее, новозаветные – мотивы. Всесильный танк, безжалостно крушащий всё на своём пути в картине поистине апокалиптического накала («Я давил эти панцири / Черепам, / Пробиваясь в глубь норы, / И дзоты трещали, / Как черепа, / И лопались, как нарыв»), – вдруг беспомощно останавливается перед обыкновенной детской куклой: «...Но я на куклу / Не смог наступить – / И потому убит». И далее, ближе к финалу, как раз и раскрывается христианский смысл самопожертвования героя:

И занял я тихий
Свой престол
В весеннем шелесте трав, –
Я застыл над городом,
Как Христос,
Смертию смерть поправ.¹

В самых же последних строках песни Анчарова обыгран ещё один христианский мотив – мотив любви к ближнему, персонализированной поэтом в танке-памятнике: «Теперь ты узнал меня? / Я ж – любовь, / Застывшая на века».

Нужно оценить поэтическую неожиданность и смелость этого образа под пером художника, живущего в стране государственного атеизма, где обращение к религиозным мотивам оборачивалось обвинениями в «кокетничанье с боженькой». Похоже, оценил его и Высоцкий, герой песни которого (тоже боевая машина) и по ходу лирического сюжета, и в момент развязки произносит фразу-приветствие, восходящую к Ветхому (см.: 1 Царств, 25: 6) и Новому завету, где Иисус обращается к ученикам: «А входя в дом, приветствуйте его, говоря: “мир дому сему”» (Матф., 10: 12; ср.: Лк., 10: 5). У Высоцкого звучит более распространённый в современном языковом обиходе вариант этого изречения:

¹ *Анчаров М. Сочинения. С. 69.*

Досадно, что сам я немного успел, –
Но пусть повезёт другому!
Выходит, и я напоследок спел:
«Мир вашему дому!»

Нам представляется, что смысл, пафос и композиционная роль этих строк (развязка лирического сюжета, голос уже как бы из потустороннего мира) напоминают о процитированных нами выше строках «Баллады о танке...» Анчарова, наверняка находившихся в активе творческой памяти Высоцкого – что называется, лежавших под рукой. Как, впрочем, и многие другие анчаровские строки.

Иные возможности усвоения Высоцким как военным поэтом фольклорно-мифологических мотивов – и усвоения именно через песенную поэзию учителя – раскрываются в «Песне о Земле» (1969). В ней отражены древние представления о земле как о «матушке», неиссякаемом жизнепорождающем источнике, характерные для фольклора, особенно обрядового. Высоцкий же оригинально усиливает эти мотивы за счёт привнесения в лирический сюжет мотивов войны и за счёт развёрнутой (гораздо более чем в фольклоре, ограничивающемся обычно лаконичными формулами типа «Уроди нам, боже, / Жита в колосе...»¹) персонализации её образа, получающего конкретные человеческие черты: «разрезы», «раны», «нервы»...². Земля в его песне изранена, но жива:

¹ Русская народная поэзия: Обрядовая поэзия / Сост. и подгот. текста К. Чистова и Б. Чистовой. Л., 1984. С. 108.

² В русской поэзии такой творческий подход к образу земли был особенно присущ А. Кольцову. См., например в его стихотворении «Урожай»: «Красным полемем / Заря вспыхнула; / По лицу земли / Туман стелется; / Разгорелся день / Огнём солнечным, / Подобрал туман / Выше *темя гор...*» и т. д. (Кольцов А. В. Стихотворения. Воронеж, 1977. С. 134. Курсив наш).

Как разрезы, траншеи легли,
И воронки – как раны зияют.
Обнажённые нервы Земли
Неземное страдание знают.

Она вынесет всё, переждёт, –
Не записывай Землю в калеки!
Кто сказал, что Земля не поёт,
Что она замолчала навеки?!

Наверняка Высоцкому доводилось слышать от Анчарова сравнительно раннюю его песню «Баллада о мечтах» (1946), весомое место в которой занимали как раз мотивы персонификации Земли, её избавления от последствий войны: «Земля устала. Ей давно / Уж отдохнуть пора. <...> Потом он (солдат – *А. К.*) вычистит поля / От мусора войны, – / Поля, окопами пыля, / О ней забыть должны. <...> Навек покончивши с войной – / И это будет в срок, – / Он перепашет шар земной / И вдоль и поперёк»¹. Думается, именно Анчаров стал здесь своеобразным посредником между Высоцким и фольклором. Не то чтобы Высоцкий не знал этих фольклорных мотивов – знал, конечно; но старший бард поддал ему пример того, что они могут лечь в основу лирического сюжета авторской песни – как говорится, навёл на след.

Нечто похожее произошло, на наш взгляд (вернёмся к героике), и прежде, в «Военной песне» (1966), написанной в Кабардино-Балкарии в период съёмок фильма «Вертикаль» и вошедшей в эту картину. В основе лирического сюжета песни – парадоксальное противопоставление двух воюющих друг с другом сторон, которые до войны участвовали в совместных восхождениях на горные вершины в СССР, а ныне оказываются враждебными: «Ты снова здесь, ты собран весь – / Ты ждёшь заветного сигнала. / И парень тот – он тоже здесь, / Среди стрелков из “Эдельвейс”, – / Их надо сбросить с перевала!» Думается, упоминание горной немецкой дивизии навеяно Высоцкому при-

¹ *Анчаров М.* Сочинения. С. 30, 31.

мером Анчарова – уже упоминавшейся нами «Балладой о парашютах»: «А внизу – дивизии / “Эдельвейс” / и “Мёртвая голова”». Конечно, название дивизии было прекрасно известно Высоцкому и без Анчарова¹, но, опять-таки, «Баллада...» последнего показала ему, что это можно использовать в песне. Ведь в звучавших с эстрады песнях о войне такой конкретики (да ещё «фашистской») не было; не припоминается нам она и в лирике послевоенных лет.

Серия песен, вдохновлённых работой в съёмочной группе «Вертикали» и уже не связанных с влиянием Анчарова, содержит и другие военные ассоциации. Сам поэт хорошо ощущал родство двух этих тем – военной и альпинистской: «Я такое не видел, потому что я не воевал, – говорят, это на фронте было такое же. Вот такая же взаимовыручка и надежда друг на друга есть и в горах»². Приведём цитаты из двух других песен Высоцкого о горах, тоже вошедших в фильм (курсив наш):

Если шёл он с тобой
как в бой,
На вершине стоял – хмельной, –
Значит, как на себя самого
Положись на него!
(«Песня о друге»)

И можно свернуть, обрыв обогнуть –
Но мы выбираем трудный путь,
Опасный, *как военная тропа.* <...>
Как Вечным огнём, сверкает днём
Вершина изумрудным льдом...
(«Здесь вам не равнина»)

¹ См. различные автокомментарии к «Военной песне», приведённые в кн.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 97-99.

² Там же. С. 95. Об альпинистских песнях барда см.: Кулагин А. Горы в поэзии Высоцкого и Визбора: К проблеме творческого диалога // В поисках Высоцкого. Пятигорск, 2011. № 3. С. 22-32.

В этих строках проступает общечеловеческий потенциал обеих тем и некий «общий знаменатель» песен Высоцкого с «формально ролевым героем» (Н. В. Федина): такой герой появляется у поэта в тех песенных сюжетах, где человек должен пройти «проверку на прочность». Кстати, выражение это использовано Высоцким в песне «Темнота» (1969), где откровенно сближены война и другие экстремальные ситуации: «Там проверка на прочность – бои, / И закаты, и ветры с прибоями...» «Бои» и «ветры с прибоями» взяты как будто из разных сфер жизни, но в песне они оказываются, по сути, синонимичны друг другу.

Если обратиться к другим «профессиональным» песням Высоцкого второй половины 60-х годов, то заметим, что и в них чужая судьба интересует поэта как поле проявления внутренней сущности человека, в обыденной реальности чаще всего не заметной для окружающих. Экстремальная же ситуация проявляет личность до конца, и такая проверка сродни проверке на войне:

Мы плачем – пускай мы мужчины:
Застрел он в пещере кораллов, –
Как истинный рыцарь лучины,
Он умер с открытым забралом.
(«Марш аквалангистов», 1968)

Покой только снится, я знаю, –
Готовься, держись и дерись! –
Есть мирная передовая –
Беда, и опасность, и риск.
(«Давно смолкли залпы орудий...», 1968)

Само собой, в этом же ряду оказываются у Высоцкого и навеянные чтением Стивенсона и слушанием в юности нетрадиционного «морского» фольклора («В нашу гавань заходили корабли» и проч.) песни на пиратскую тему («Ещё не вечер», 1968; «Пиратская», 1969). Пиратство в них эстетизируется, а представители этого промысла наделяются благородными чертами – но уже без той иронии, которая сопровождала «благородных» мар-

гиналов из первых песен поэта: «Вот двое в капитана пальцем тычут: / Достать его – и им не страшен чёрт! / Но капитан вчерашнюю добычу / При всей команде выбросил за борт» («Пиратская»).

Но не отвлеклись ли мы от ключевой идеи данного раздела – от идеи мифопоэтической основы героики в песнях Высоцкого? Думается, нет. В том-то и дело, что именно глубинные фольклорно-мифологические корни её (мотивы русского фольклора, библейская образность) обеспечивают творческую возможность общечеловеческого подхода к герою, к его драматической – а порой и трагической – судьбе. «Профессиональные» границы (между воином, альпинистом, аквалангистом, пиратом...) в таких песнях у Высоцкого обычно условны. Поэту важнее единый нравственно-психологический стержень его героев, проходящих решающую проверку на «звание человека»¹, как сказано в шекспировском «Гамлете». Но разговор о «Гамлете» у нас впереди.

2. Комизм: иносказание и гротеск

Другая грань поэтического мира Высоцкого второй половины 60-х годов – комическое отражение тогдашней советской действительности, и шире – (если перефразировать название известного позднейшего фильма) особенностей национального

¹ Это словосочетание использует С. В. Свиридов в названии статьи, где он излагает свою концепцию творческого понимания Высоцким человека. По мнению исследователя, в поэтическом мире художника «бытие человеческое» («предпочтение срединного, секулярного культурного поля») располагается между «сверхбытием» (включающим, например, *небо, море, горы, ...*) и «небытием» (хаос и энтропия); см.: *Свиридов С. В. Звание человека: Художественный мир В. Высоцкого в контексте русской культуры // Мир Высоцкого. Вып. IV. 2000. С. 248-279.* Эта интересная концепция, однако, не отменяет мысли о том, что именно «сверхбытие» (С. В. Свиридов относит к нему и *бой*) максимально проявляется у Высоцкого человеческие возможности, и для творчества поэта второй половины 60-х годов это принципиально важно.

менталитета. Кажется, не было такой – явственно ощущаемой как в чём-то ущербная – грани жизни, на которую бард не откликнулся бы песней. Его герои погружены в атмосферу не только экстремальных ситуаций, но и ситуаций абсурдных; это касается, конечно, уже других песен¹.

Творчество Высоцкого первого периода отличалось, как мы помним, иронико-пародийной атмосферой. Естественно, что и теперь, во второй половине 60-х, комический дар художника продолжает во многом определять собою его поэтический мир, но, помимо иронии и пародии (они остаются в силе, и попутно мы ещё будем обращать на них внимание), в творческий актив поэта включаются теперь новые для него приёмы.

Во-первых, это **иносказание**, в поэзии Высоцкого представленное нередко такой своей разновидностью как аллегория. Склонность художника к аллегоричности можно было бы предположить уже на основании материала предыдущего раздела данной главы. Мы видели, что герои, представляющие собой внешне разные профессии, в то же время тяготеют к единому типу; то есть, в каждом конкретном персонаже воплощается некая отвлечённая (и, что любопытно, во многом единая) поэтическая мысль. Заодно это свидетельствует и о мощном этическом начале творчества поэта, вообще склонном реализовывать себя, как показывает история мирового искусства, в иносказательном, аллегорическом ключе. Поэтому, кстати, иносказание у Высоцкого воплощается не только в комедийных песнях, но порой и в песнях с драматическим звучанием – как, например, в песне «Гололёд» (1966), заглавный образ которой болгарская исследователь-

¹ Высоцкому как мастеру комического была посвящена одна из первых посмертных статей о поэте: *Крымова Н.* Мы вместе с ним посмеёмся // Крымова Н. Имена: В 3(4) кн. Кн. 4: Высоцкий: Ненаписанная книга / Сост. Г. Б. Урвачёва, Ю. Г. Фридштейн. М., 2008. С. 102-131 (впервые: Дружба народов. 1985. № 8. С. 242-254). Существует (помимо отдельных частных работ) специальное диссертационное исследование этой проблемы – см.: *Бахмач В. І.* Сміх Висоцького: Автореф. дис. ... канд. філолог. наук. Харків, 1998.

ница Д. Крыстева трактует как метафору абсолютизма советской империи, унаследовавшей черты «ледяного дома» империи российской¹, или в «Песне о вешей Кассандре» (1967), под героиней которой подразумеваются, как говорил сам поэт, «ясновидцы, прорицатели, предсказатели»². Впрочем, и эта песня не обходится без хотя бы намёка на иронию – пусть горькую, в самом финале: «Конец простой – хоть не обычный, но досадный: / Какой-то грек нашёл Кассандрину обитель – / И начал пользоваться ей не как Кассандрой, / А как простой и ненасытный победитель» (ср. тоже «снижающие» лирическую ситуацию строки в «Гололёде»: «...и двуногий встаёт / На четыре конечности тоже»). Иносказательной может оказаться и песня о любви. Такова «Песня о двух красивых автомобилях» (1968), навеянная широко распространённой в середине столетия, вошедшей в фольклор песней «Машина АМО» («Расскажу про тот край, где бывал я...»), автором которой И. Фоняков считал сибирского писателя М. Михеева³. Только если в народной песне, при всей значимости образов самих машин (АМО и фورد), главными героями были всё же водители – Коля Снегирёв и его возлюбленная Рая, – то у Высоцкого действуют именно «две красивые машины» – легковые, а не грузовики, как в песне о «Чуйском тракте».⁴ Высоцкий поёт о них от третьего лица, но заметим, что песня создана в тот же год, когда в его творчестве появилась, в качестве «нетрадиционного ролево-

¹ См.: *Крыстева Д.* Руската приказка за леденото царство: (Към речника на метафорите на абсолютизма) // *The Tireless Seeker / Неуморният търсач: Сб. се посв. ... доц. д-р Ивайло Петров. Шумен, 2005. С. 247.* Возможно, смысл иносказания в песне даже шире, философичнее: «го-лолёд» не только в советской империи, но и на «всей планете»...

² Цит. по: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 115.

³ См.: *Фоняков И.* «Интеллигенция поёт блатные песни»: Контркультура нашей молодости // Лит. газ. 1996. 17 апр. С. 4.

⁴ Подробное сопоставление песен см.: *Кулагин А.* К проблеме «Высоцкий и фольклор»: Заметки на полях // *Кулагин А. Высоцкий и другие. С. 70-72.*

го героя», другая машина – самолёт, а сам приём иносказания (мы просто не акцентировали на нём внимание в предыдущем разделе, но ведь оно есть и в военных песнях) демонстрировал возможности трагического наполнения. Нас же иносказание будет интересовать как средство создания комического эффекта.

К иносказанию Высоцкий обращался и в некоторых ранних (иронико-пародийных) песнях («Пока вы здесь в ванночке с кафелем...», «Сивка – Бурка»), но широкого распространения в творчестве первого периода этот приём не получил. В ту пору молодой поэт оставался, в общем, в рамках единого образа, единого для своих героев типа сознания, не требовавшего большого обобщения, возможности которого даёт как раз иносказание (аллегория).

Любопытно, что уже одна из первых песен такого рода – «У домашних и хищных зверей...» (1966) – представляет собой не столько иносказательное произведение, сколько произведение *об иносказании*, что свидетельствует о своеобразной литературной рефлексии поэта:

У домашних и хищных зверей
Есть человеческий вкус и запах,
А каждый день ходить на задних лапах –
Это грустная участь людей.

Смысл иносказания кажется ясным: люди «ходят на задних лапах», свободы и вообще «человеческого» у них меньше, чем у животных. Однако для Высоцкого такой поэтический ход был бы слишком прост и очевиден, и он тут же будто выворачивает ситуацию наизнанку: «У немногих приличных людей / Есть человеческий вкус и запах, / А каждый день ходить на задних лапах – / Это грустная участь зверей». Всё встаёт на свои места: этой строфой поэт «отказывается» от иносказания, возвращая человеку человеческое, а животным – удел «ходить на задних лапах». Таким же образом он призывает теперь желающих «поукрошать» работать не «в розыске» (2-я строфа), а «в цирке» (4-я, заключи-

тельная, строфа). «Поиграв» иносказанием (которое здесь, наверное, можно увязать с общественно-психологическими итогами Оттепели: «Сегодня жители, сегодня жители / Не желают больше видеть укротителей...»), поэт показал, что он вполне владеет этим приёмом, но не собирается его абсолютизировать.

Иносказательные образы в поэзии Высоцкого второй половины 60-х годов весьма разнообразны. Ими могут быть, например, животные – в чём мы только убедились. Эту линию поэт продолжит в «Песенке ни про что, или Что случилось в Африке» (1968), повествующей о своеобразном «мезальянсе» Жирафа и Антилопы. Смысл этого иносказательного, напоминающего о басенной традиции, сюжета заключён, во-первых, в том, что важно уметь принять собственное решение («Если вся моя родня / Будет ей не рада – / Не пеняйте на меня, – / Я уйду из стада!»), а во-вторых – в том, что если вдруг решение окажется (или покажется) неверным, всегда есть виновный, «крайний»:

...Пусть Жираф был неправ –
Но виновен не Жираф,
А тот, кто крикнул из ветвей:
«Жираф большой – ему видней!»

Это «резюме» иронически корректирует первую – «правильную» – мысль о самостоятельном выборе. Неспроста песня вызывает весьма различные интерпретации, и нужно согласиться с обозревающей их в специальной заметке А. В. Бибиной, что в ней (песне) «сталкиваются несколько мировосприятий <...> Несмотря на внешнюю легкомысленность и кажущееся наличие “морали”, автор предлагает нам здесь множество глубоких вопросов...»¹ Во всяком случае, авторская позиция оказывается усложнённой, явно не сводимой к однозначной жизненной формуле. Но ведь и у самого создателя русской национальной басни «мораль» звучит весьма своеобразно и является, по сути, «кажу-

¹ Бибина А. В. Так что же случилось в Африке?: Об одной «несерьёзной» песне В. Высоцкого // Рус. речь. 1993. № 1. С. 22.

щейся» («Уж сколько раз твердили миру... но только всё не впрок...») – во всяком случае, раскрытой «не прямолинейно, а через реалистические образы», как писал в своё время Н. Л. Степанов, ведущий исследователь творчества великого баснописца¹. В литературе об авторской песне уже отмечалось влияние басенно-притчевой традиции². Если же вернуться к «Песенке ни про что...», то стоит отметить, что она написана в один год с упоминавшейся выше «Песней о двух красивых автомобилях»; лирическая ситуация в обоих случаях связана с мотивом преграды между любящими, только звучит он в разной тональности – соответственно лирико-комедийной и лирико-драматической. Велик соблазн интерпретировать обе песни в связи с переживавшим тогда начальную стадию романом поэта с иностранной подданной Мариной Влади, но в «Песне о двух красивых автомобилях» близко друживший в ту пору с Высоцким Д. Карапетян усматривал другую биографическую подоплёку... Впрочем, нас в данном случае интересует не столько конкретный повод, сколько художественный приём.

Чаще же всего героями иносказательных песен поэта второй половины 60-х оказываются известные мифологические, фольклорные, литературные персонажи. Высоцкий вообще работал как бы «по школьной программе», апеллируя в своих песнях к ситуациям хрестоматийным, известным любому тогдашнему слушателю, независимо от его интеллектуального уровня и образовательного ценза. Так, одновременно с уже упоминавшейся нами «Песней о вещи Кассандре», и даже в одну ночь с ней³, была написана «Песня о вещем Олеге», травестийно (об этом приёме в поэтике Высоцкого см. ниже) обыгрывающая сюжет и использующая строфику и ритмику знаменитой пушкинской «Песни...» (восходящей, в свою очередь, к летописной «Повести

¹ См.: *Степанов Н.* Басни Крылова. М., 1969. С. 58 и др.

² См.: *Левина Л. А.* Грани звучащего слова: Эстетика и поэтика авторской песни. М., 2002. С. 210-227.

³ См.: *Абрамова Л. В.* Факты его биографии. С. 36-37.

временных лет»). Предлагая оригинальную версию классического сюжета, Высоцкий (вновь полуиронически, как бы утрируя назидательную интонацию) делает акцент на предсказание волхвов, на необходимость прислушиваться к «ясновидцам» и «прорицателям»:

...Каждый волхвов покарать норовит, –
А нет бы – послушаться, правда?
Олег бы послушал – ещё один щит
Прибил бы к вратам Цареграда.

Ставя песню Высоцкого в русский поэтический контекст (а это не только пушкинская баллада, но и стихи Рылеева, Языкова), Вл. И. Новиков замечает, что «Высоцкий бросает на него (сюжет – *А. К.*) новый свет, драматизируя ситуацию, описанную Пушкиным, стущая её, доводя до непримиримого конфликта между властью и пророком»¹. Эпоха Перестройки, когда и были произнесены эти слова, резко актуализировала смысл поэтического иносказания барда, но, с другой стороны, проявила и его универсальную суть, выраженную здесь в сниженно-разговорной «максиме»: «Шутить не можете с князьями!» (ср. в «Песне о вещей Кассандре»: «...Но ясновидцев – впрочем, как и очевидцев – / *Во все века* сжигали люди на кострах»; курсив наш).

Иносказание Высоцкого может быть направлено и на конкретное лицо; так происходит в песне «Жил-был добрый дурачина-простофиля...» (1968), в сюжете которой легко прочтываются аллюзии на судьбу Хрущёва:

Но был добрый этот самый простофиля –
Захотел издать Указ про изобилье...
Только стул подобных дел
Не терпел:
Как тряхнёт – и, ясно, тот не усидел...

¹ Из выступления 1987 г. – см.: Вечер в Музее Пушкина / Подготовка к печати И. Поляк // Мир Высоцкого. Вып. IV. С. 330.

Несколькими строками Высоцкий говорит и о знаменитом обещании построить коммунизм за двадцать лет («Указ про избылье»), и о смещении Первого секретаря в 1964 году (личностью его поэт вообще очень интересовался: достаточно сказать, что в 1970 году он съездит к опальному советскому вождю на дачу¹). В самой же песне тоже обыгран сюжет Пушкина, но уже другого его произведения – «Сказки о рыбаке и рыбке», с её известным рефреном: «Дурачина ты, простофиля!». Функцию рыбки здесь выполняет «стул для царских кровей», «не утерпевший» в конце концов претензий «дурачины-простофили». В песне – как и в пушкинской сказке – обыграно расхождение между простым происхождением героя (излишне для главы государства демократичные манеры Хрущёва были широко известны и не раз оборачивались анекдотическими ситуациями) и его «царскими» запросами, всё растущими и растущими: «Сразу слуги принесли хмельные вина... Ощутил, что он – ответственный мужчина... Сразу топтать стал ногами и кричати...». Кстати, явно не сказочное слово «ответственный» (ещё и в сочетании с «мужчиной») выдаёт современное партийно-бюрократическое «происхождение» этой фигуры.

Своеобразной вершиной же иносказательной манеры Высоцкого второй половины 60-х нам представляется «Песня о нотах» (1969) – развёрнутая поэтическая картина, в которой обыгранны названия всех семи нот гаммы². Песня звучала в спектакле Театра на Таганке «Берегите ваши лица!», в сцене, где актёры «на чёрных подъёмниках на ярком фоне в чёрных же свитерах воссе-

¹ См. об этой – судя по всему, спонтанной – поездке: *Карапетьян Д.* Владимир Высоцкий: Между словом и славой. С. 110-125.

² Широко используемая поэтом в этой песне музыкальная терминология прокомментирована в специальной работе: *Шостак Г. В.* Комментарий к «Песне о нотах» В. С. Высоцкого (1969) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009–2010 гг. / Редколл.: А. Е. Крылов и др. Воронеж, 2011. С. 155-157.

дали всемером, точно воробушки, либо ноты – от и до»¹. Каждая нота знаменует собою у Высоцкого какой-то определённый тип человеческого поведения, а «отношения» между нотами – зеркало отношений между людьми:

Какую ты тональность ни возьми –
Неравенством от звуков так и пышет:
Одна и та же нота – скажем, *ми*, –
Одна внизу, другая – рангом выше.

По мере развития лирического сюжета иносказание («неравенство» нот) всё отчётливее наполняется социальным смыслом. В песне, по замечанию Т. А. Гавриленко, «сатирически моделируется современный поэту общественный уклад с его очевидными изъянами»². Выясняется, что у нот есть «тузы и секретарши», что, «кроме этих подневольных нот, / Ещё бывают ноты-паразиты, – / Кто их сыграет, кто их пропоёт?.. / Но с нами – Бог, а с ними – композитор!» Так в кульминационный момент автор резким поэтическим жестом отгораживается от созданной им же иерархической картины: композитор, конечно, не чета Богу...

Найдя оригинальный поэтический ход (кажется, богатые иносказательные возможности нотного ряда лирической поэзией до Высоцкого не были востребованы), художник проявляет ещё и виртуозное мастерство, позволяющее ему не только зарифмовать названия всех нот («до» – «от и до», «фа» – «строфа», «ля» – «кутоля» и так далее), но «втиснуть» их все (и даже ещё два слова) в один (!) стих, к тому же перечислив в должном порядке:

¹ *Смехов В.* Таганка: Записки заключённого. М., 1992. С. 141. Мемуарист – коллега Высоцкого по театру – обыгрывает зачин песни: «Я изучил все ноты от и до...»

² *Гавриленко Т. А.* Образ песни в поэтическом мире Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. С. 63.

Пляшут ноты врозь и с толком,
Ждут *до, ре, ми, фа, соль, ля и си*, пока
Разбросает их по полкам
Чья-то дерзкая рука.

В этой песне ощущается, наконец, «энциклопедизм» Высоцкого, его творческая способность охватить весь предлагаемый темой материал, «выжать» из него максимальный поэтический результат. (Позднейший случай такого подхода – песня 1974 или 1975 года «О знаках Зодиака», в которой будут обыграны названия всех двенадцати зодиакальных созвездий.)

Второй приём, к которому Высоцкий во второй половине 60-х обращается тоже довольно часто, – **гротеск**, востребованный искусством чаще всего в сатирических целях, хотя вообще значение его (гротеска), конечно, шире¹. В случае Высоцкого сатирическая составляющая гротеска, напоминающая о традиции Гоголя и Щедрина, очень важна; но творческая потребность поэта в этом приёме была связана, кроме того, и с образом лирического героя (некоторые исследователи пользуются термином «лирический гротеск»), и отмеченной нами широтой охвата жиз-

¹ Анализ гротеска в творчестве другого крупнейшего барда в связи с проблемой «субъектной архитектоники произведения», отношения автора к герою см.: Бройтман С. Н. Гротеск в лирике Б. Окуджавы // Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008. С. 381-389. Применительно к песенной поэзии (авторская песня и рок-поэзия) В. А. Гавриковым предложен термин «субтекстуальный гротеск», означающий, по мысли исследователя, «снижение пафоса одного из субъектов (скажем, артикуляции – А. К.) за счёт другого (стихов или мелодии – А. К.), столкновение серьёзного и комичного» (Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст / Под науч. ред. Ю. В. Доманского. Брянск, 2011. С. 95). В этом случае гротеск сближается с пародией, в частности – травестией. Признавая перспективность общезстетического толкования терминологии применительно к синтетическому искусству авторской песни, мы, однако, не касаемся в своей работе этой стороны проблемы, ограничиваясь собственно литературоведческим подходом.

ненных явлений и воссоздания жизненных ситуаций в его песнях¹. Эта широта исключала простое жизнеподобие – хотя бы потому, что поэт не мог сам пройти и пережить все эти многочисленные ситуации. Если в песнях о «людях трудных профессий» он добился этого экстраполяцией героического (см. предыдущий раздел), то здесь, в песнях комических, возможность «подняться» над материалом и панорамно охватить его во многом обеспечивалось гротеском, с присущей ему высокой степенью художественной условности. Размышляя вслух о роли жизненного опыта в творчестве, Высоцкий говорил: «Человек должен быть наделён фантазией, чтобы творить. Он, конечно, творец и в том случае, если чего-то такое там рифмует или пишет, основываясь на фактах. Реализм такого рода был и есть. Но я больше за Свифта, понимаете? Я больше за Булгакова, за Гого-

¹ С этой точки зрения рассматривает творчество Высоцкого М. Н. Липовецкий, автор соответствующей главы в изд.: *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: В 2 т. М., 2003. Т. 2. С. 143-148.* Предлагая свою типологию гротеска в литературе позднесоветских десятилетий, исследователь усматривает в произведениях Высоцкого «романтический гротеск», при котором «сознание героя обнимает собой огромный социальный мир, разорванный кричащими конфликтами», а «дистанция между персонажем и автором гораздо короче» (с. 143), чем у Галича. Заметим, однако, что эстетические границы собственно гротеска в этой работе довольно размыты, а использование поэтом гротеска в той или иной песне (например, «Она была в Париже» или «Наводчица», которую М. Н. Липовецкий называет «Нинка»); есть в тексте главы и другие произвольные названия; использованная же здесь научная литература о поэте ограничивается двумя – пусть и ценными – статьями из воронежского сборника 1990 года) иногда декларируется без аргументации. К тому же, автор безоговорочно – и тоже неаргументированно – считает гротескными песни Высоцкого, в которых воплощена экстремальная ситуация (и которые мы рассматривали в предыдущем разделе в связи с героикой). Но если они содержат «предельное выражение свободы» (с. 147), то это ещё не значит, что они непременно построены на гротеске.

ля»¹. В этом ряду можно было бы упомянуть и Достоевского, суть «фантастического реализма» которого им же самим сформулирована в одном из писем (к Н. Н. Страхову) так: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного»². «Не надо выдумывать, жизнь фантастична!» – невольно варьирует в стихах эту мысль поэт из поколения Высоцкого³.

Гротескные мотивы у Высоцкого могли эпизодически звучать и в песнях первого периода (например, «У тебя глаза – как нож», 1962), но как принципиально значимый и сюжетообразующий этот приём заявляет о себе в «переходном» 64-м году, в песне «Бал-маскарад». Смещение реальности в сознании её героя проще всего объяснить винными парами: «...Ведь массовик наш Колька / Дал мне маску алкоголика – / И на троих звали меня дяди». Но перед нами не «антиалкогольный» фельетон в стихах. В этой картине мира искажено представление о человеке и человеческом облике; здесь «какие-то свиные рыла вместо лиц» (Гоголь), а ощущение разницы между человеком и животным утрачено. Это тот случай, когда, согласно классификации мотивировок гротеска в работе О. М. Петриашвили, гротескная ситуация создаётся благодаря «зооморфным превращениям персонажа», а также «алкогольному или наркотическому опьянению, когда в сознании опьянённого человека возникают фантастиче-

¹ *Высоцкий В.* Монологи: [Из концертных выступл.] / Публ. подгот. И. Дьяков // Юность. 1986. № 12. С. 83. Ср.: «Песни мои – сюрреальные: в них иногда происходят такие вещи, которых мы в нормальной жизни, может быть, никогда и не видим» (Там же. С. 124). Под «сюрреальностью» поэт подразумевает здесь, конечно, всё тот же гротеск.

² *Достоевский Ф. М.* Об искусстве / Сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Богданова. М., 1973. С. 410.

³ См.: *Кушнер А.* Таврический сад: Избранное. М., 2008. С. 137 (стих. «Быть классиком – значит стоять на шкафу...»).

ские видения, поражающие своим алогизмом»¹ (такая мотивировка будет использована поэтом, как мы увидим ниже, неоднократно). От аллегорического же такой образ отличается тем, что здесь не зверь обладает «психологией и поведением человека», а, напротив – «человек превращается в свою противоположность – зверя»²:

Я снова очутился в зоосаде:
Глядь – две жены, – ну две Марины Влади!³
Одетые животными,
С двумя же бегемотами, –
Я тоже озверел – и стал в засаде.

Между тем в области гротеска у Высоцкого тоже был свой непосредственный учитель. Мы уже говорили (в первой главе) о том, какую роль сыграл в становлении *серьёзного* интереса молодого поэта к нетрадиционному фольклору А. Д. Синявский. Но, похоже, литературные возможности гротеска профессионально – хотя и невольно – открыл барду он же. Высоцкий, судя по свидетельству Л. В. Абрамовой, долго не знал о том, что у его наставника по Школе-студии МХАТ и научного сотрудника ИМЛИ есть «вторая жизнь» – что начиная с 1959 года за рубежом под псевдонимом Абрам Терц печатаются его литературные произведения, в которых приём гротеска широко использовался (сам Синявский, противопоставляя своё творчество официозному соцреализму, впоследствии называл свою прозу

¹ *Петриашвили О. М.* Гротеск в русской литературе XX века. Тбилиси, 2005. С. 63.

² *Ауэр А. П.* Гротеск // Литературоведческие термины: (Материалы к словарю) / Ред.-сост. Г. В. Краснов. Коломна, 1997. С. 9.

³ Любопытно, что песня написана за несколько лет до знакомства Высоцкого с Мариной Влади, его будущей женой. О её реакции на песню см.: *Влади М.* Владимир, или Прерванный полёт / Пер. с фр. М. Влади и Ю. Абдуловой. М., 1989. С. 14-15.

«утрированной», или «другой литературой»¹). За эти публикации писателю и пришлось поплатиться пятью годами лишения свободы: в феврале 1966 года Синявский вместе со своим коллегой по творчеству Ю. Даниэлем будет осуждён и отправлен за колючую проволоку (выйдя на свободу в 1971-м, он вскоре, на начавшейся в ту пору «третьей волне» эмиграции, покинет СССР).

«О том, что Андрей Донатович пишет фантастические рассказы, – вспоминает Л. В. Абрамова, – он (Высоцкий – А. К.) узнал ещё до процесса. Однажды он пришёл с квадратными глазами и принёс рассказ Синявского “Пхенц”, не зная, что этот рассказ уже опубликован на Западе под псевдонимом <...> Володя был потрясён. На уровне фантастики, которая была тогда, – и вдруг такое! Даже не фантастика, а что-то высокое»². Чтение «Пхенца» напрямую отозвалось, по нашим наблюдениям, как минимум в двух песнях Высоцкого середины 60-х годов. Первая из них – «Песня завистника» (1965), в которой точно воссоздана психология обывателя, не могущего спокойно относиться к чужим успехам. Герой её живёт в коммунальной квартире, где чувство зависти (к состоятельному соседу), естественно, обостряется: «А вчера на кухне ихний сын / Головой упал у нашей двери / – И разбил нарочно мой графин, – / Я – мамаше счёт в тройном размере». Главный герой рассказа Синявского же, пришелец из иного мира, вынужден жить среди людей под видом горбуна, и живёт он именно в коммунальной квартире. Его непохожесть на окружающих вызывает злость соседей, придирающихся к нему по мелочам. Одна соседка недовольна тем, что он много времени проводит в общей ванной (а это единственное место, где он может расправить и омыть крылья, существование которых – тайна

¹ Цит. по.: *Воздвиженский В. Г. Синявский Андрей Донатович // Русские писатели XX века: Биографич. словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М., 2000. С. 641.*

² *Абрамова Л. В. Факты его биографии. С. 40.*

для окружающих). На претензии Пхенц реагирует так: «Она сама жжёт свет киловаттами. *А её дети разбили мою бутылку*»¹.

Другую реминисценцию из «Пхенца» обнаруживаем в песне «Каждому хочется малость погреться...» (1966) За её «фантастическим» – и здесь уже близким к гротеску – сюжетом можно расслышать ироническое иносказание (см. об этом приёме выше) на тему настойчиво декларировавшегося государственной идеологией якобы превосходства «советского человека» над всем остальным миром:

Не важно, что пришельцы
Не ели чёрный хлеб, –
Но в их тщедушном тельце –
Огромный интеллект.

И мозгу у пришельцев –
Килограмм примерно шесть –
Ну а у наших предков –
Только челюсти и шерсть.

Герой «Пхенца» – как раз, напомним, пришелец! – не ест человеческой еды. Она, в его восприятии, «скверно пахнет»; его поражает «садизм кулинарии» («Будущих цыплят поедают в жидком виде» и т. п.), в том числе относительно хлеба: «Ещё безжалостней поступают с пшеницей: режут, бьют, растирают в пыль. Не потому ли мука и мука разнятся лишь ударением?»² «Тщедушное тельце» же пришельцев в песне Высоцкого напоминает о мнимом физическом уродстве героя «Пхенца».³

Известно, что в 60-е годы Высоцкий сильно увлекался научной фантастикой, и это увлечение сказалось и в данной песне,

¹ *Абрам Терц* (Синявский А. Д.). *Пхенц и другие*. М., 2003. С. 141. Курсив наш.

² Там же. С. 142.

³ Подробнее об этих реминисценциях см.: *Кулагин А. В.* Из историко-культурного комментария к произведениям Высоцкого. С. 66-70.

и в других произведениях поэта («Песня космических негодяев», 1966; «Наши предки – люди тёмные и грубые...», 1968). «Пхенц» же, сам по себе рассказ фантастический, но выделявшийся на общем литературном фоне тех лет (см. приведённое выше свидетельство Л. В. Абрамовой), стал для поэта одним из самых притягательных образцов современной литературы. Думается, фантастическая проза «Абрама Терца» (а Высоцкий читал, возможно, не только «Пхенца») открыла ему как художнику возможности гротескной манеры и позволила в полной мере оценить значимость этой линии в истории русской литературы; впрочем, последнее он мог впитывать и из литературных разговоров с учителем, даже не зная пока его собственной прозы.

Серия гротескных песен Высоцкого связана с ситуацией *посещения*, выдающей глубокую историко-культурную подоплёку этих песен, ибо речь идёт, в сущности, о раздвоении личности, об «изнанке» человеческой души. Особенность трактовки этой ситуации Высоцким заключена в том, что она раскрывается в сугубо современном бытовом контексте.

Сочетание универсально-мифологического плана с остро-современным заметно уже в песне «Про чёрта» (зима 1965/66):

У меня запой от одиночества –
По ночам я слышу голоса...
Слышу – вдруг зовут меня по отчеству, –
Глянул – чёрт, – вот это чудеса!

Если слово «запой» настраивает слушателя на фельетонный лад (мол, посмеёмся над пьянством! Чёрт и ведёт себя как заправский алкоголик: «Брезговать не стал и коньяком»), то уточнение «от одиночества» сразу переводит ситуацию на другой – как и в «Бале-маскараде», куда более серьёзный – уровень. Обращение «по отчеству» тоже неожиданно для героя-маргинала, явно к этому не привыкшему («вдруг!»). Оттого и ночные «голоса» воспринимаются не как банальный пьяный бред, а как нечто большее. Нет, это не просто пьяница... Заметим и другое: чёрт в

традиционном понимании должен быть врагом героя, стремящимся погубить его; здесь же он – своего рода «добрый помощник», который хоть и «корчил рожи», – а всё же «лучше – с чёртом, чем с самим собой». Поэтому после исчезновения чёрта герой ждёт, «когда придёт опять» этот странный гость. Судьба современного человека (пусть даже он явлен в образе алкоголика) оказывается не менее трагичной и расколотой, чем судьба Фауста¹ или Саввы Грудцына, ибо ему, современному человеку, тоже некуда деться кроме как в лапы к чёрту. Такой выбор оттеняет нелепость, искажённость современной жизни, толкающей человека в пропасть.²

Спустя два года, в 1967-м, Высоцкий пишет гротескную «Песню-сказку про джинна», где место чёрта занимает персонаж, заимствованный как будто из другой культуры, но на деле – с детства хорошо известный тогдашним читателям по сказке Л. Лагина «Старик Хоттабыч»:

У вина достоинства, говорят, целебные –
Я решил попробовать – бутылку взял, открыл...
Вдруг оттуда вылезло чтой-то непотребное:
Может быть, зелёный змий, а может – крокодил!

Лирический (ролевой) герой здесь, в общем, тот же, что и в песне «Про чёрта». И сама ситуация та же: «виденье», вызванное алкогольным опьянением. Сказочный джинн персонифицирует в себе «зелёного змия». Фантастика и реальность перепле-

¹ К фаустовскому сюжету напрямую отсылает в песне хрестоматийная цитата из либретто оперы Гуно «Фауст», у Высоцкого содержащая ещё и любопытный (на фоне недавнего смещения Хрущёва) политический намёк: «Чёрт опять ругнулся и сказал: / *“И там не тот товарищ правит бал!”*» (курсив наш).

² В авторской песне тему чёрта параллельно с Высоцким разрабатывал Галич. См.: *Кондратова Т. И.* Образ чёрта в творчестве Галича // Галич: Новые статьи и материалы. Вып. 3 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2009. С. 85-99.

таются: джинн собирается избить героя; последний же, желающий не «мордобитиев», а вина, вызывает милицию, и прибывшие стражи порядка джинна «с размаху кинули в чёрный воронок». Лирический сюжет завершается (как и в песне «Про чёрта») парадоксальным «примирением» героя со своим противником:

...Что с ним стало? Может быть, он в тюрьме мается –
Чем в бутылке, лучше уж в Бутырке посидеть!
Ну а может, он теперь боксом занимается, –
Если будет выступать – я пойду смотреть!

Здесь главное, конечно, не «бокс» (то, что джинн у поэта – мастер подраться, мы уже поняли), а антитеза во втором стихе, неожиданная для автора нескольких десятков «уголовных» песен первой половины 60-х. Оказывается, тюрьма – ещё не самая большая неволя, и эта поэтическая мысль вновь выдаёт лирико-философскую подоплёку песни, поднимает её над житейской конкретикой, тоже выводит за узкие рамки «антиалкогольного» фельетона в стихах¹. Гротескный алогизм проступает, как видим, не столько даже в самом появлении «другого» персонажа (довольно-таки традиционном и потому предсказуемом), сколько в его комичном осовременивании, «обытовлении», и в парадоксальной развязке.

Нечто подобное происходит и в некоторых других шуточных песнях Высоцкого, тоже содержащих гротескные мотивы и тоже построенных на ситуации «посещения» – «Невидимка» (1967), «Посещение Музы, или Песенка плагиатора» (1969). Разве что в «Невидимке» таинственный враг (оказавшийся в итоге всего-навсего «знакомой блондинкой», имеющей виды на героя песни), напротив, мешает ему спокойно предаться одному из любимых занятий:

¹ Сам поэт в шутку именно так её и комментировал: «Я теперь как смотрю на бутылки, вспоминаю эту песню. И не открываю их уже полтора года» (цит. по: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 114).

Однажды выпиваю – да и кто сейчас не пьёт! –
Нейдёт она: как рюмка – так в отрывку, –
Я чувствую – сидит, подлец, и выпитому счёт
Ведёт в свою невидимую книжку.

Но гротескные песни Высоцкого не обязательно построены на появлении у героя враждебного «посетителя». Бывает, что герой, напротив, сам попадает во враждебный ему мир, и чтобы вырваться из него, ему нужно преодолеть некую границу, преграду¹; эта необходимость и становится в данном случае мотивировкой фантастики. Поведение героя песни «Вот – главный вход...» (зима 1966/67) изначально эксцентрично и гротескно; такая эксцентрика – поэтический знак отказа жить по сковывающим его общепринятым правилам:

Вот – главный вход, но только вот
Упрашивать – я лучше сдохну, –
Вхожу я через чёрный ход,
А выходить стараюсь в окна.

Оскорблённый однажды «до ужаса», герой «вышел прямо сквозь стекло». Любопытно, что схожая сцена встречается в книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим». Оформивший витрины герой книги обнаруживает, что они переделаны без согласования с ним, и в знак протеста разбивает витринное стекло: «Я хладнокровно оценил обстановку и решил выйти через пробитую дыру с острыми звёздчатыми краями – не возвращаться же назад! <...> Мои деяния он (судья – А. К.) квалифицировал как “недопустимые”, ибо я разбил витрину и причинил ущерб, который должен возместить, однако судья особо отметил, что защита своих произведений – неотъемлемое право

¹ О мотивах границы, препятствия в поэзии Высоцкого см.: *Скобелев А. В., Шаулов С. М.* Владимир Высоцкий: Мир и Слово. С. 76 и далее.

художника»¹. Едва ли Высоцкий мог знать эти строки из книги Дали, ибо её русского перевода тогда ещё не существовало. Говорить нужно скорее о типологическом родстве творческого сознания основоположника сюрреализма (к имени которого мы ещё вернёмся) и русского поэта. Заметим, что мотив «разбитой витрины» прозвучит у Высоцкого в песне (тоже гротескной) «И вкусы и запросы мои – странны...» (1969), где классическая ситуация «раздвоения личности» решается в характерном для поэта бытовом ключе: «...А суд идёт, весь зал мне смотрит в спину. / Вы, прокурор, вы, гражданин судья, / Поверьте мне: не я разбил витрину, / А подлое моё второе Я».

Но вернёмся к песне «Вот – главный вход...» Вышедший «прямо сквозь стекло» герой попадает, увы, «в объятья к милиционеру», у которого иные представления о том, что можно, а что нельзя: «Мне присудили крупный штраф – / За то, что я нахулиганил». Своеобразная «отмена» гротеска в финале («...И вышел в дверь – я вышел в дверь! – / С тех пор в себе я сомневаюсь») обесмысливает дальнейшее бытие героя:

В мире – тишь и безветрие,
Чистота и симметрия, –
На душе моей – тягостно,
И живу я безрадостно.

Рамки «фантастического реализма» Высоцкого можно было бы расширить за счёт «космических» песен (помимо уже упоминавшихся нами – ещё «В далёком созвездии Тау Кита», где происходит, по классификации О. М. Петриашивили, гротескное «погружение в анабиоз, чтобы <...> оказаться в якобы-реальном будущем»²), фольклорных стилизаций (о них мы ещё скажем) и

¹ Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим; О себе и обо всём прочем / Пер. Н. Малиновской. М., 1996. С. 329, 330.

² Петриашивили О. М. Гротеск в русской литературе XX века. С. 63. Ср. в песне Высоцкого: «Покамест я в анабиозе лежу, / Те таукитяне буйнят...» (курсив наш)

так далее. Мы же остановились на нескольких примерах гротескного воплощения раздвоенного сознания современного человека, восходящей у Высоцкого и к известной культурной традиции, и к собственному ощущению общего неблагополучия человеческого бытия, где «всё не так, как надо» («Моя цыганская»; зима 1967/68).¹

3. Комизм: травестия и стилизация

Не менее, чем иносказание и гротеск, в поэтике Высоцкого этих лет важен приём **травестии**. Среди филологов по сей день нет единодушия в дефиниции этого термина: травестию то идентифицируют с бурлеском, то объявляют их различными и равноправными видами комической поэзии, то считают понятием, включающим в себя бурлеск и ироикомическую поэму... Мы будем исходить из наиболее, по нашим наблюдениям, частотного и принятого в подробном монографическом исследовании представления о травестии как о стилевом снижении «высокого» сюжета², хотя соотношение «высокого» и «низкого» у Высоцкого, как мы увидим, может быть иногда и иным.

В серии травестийных песен, созданных на протяжении второй половины 60-х годов, Высоцкий обнаруживает оригинальный творческий подход к этому приёму. Травестия под его

¹ Гротескная природа прозаического опыта Высоцкого этого же периода рассмотрена в статье: *Шпилевая Г. А.* О структурообразующей роли гротеска в повести В. С. Высоцкого «Жизнь без сна (дельфины и психи)» (1968) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009–2010 гг. С. 45–50. Заметим только, что иронически звучащая в «Жизни без сна» цитата из «Полночного троллейбуса» Окуджавы и соседствующее с ней упоминание о некоем «моложавом идиоте», сообщающем герою о том, что «трамвай уже не ходят», едва ли могут «характеризовать отношение Высоцкого к общему пафосу произведений Окуджавы», как полагает Г. А. Шпилевая. Нам представляется, что филолог в данном случае подменяет точку зрения автора пародии точкой зрения героя-рассказчика.

² См.: *Новиков Вл.* Книга о пародии. С. 173.

пером «удваивается», превращается в «травестию в квадрате»: поэт комично «снижает» опять-таки широко известные («школьные») ситуации и известных персонажей, но это в большинстве случаев те ситуации и те персонажи, которые до него в русской литературе или фольклоре кто-то уже травестировал.

Таким путём он идёт, например, в песне «Про дикого вепря» (1966), используя сюжет, встречающийся в фольклоре разных народов. В России он стал широко известен благодаря не раз переиздававшемуся на рубеже XVIII – XIX веков лубочному сборнику «Дедушкины прогулки». Высоцкий же, скорее всего, был с ним (сюжетом) знаком по сказке братьев Grimm «Храбрый портняжка»: произведения немецких сказочников входили в круг наиболее популярного в СССР детского чтения. Но ему, возможно, была известна стихотворная «Сказка о пастухе и диком вепре» Н. Языкова: в пользу этого говорит некоторое текстуальное сходство произведений, например: «...Появился дикий вепрь огромный – / То ли буйвол, то ли бык, то ли тур <...> А тем временем зверюга ужасный / Коих ел, а коих в лес волочил» (Высоцкий) – «...неведомо откуда / Вдруг появился дикий вепрь и стал / Шалить в лесах и много делал худа; / Проезжих и прохожих пожирал...» (Языков)¹. Так вот, сказка Языкова по отношению к сказке братьев Grimm воспринимается читателем как травестийная, в частности – за счёт «низких» мотивов вина и опьянения: «Ловцы кричат, и свищут, и храбрятся, / Крутят усы, атакуют, бранятся, / И хвастают, и ерофеич пьют...»; «...Соблазнился / Свирепый вепрь – стал кушать виноград. / И столько он покушал винограду, / Что с ног свалился, пьяный до упаду, / Да и заснул...» Высоцкий сохраняет этот мотив, но переносит его на главного героя своей песни – стрелка (вместо портняжки или пастуха): стрелок мало того что и так всегда нетрезв («На полу лежали люди и шкуры, / Пели песни, пили мёды...»),

¹ Языков Н. М. Сочинения / Сост., вступ. ст., примеч. А. А. Карпова. Л., 1982. С. 218.

но ещё и требует от короля вместо традиционной для сказки награды («...принцессу поведёшь под венец») нечто иное:

А стрелок: «Да это что за награда?!
Мне бы – выкатить портвейну бадью!
Мол, принцессу мне и даром не надо –
Чуду-юду я и так победу!»

Нарастающее – и в итоге берущее верх – упрямство героя («портвейн он отспорил») придаёт травестийной истории черты притчи о независимости, тем более что «бывший лучший» стрелок, оказывается, ныне вообще – «опальный». Теперь же он вовсе «принцессу с королём опозорил». Конечно, такое поэтическое ёрничество вольно или невольно приобретало особо актуальный оттенок в пору краха Оттепели и начавшегося преследования инакомыслящих (процессы над Бродским, Синявским и Даниэлем). Во всяком случае, в те годы это была одна из наиболее популярных песен барда.

Вскоре, в 1967 году, Высоцкий пишет «Песню про плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие». Она тоже, если можно так сказать, опосредованно травестийна: евангельский сюжет непорочного зачатия девы Марии пропущен здесь через традицию озорной пушкинской поэмы «Гавриилиада»; в этом случае о влиянии произведения-посредника – в силу его широкой известности – можно говорить, конечно, увереннее, чем в случае с Языковым. (Сама же «Гавриилиада» тоже испытала на себе «посредническое» влияние популярной в начале девятнадцатого века «лёгкой поэзии» Э. Парни.¹)

Высоцкий заимствует и по-своему обыгрывает некоторые мотивы «Гавриилиады». Так, он, вслед за классиком, комично осовременивает профессию мужа Марии, плотника: «Возвращающаяся с работы, / Рашпиль ставлю у стены...»; ср. у Пушкина: «И день и ночь, имея много дел / То с уровнем, то с верною пи-

¹ См. коммент. в кн.: *Пушкин А. С. Гавриилиада: Поэма* / Изд. подгот. М. Строгановым. Тверь, 2000. С. 160 и далее.

люю, / То с топором...»¹ Не знаем, как назывались плотницкие инструменты в эпоху раннего христианства, но слово «уровень» звучит для пушкинской поры явно современно, а уж «рашпиль» для эпохи Высоцкого – и подавно. Далее, Высоцкий разрабатывает пушкинские мотивы ревности и соперничества. Но если в «Гавриилиаде» они развиваются в обход ничего не подозревающего мужа красавицы и оборачиваются дракой соперников («Уж ломит бес, уж ад в восторге плещет; / Но, к счастью, проворный Гавриил / Впился ему в то место роковое...»²), то у Высоцкого в роли ревнивца оказывается именно муж, в образе которого виден этакий работяга, современник поэта, вкалывающий своим «рашпилем» на каком-нибудь заводе и называющий свою жену не только «Марией», но и, согласно законам травестии и грубовато-просторечного стиля рабочей среды, «Машкой», пользующийся и другими просторечными выражениями:

Машка – вредная натура –
Так и лезет на скандал, –
Разобиделась, дура:
Вроде, значит, помешал!

Так поэт переводит евангельскую (и пушкинскую!) историю на уровень массового сознания – в русло хорошо известных любому современнику поэта многочисленных анекдотов на тему «муж, жена и командировка». Комично, на уровне вообще характерной для Высоцкого игры слов, отозвался в его песне и пушкинский мотив подмены персонажа: «...Потому что мне сдаётся, / Этот Ангел – Сатана!»

¹ Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. / [Изд. подгот. Д. Д. Благим и др.] М., 1974–1978. Т. 3. С. 107.

² В таких случаях нетрудно заметить, что Пушкин не только «снижает высокое», но и – подобными эвфемизмами – «возвышает низкое». Впрочем, это обнаруживаем и у Высоцкого, называющего «дубину» ревнивого мужа ещё и «древом», а любовника героини – «Святым Духом».

В связи с пушкинской традицией в этой песне стоит обратить попутно внимание на её название. Оно не принадлежит самому поэту и реконструировано А. Е. Крыловым на основе нескольких авторских вариантов, более кратких: «Песня про Свято-Святого Духа, плотника Иосифа», «Песня плотника Иосифа, девы Марии и Святого Духа» и т. п. Вообще манера использовать «длинные» названия пришла к Высоцкому от Анчарова¹, но в случаях анчаровского влияния они строились за счёт присоединения придаточных предложений («Песня про снайпера, который...»; ср. у Анчарова: «Песня про циркача, который едет по кругу...» и др.). Здесь же, по нашему мнению, название (в любом из вариантов) возникает по пушкинскому же образцу, но восходит уже, конечно, не к «Гавриилиаде», а к сказкам: «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о царе Салтане, о... князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» и так далее. Во внимательном отношении Высоцкого к этому жанру в пушкинском творчестве мы уже могли убедиться выше. Думается, и в «Песне про плотника Иосифа...», давая собственную озорную версию знаменитого сюжета, он оглядывался не только на «Гавриилиаду» (а возможны, по мнению исследователей, и другие переключки – с русским фольклором, с «Декамероном» Боккаччо²), но и на более широкий пушкинский контекст.

Если в «Песне про плотника Иосифа...» пушкинское произведение оказывается в роли травестийного «посредника» между поэтом двадцатого века и евангельским сюжетом (назовём его пратекстом), то в песне того же 1967 года «Лукоморья больше нет» в роли автора пратекста оказывается уже сам Пушкин как автор знаменитого (и тоже «школьного») пролога к поэме «Руслан и Людмила», а между ним и Высоцким как автором травестийного сочинения выстраивается целая галерея текстов-

¹ См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 166-168.

² См.: Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» [Вып.] II: Попытка избр. комментирования. Воронеж: Эхо, 2009. С. 36.

«посредников». Снижая сказочно-поэтическую картину пушкинского Лукоморья:

Лукоморья больше нет,
От дубов простыл и след –
Дуб годится на паркет –
 так ведь нет:
Выходили из избы
Здоровенные жлобы –
Порубили все дубы
 на гробы, –

бард следует, во-первых, традиции фольклора советской эпохи, содержащего немало травестийных переделок классического текста, началом которых послужили, по-видимому, следующие сатирические стихи тридцатых годов: «У Лукоморья дуб спилили, / Златую цепь в торгсин снесли, / Русалку паспорта лишили, / А Лешего сослали в Соловки. / И вот теперь то место пусто, / Звезда там красная горит, / И про вторую пятилетку / Сам Сталин сказки говорит»¹. Впоследствии традиция перешла в детский фольклор, и даже старшеклассник Володя Высоцкий сочинил свою переделку пушкинского пролога, комично изобразив в ней школьную жизнь: «И там на лестничных площадках / Следы невиданных людей / Директор там на курьих лапках / Без глаз, без мозга, без ушей»². По содержанию переделок обычно видно, в какую именно эпоху они сочинялись. Например, в скучные питанием послевоенные времена будущий автор «Лукоморья» мог слышать (и впоследствии «использовать» в собственной песне) версию, приведённую также В. Бахтиным: «У Лукоморья дуб срубили, / Златую цепь в утиль снесли, / Кота на мясо изрубили /

¹ Цит. по ст.: *Бахтин В.* У Лукоморья дуб срубили...: Маленькая школьная Пушкиниана // Нева. 1993. № 1. С. 275.

² [*Высоцкий В.*] Юношеские тексты Владимира Высоцкого / Публ. и коммент. Ю. А. Куликова // Высоцкий: Исслед. и материалы: В 4 т. Т. 2. Юность / Сост. С. И. Бражников, Ю. А. Куликов, Г. Б. Урвачёва. М., 2011. С. 8.

И нам на кухню принесли». Заметим, что с появлением песни Высоцкого школьные варианты и сами могли подпасть под её влияние; во всяком случае, на рубеже 60-х–70-х «Лукоморье» Высоцкого было популярно в детской среде. Поэтому теперь без специальных разысканий трудно сказать, является ли, например, несколько раз повторяющаяся в записях В. Бахтина рифма «Черномор – спёр» фольклорной, или она попала в детское сознание из песни Высоцкого («Бородатый Черномор – / Лукоморский первый вор – / Он давно Людмилу спёр...»).

Во-вторых, в песне Высоцкого слышатся отголоски чтения повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965; об увлечении поэта в 60-е годы научной фантастикой мы уже упоминали), где были тоже вполне травестийно обыграны осовремененные мотивы пушкинского пролога: «Улица Лукоморье», «Кот» и другие. Возможны и иные сниженные литературные переключки¹ (более того – имеющая подзаголовок «Антисказка» песня напоминает о пародии в древнерусском её понимании; в песне изображён «антимир», обратный по отношению к миру «правильному», упорядоченному, и подмена происходит как бы на глазах у слушателя: «порубили», «порешили», «спёр»...²). Таким образом, травестийный перепев Высоцкого, в

¹ См.: *Толоконникова С. Ю.* Бард, неомифологическая ирония и научная фантастика: Интерпретация одного из возможных подтекстов сказок В. Высоцкого // *Мир Высоцкого*. Вып. V. С. 264-273.

² См. подробнее в специальной статье об этой песне: *Кулагин А.* «Лукоморья больше нет...»: В жанре «антисказки» // *Кулагин А. Высоцкий и другие*. С. 89-99; ср.: *Антонова М. В.* Особенности создания сказочного мира в поэзии В. С. Высоцкого // *Высоцковедение и высочковедение: Сб. науч. ст. / Ред. коллегия: М. В. Антонова и др.* Орёл, 1994. С. 48-55; *Шилина О.* Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы. СПб., 2009. С. 135-145 (глава «Творчество В. Высоцкого и традиции русской смеховой культуры»); *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 121-122 (здесь же, на с. 122-123, указаны работы об этой песне и о характере пушкинских мотивов в ней).

котором «поэт через сказочный мир смотрит на современную ему действительность»¹, в самом деле является откликом не только на пушкинский пролог, но и на различные травестийные же версии его.

«Двойное» травестирование происходит и в цикле песен 1969 года, который Высоцкий называл то «История семьи», то – с явно иронической отсылкой к работе Энгельса – «Из истории семьи, частной собственности и государства», то «циклом... о взаимоотношениях мужчины и женщины в различные эпохи»². Заметим, однако, что взаимоотношения эти в песенных сюжетах цикла строятся не только по «исторической», но и по общечеловеческой модели, актуальной, наверное, для любой эпохи и возникающей на пересечении истории и современности; так, первобытный человек говорит спутнице жизни: «Я не могу весь век сидеть с тобой – / Мне надо хоть кого-нибудь убить!» Источником данных песен оказываются школьные знания по истории, но между этими (в данном случае – «высокими») знаниями и травестийными текстами поэта тоже обнаруживаются тексты-«посредники», подсказывающие пути поэтического снижения материала. Так, процитированная выше песня «Про любовь в каменном веке», написанная от лица обитателя пещеры:

А ну отдай мой каменный топор!
И шкур моих набедренных не тронь!
Молчи, не вижу я тебя в упор –
Сиди вон и поддерживай огонь!.. –

самой своей творческой идеей восходит, как нам думается, к травестийной песне из уличного фольклора «Помнишь мезозойскую

¹ Дыханова Б. С., Шпилева Г. А. «На фоне Пушкина...»: К проблеме классич. традиций в поэзии В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: исследование и материалы. С. 73.

² См.: «А ну, отдай мой каменный топор...»: [Текстолог. материалы к песне «Про любовь в каменном веке»] / Сост. Р. Зелёная // Вагант. 1992. № 5. С. 8.

культуру?», первоначальный вариант которой был сочинён, по одной из версий, в 1953 году студентом Московского пушно-мехового института, будущим известным священником Александром Менем как перетекстовка популярной в послевоенные годы песни композитора К. Листова «Если любишь – найди»¹; впоследствии она распространилась с различными дополнениями. Зачин её (с незначительными текстуальными расхождениями) звучал так: «Помнишь мезозойскую культуру? / У костра сидели мы с тобой. / Ты мою изодранную шкуру / Зашивала каменной иглой. / Я сидел немывтый и небритый, / Нечленораздельно бормотал. / В эту ночь топор из неолита / Я на хобот мамонта смеял» (666). Как и впоследствии у Высоцкого, в этой песне обыграны отношения между мужчиной и женщиной, включая мотив ревности: «Помнишь питекантропа-соседа, / Как тебя он от меня сманил...»; ср. у Высоцкого: «Не ссорь меня с общиной – это ложь, / Что будто к тебе ктой-то пристаёт...» Наконец, в обеих песнях пародируются идеологические и речевые клише советской эпохи. В уличной песне это происходит лишь однажды, в финале: «Наши чувства сильны, / Расцветают они / Вместе с новой эрой труда». Зато Высоцкий делает это постоянно: «Не опшляй семейный наш уклад!»; «Соблюдай отношения / Первобыт-нообщинныя!»; «В век каменный – и не достать камней...» (аллюзия на тогдашний дефицит товаров), и так далее. Любопытно и то, что песня про «мезозойскую культуру» написана как диалог персонажей, словно предвосхищая последующие поэтические диалоги Высоцкого «Два письма» и «Диалог у телеviso-

¹ Авторское исполнение можно услышать на сайте: <http://www.alexandrmen.ru/sound/hobot.wav> (просмотр 28.1.2011). Есть и другая версия авторства песни, согласно которой она была сочинена студенткой биофака МГУ Лиляной (Лялей) Розановой – см. об этом подробнее: Левиртуальная страница Владимира Леви – http://levi.ru/guests/guests.php?id_catalog=16&id_position=583 (просмотр 8.3.2012).

ра»¹, а также несколько созданных в похожей манере песен Визбора².

Как раз имя Визбора нужно вспомнить в связи с другой песней цикла об «истории семьи» – «Семейные дела в Древнем Риме». Здесь Высоцкий предлагает свою «версию» отношений между мужчиной и женщиной, которые нарушены непомерными, по мнению героя песни, «Марка-патриция», «культурными» запросами жены:

Она спуталась с поэтами,
Помешалась на театрах –
Так и шастает с билетами
На приезжих гладиаторов!

Так вот, в песенном наследии Визбора есть песня-притча «Безбожники» (1965), в которой сталкиваются «безбожники» и «спасители святые», олицетворяющие соответственно свободное искусство и искусство официальное. В ответ на призыв «бросить свои идеюшки» безбожники отвечают: «Мы не громкоговорители, / Не живём мы на заказ. / До свидания, спасители, / Помоли-тесь за нас»³. Чем же предвосхищают «Безбожники» песню Высоцкого? Во-первых, самым ключевым «топонимом» – неважно, что у Визбора Рим «старый», а у Высоцкого – «древний». Во-

¹ Предпринятая в свете «гипотетического высококоведения» попытка расширить цикл Высоцкого до восьми произведений (включая и «Диалог у телевизора»; см.: *Зайцева М. М.* О возможном расширении цикла «История семьи» // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009–2010 гг. С. 104–106) представляется пока не вполне убедительной, ибо не учитывает как раз поэтику: из предложенных «в дополнение» четырёх произведений только одно – «Песня про плотника Иосифа...» – создано в травестийном ключе.

² См. об этой поэтической форме в творчестве двух бардов: *Ничипоров И. Б.* Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: Творч. индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, лит. связи. М., 2006. С. 120–123.

³ *Визбор Ю.* Сочинения: В 3 т. / Сост. Р. Шипов. М., 2001. Т. 1. С. 162.

вторых, откровенным снижением «исторической» темы за счёт современной разговорной лексики. В-третьих, стихотворным размером – четырёхстопным хореем с пиррихийской первой стопой и дактилической рифмой (у Визбора в первом и третьем стихах каждого катрена, у Высоцкого – везде). В-четвёртых, интонацией и мелодией, легко заметных при прослушивании авторских записей той и другой песен (обращаем внимание на значение для бардовской традиции ритмико-интонационной «памяти»). В-пятых, сходными синтаксическими оборотами с повторяющимся предлогом, выдающимися шутивное использование фольклорной манеры: «И у древней (кстати, всё-таки “древней”! – А. К.) у обители» (Визбор) – «И под древней под колоною» (Высоцкий).

Но, может быть, самое главное, что расслышал Высоцкий в песне Визбора – мотив независимости человека, нежелания следовать общепринятым нормам поведения¹. В «Безбожниках» он, что называется, налицо; в «Семейных делах...» же слегка завуалирован, но тоже вполне ощутим. Герой Высоцкого в отчаянии готов на полный разрыв с моралью людей своего круга, готов «нарушить все традиции» и «завести себе гетерочку»: «У гетер хотя безнравственной, / Но они не обезумели». Любопытна реакция слушателей этой исповеди: «...И пошли домой патриции, / Марку пьяному завидуя». Пьяный Марк в итоге оказался в выигрышном, по сравнению со своими приятелями, положении. Такая концовка, не разрушая комедийной атмосферы песни, вдруг выдаёт вполне серьёзный смысл рассказанной в шутку истории: делая личный выбор, ты остаёшься самым собой, остаёшься личностью. Но ведь и песня Визбора, по большому счёту, – об этом. Влияние песни Визбора на «Семейные дела...» тем более возможно, что в конце 60-х в творчестве Высоцкого звучат и дру-

¹ Возможную реминисценцию из «Безбожников» М. А. Раевская слышит и в одной из программных песен Высоцкого – «Песне микрофона» (1971); см.: *Раевская М.* Комментарии // Высоцкий В. Песни; Стихотворения; Проза. М., 2010. С. 743.

гие реминисценции из творчества этого барда; судя по всему, именно в это время Высоцкий относился к творчеству коллеги с наибольшим интересом¹.

Вполне вероятно, что в этом же цикле, в песне «Про любовь в эпоху Возрождения», отозвалось творчество и Анчарова – но на этот раз не как барда, а как прозаика. Песня Высоцкого содержит опять-таки сниженную версию ещё одного историко-культурного сюжета – создания знаменитого полотна Леонардо да Винчи «Мона Лиза». Этот сюжет травестийно погружён в стилистику современного языка и современного сознания. Джоконда хитростью женит на себе вдохновившегося её красотой художника, и в её лице «женское племя смеётся над простодушьем мужей»:

Бывшим подругам в Сорренто
Хвасталась эта змея:
«Ловко я интеллигента
Заполучила в мужья!..»

Вкалывал он больше года –
Весь этот длительный срок
Всё улыбалась Джоконда:
Мол, дурачок, дурачок!

В 1968 году – примерно за год до написания песни Высоцкого – появилось издание «фантастической трилогии» Анчарова, включающей повести «Сода-Солнце» (это название стояло и на обложке книги), «Голубая жилка Афродиты» и «Поводырь крокодила». Последняя из них, вообще пронизанная историко-культурными мотивами (Рюрик, Батый, Шекспир...) содержала оригинальную вариацию на тему Леонардо и Моны Лизы² – их

¹ См. об этом: Кулагин А. В. Слушая друг друга (Высоцкий и Визбор) // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 200-215.

² Эта тема вообще занимала Анчарова: в 50-е годы он написал пьесу о Леонардо, включённую им позднее, в 80-е, в роман «Дорога через хаос».

отношения изображались как нереализованный любовный роман, помехой для которого оказывался заурядный муж героини, получивший её в жёны, оказывается, за долги её отца. В момент расставания героев он входит и видит, что жена «прикрывает ладонью рот и молча плачет. <...>

– В чем дело? – спрашивает он. – Что случилось, Мона Лиза?

– Синьора расстроилась, потому что прекратят писать портрет, – говорит нянька в замешательстве. И выводит Джиоконду.

– Н-да... – говорит муж, — странные особы эти бабы... И плачут и хохочут – все невпопад...»

Он хлопает в ладоши, входит мальчик.

– Подмети да закрывай окна в доме... – говорит синьор Джиокондо. – Свежо на улице...»¹ Хотя травестийной в целом эту романтизированную сюжетную линию не назовёшь, заметная доля сниженности – как это будет и у Высоцкого, за счёт мотива «женского племени» – здесь всё же есть («эти бабы», «хохочут», «всё невпопад», «подмети»). Высоцкий, в эту пору, как мы уже видели, особенно внимательный к творчеству Анчарова, мог обратить внимание на намеченный писателем контраст сюжета и стиля и гораздо явственнее разработать его в своей песне. Кстати, у Анчарова обыграна легендарная улыбка Джоконды («На этом холсте слиты ты и я... Смотри в глаза – узнаёшь? Это мои глаза. Смотри в уста – это твоя улыбка...»²), травестийную «разгадку» которой даёт Высоцкий («Женское племя смеётся...» и проч.).

Наконец, нужно сказать о созданных во второй половине 60-х и уже на самом рубеже десятилетий **стилизациях** Высоцкого, сочинение которых было отчасти связано с работой поэта в кино. Он мастерски стилизует самые разные музыкально-

¹ Анчаров М. Избранные произведения: В 2 т. / Сост. В. Грушецкий, В. Юровский. М., 2007. Т. 2. С. 163.

² Там же. Т. 2. С. 162.

поэтические жанры, и в этих стилизациях, как правило, ощущается (иногда в смягчённой форме) комическое начало.

В 1968 году Высоцкий написал, в числе других предназначенных для фильма «Опасные гастроли» песен, «Куплеты Бенгальского». Фильм снимался в Одессе и рассказывал об Одессе, и содержанием «Куплетов...» становится одесская жизнь, сам образ города. Своеобразная одесская мифология обусловлена сочетанием как будто взаимоисключающих черт. С одной стороны, образ Одессы в массовом сознании окрашен в «уголовно-романтические» тона, и поэт, хорошо знакомый со специфическим одесским фольклором (влияние которого на песни для фильма, явно скромничая, признавал он сам¹), ощущает это:

Вот приехал в город меценат и крез –
Весь в деньгах, с задатками повесы.
Если был он с гонором, так будет – без,
Шаг ступив по улицам Одессы.

Вместе с тем, Одесса – это крупный культурный центр, и её художественная жизнь, весь её «творческий облик» – неизменная часть одесского мифа, не без юмора отмеченная и Высоцким:

Грузчики в порту, которым равных нет,
Отдыхают с баснями Крылова.
Если вы чуть-чуть художник и поэт –
Вас поймут в Одессе с полуслова.

Вообще в одесском фольклоре даже заурядный «наезд» выглядит благородно и элегантно: «Он подошёл к нему походкой пеликана, / Достал визитку из жилетного кармана / И так сказал, как говорят поэты: / – Я б вам советовал беречь свои портреты!»

¹ «...Песни в “Опасных гастролях” стилизованы под “одесские” песни, под какие-то шансонетки тех лет, под романсы тех лет – начала века. Как мог, так и сделал. Писал, так сказать, без знания дела, но, в общем, кое-что, говорят, получилось...» (Живая жизнь. [Кн. 1.] С. 282.)

(371) Справедливости ради скажем, что в процитированной песне («На Дерибасовской открылася пивная...») завершается всё обычным и уже совсем не благородным мордобоем: «И из пивной нас выбросили разом – / И с шишкою, и с фонарём под глазом» (там же).

Особую роль здесь играет имя Пушкина, которого Одесса тоже «считает своим» и который, как поётся в одной «одесской» песне (на самом деле шуточной стилизации «Одесса-мама», сочинённой Е. Аграновичем и Б. Смоленским), «тем и знаменит – ой-вэй! – / Что здесь он вспомнил чудного мгновенья»¹. В первоначальном варианте «Куплетов Бенгальского» была следующая строфа (не отвергнутая ли из цензурных соображений по причине не принятой в советские годы «фамильярности» по отношению к классику и к его гибели на дуэли?): «Пушкин – величайший на земле поэт – / Бросил всё и начал жить в Одессе, – / Проживи он здесь ещё хоть пару лет – / Кто б тогда услышал о Дантесе?!» Кстати, тема «Пушкин и Одесса» была обыграна и в сюжете «Опасных гастролей»: герой Высоцкого цитирует знаменитые строки про «чудное мгновенье» – и, вполне в духе песни Аграновича и Смоленского (только, в отличие от неё, всерьёз – как будто это правда!), добавляет: «Это с ума сойти можно! Подумать только: в обыкновенном одесском доме написаны эти гениальные строки». Так что Одессе свойственно «присваивать» себе всевозможные культурные заслуги (ср. в фольклорном варианте той же «Одессы-мамы»: «Эмиля Гилельс, кто ж его не знает! / У нас его дразнили Милька-Рыжий»; «А Додик Ойстрах, чтоб он был здоров! / Его же вся Италия боится! / А звук евойной скрипочки таков, / Что вся Одесса-мама им гордится» (369).

«Куплеты Бенгальского» ироничны, но и сам одесский миф полон юмора. Вообще в песне ощущается, по замечанию А. И. Блиновой, «тот одесский образ мышления и способ его выражения, которыми мгновенно (как и всеми другими своими по-

¹ Агранович Е. Избранное: В 2 кн. М., 2001. Кн. 1. С. 144.

этическими темами) овладел Высоцкий»¹. В одной из сцен фильма он пытался и говорить с одесским произношением; та же исследовательница считает, что «актёру была противопоказана одесская манера разговора», но ведь одесско-еврейскую интонацию Высоцкий демонстрировал ещё в юности, исполняя в дружеских компаниях шуточную песню неизвестного автора «И здрасьте, моё почтенье...»² Добавим, что во второй половине 60-х Высоцкий много времени проводил в Одессе (съёмки не только «Опасных гастролей», но и «Коротких встреч», «Интервенции»...); бард говорил своим слушателям, что многие считают его поэтому одесситом³. Не удивительно, что он, с его острым ощущением городской среды⁴, проникся особой одесской атмосферой и передал её в своей песне. Кстати, ещё прежде, в 1967 году, он сочинил для фильма «Интервенция» стилизованную под одесский фольклор песню «Гром прогремел»; точнее, он добавил два своих куплета к фольклорному тексту («народное» – такова помета Высоцкого напротив чужого текста в одном из машинописных списков песни). В сохранившейся авторской фонограмме исполнения хорошо слышны фонетические особенности одесской речи, с характерным для неё нарушением грамматических норм: «Во всех притонах пьют не вина, а отравы, / Во всём у городе – убийства и облавы...» (курсивом выделены нюансы авторского произношения, не учтённые в двухтомнике).

Несколько раз Высоцкому доводится стилизовать свои песни под жанр романа. Так, в 1970 году он пишет «Романс» для фильма «Один из нас», наполненный традиционными «романсовыми» оборотами, подчёркнутыми у автора-исполнителя не только интонационно, но и грамматически:

¹ Блинова А. И. Экран и Владимир Высоцкий: (Размышления об актёрском мастерстве, о ролях, о среде). М., 1992. С. 72.

² Фонограмма включена в аудиоальбом: Весь Высоцкий: На 30 CD. Диск 16: Тихорецкая. 1999. SLR 0172.

³ См.: Живая жизнь: [Кн. 1.] С. 281.

⁴ Аналитический обзор «городских» произведений поэта см.: Кормилов С. И. Города в поэзии В. С. Высоцкого. С. 234-272.

Она была чиста, как снег зимой.
В грязь – соболя, – иди по ним – по праву...
Но вот мне руки жжёт *ея* (курсив наш – А. К.) письмо –
Я узнаю мучительную правду...

Поэт сочинял эту песню как ироническую – причём с годами именно такое отношение к ней у него усиливалось. Запись, сделанную в студии М. Шемякина уже в последние годы жизни, он завершил коротким смешком, разом перечеркнувшим возможность серьёзного восприятия песни. В 1979 году «Романс» будет включён в спектакль Театра на Таганке «Преступление и наказание», где Высоцкий сыграет роль Свидригайлова. При этом авторская оценка песни будет опять-таки выдавать иронический её пафос: «...Я пою старинный романс, душещипательный такой. Видимо, Свидригайлов все свои жертвы соблазнял вот этим романсом»¹.

Любопытно, что Высоцкий может комично стилизовать и «речевой жанр» (М. Бахтин) – ежеутренне звучавший в его эпоху по радио бодрый текст утренней гимнастики. Написанная в 1968 году для спектакля Театра сатиры «Последний парад» песня с аналогичным («Утренняя гимнастика») названием действительно включает традиционные обороты дикторского текста («Вдох глубокий, руки шире, / Не спешите – три-четыре!...») и так далее; но она оказалась наполнена иронико-пародийными аллюзиями на общую инертную атмосферу позднесоветской эпохи, подменявшей суть видимостью («бег на месте»), обсуждение реальных общественных проблем – выхолощенными словами казённых речей и бодряческим мертворождённым оптимизмом, который человек внушает сам себе и которым сам себя успокаивает:

Не страшны дурные вести –
Мы в ответ бежим на месте, –

¹ Цит. по: Демидова А. Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю. М., 1989. С. 130.

В выигрыше даже начинающий.
Красота – среди бегущих
Первых нет и отстающих, –
Бег на месте общепри-
 ряющий!

Последняя фраза звучит как насмешка над провозглашавшимся советской идеологией принципом равенства в социалистическом обществе (над ним Высоцкий пошутил в тот же год и в «Песенке ни про что...»: «Нынче в нашей фауне / Равны все пороговно!»).

Но чем более приближается Высоцкий к рубежу двух десятилетий, тем заметнее в его стилизациях ослабление комического и усиление, даже драматизация лирического начала. Скажем, в только что процитированном нами «Романсе» лирическая ситуация вдруг заостряется, и мы можем расслышать голос не только стилизатора, но и лирического поэта:

Не ведать мне страданий и агоний,
Мне встречный ветер слёзы оботрёт,
Моих коней обида не нагонит,
Моих следов метель не заметёт.

Спустя несколько лет «кони» займут важное место в поэтике Высоцкого («Кони привередливые», «Погоня» и другие песни первой половины 70-х)¹, но уже сейчас этот лирический мотив (кони – дорога – судьба) прослушивается за налётом стилизации. «Старинный душещипательный романс» по-своему приближает нас к сердцевине поэтического мира художника.

Другой пример. В написанной для уже упоминавшегося нами фильма «Опасные гастроли» «Цыганской песне» (1968), с

¹ См.: *Кормилов С. И.* Поэтическая фауна Владимира Высоцкого: Проблемы исследования // Мир Высоцкого. Вып. V. С. 352-365; *Одинцова С. М.* Образ коня в художественном мышлении поэта // Там же. С. 366-374.

одной стороны, сохранены обеспечивающие цыганский колорит традиционные обороты («Душу и рубаху – эх! – растерзаю в кло-чья»; «Пусть поёт мне цыганка, шая» и проч.)¹, а с другой – за покровом стилизации просматривается образ лирического героя, принадлежащего иной культуре, переживающего какую-то свою драму («Камнем грусть висит на мне, в омут меня тянет, – / Отче-го любое слово больно нынче ранит?»), эмоциональное выраже-ние которой достигает пика в строке «Ты меня не дождёшься, петля!» Известно, что как раз в 1968 году, в мае-июне, в газетах («Советская Россия», «Комсомольская правда» и др.) была развя-зана травля поэта. Мы не знаем точной даты написания «Цыган-ской песни», но даже если она появилась до лета, она всё равно несёт на себе отпечаток явного ужесточения внутренней полити-ки властей в 68-м году, обозначившего окончательный откат от призрачных демократических завоеваний Оттепели². Кстати, ле-том того же года, «в момент, когда стечением обстоятельств его (Высоцкого – А. К.) судьба непризнанного поэта <...> и большая совесть страны, изготавившейся к прыжку в Прагу, стянулись в неразрывный узел»³, – так вот, именно в этот момент Высоцкий напишет ставшую одной из программных его песен «Охоту на волков».

Тенденцию к поэтическому движению «вглубь» (вместо совсем недавно актуального для поэта «вширь») можно обнару-жить у Высоцкого конца 60-х не только в стилизациях. Достаточно вспомнить несколько разноплановых песен одного 1969 года: иносказательную «Человек за бортом», герой которой «выпадает с главной дороги за борт» и остаётся не замечен своими попутчи-

¹ Цыганские мотивы вообще характерны для творчества Высоцкого и других ведущих бардов – см.: *Соколова И. А.* Цыганская тема в автор-ской песне: (На примере творчества Окуджавы, Высоцкого, Галича) // Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 194-214.

² См. подробнее: *Крылов А.* «Про нас про всех?»: Историч. контекст песни «Охота на волков» // Мир Высоцкого. Вып. II. С. 28-43.

³ *Гершкович А.* Владимир Высоцкий: Кн. 1. Опальный стрелок: 1938–1968. М., 1993. С. 178-179.

ками, которые, «должно быть, выше сортом»; гротескную «И вкусы и запросы мои – странны...» – историю «больной, раздвоенной души», две половины которой («два разных человека, два врага») никак не могут прийти в равновесие; травестийную «Посещение Музы, или Песенка плагиатора» – на первый взгляд, привычное для Высоцкого снижение классического источника (знаменитого пушкинского стихотворения «Я помню чудное мгновенье...») через «посредничество» другого произведения («Золотой телёнок» Ильфа и Петрова¹), но всё же необычное тем, что героем здесь является не рядовой забулдыга, а *поэт*, пусть даже и плагиатор, не сумевший сочинить ничего кроме комичной переделки строк классика: «Вот две строки – я гений, прочь сомненья, / Даёшь восторги, лавры и цветы: / “Я помню это чудное мгновенье, / Когда передо мной явилась ты”!»! Всё это свидетельствует о назревающей в творчестве Высоцкого необходимости «обращения к себе», *углубления* поэтического мира, которое должно повлечь за собой и некоторое *сужение* его. Оно скоро – в начале 70-х – станет очевидным и определит собой специфику третьего, по нашей периодизации, отрезка творческой эволюции художника.

В заключение главы – ещё одно соображение. Выделенные нами в двух последних параграфах приёмы разграничены у Высоцкого (да и не только у него) весьма условно. Так, приём гротеска нетрудно обнаружить и в иносказательной («Песенка ни про что...»), и в травестийной песне («Лукоморья больше нет»). Для нас это разграничение имеет скорее рабочий характер, ибо позволяет чётче представить внутреннее движение поэтической мысли художника; но оно (разграничение) не должно заслонять

¹ См. автокомментарий поэта в кн.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 159, – а также уточнение к нему и интертекстуальный комментарий к песне в ст.: *Новиков Вл.* «Эта Муза...»: Блок и Высоцкий – на фоне Пушкина // От Кибирова до Пушкина: Сб. в честь 60-летия Н. А. Богомолова / Сост. А. Лавров и О. Лекманов. М., 2011. С. 303-308.

от нас эстетическую насыщенность и объёмность этой мысли – в свою очередь отражающие широту творческого диапазона лирики поэта второй половины 60-х годов.

Глава третья

«Я БИЛСЯ НАД СЛОВАМИ “БЫТЬ, НЕ БЫТЬ”...» (Исповедально-философская лирика. 1971 – 1974)

В 1971 году в Театре на Таганке состоялась премьера поставленного Юрием Любимовым спектакля «Гамлет». Заглавную роль в нём сыграл Высоцкий. Эта работа стала центральным событием всей творческой биографии художника. «Я играл много ролей в нашем театре, – признавался Высоцкий, – но самая большая моя работа, и я думаю, что выше ролей нету – я сыграл Гамлета в <...> самой знаменитой пьесе мирового репертуара».¹ Об этой работе немало написано²; нас же она будет интересовать как поворотная именно в поэтической судьбе Высоцкого, открывшая новый период его литературного творчества.

Гамлет стал для Высоцкого ролью настолько личной (известно, как болезненно отнёсся он к предпринятой в «воспитательных» по отношению к «неуправляемому» актёру целях попытке Любимова ввести на неё другого исполнителя), что оказался темой всей его жизни. «Гамлет Высоцкому был нужен, – замечала в своё время Н. Крымова, – даже не как “роль”, а как тот хаос вопросов к себе и к жизни, который не может быть ничем окончательно упорядочен»³. Особое значение этой роли для Высоцкого отмечают и его товарищи по театру. «Над Гамлетом

¹ [Высоцкий В.] Я сыграл Гамлета...: [Подборка высказ. / Подгот. О. Терентьев] // Вагант. 1993. № 1. С. 4.

² См., например: *Юткевич С.* Гамлет с Таганской площади // Шекспировские чтения / Под ред. А. Аникста. 1978. М., 1981. С. 82-89; *Бачелис Т.* Гамлет – Высоцкий // Вопросы театра: Сб. ст. и материалов. Вып. 11 / Ред.-сост. В. В. Фролов. М., 1987. С. 123-142; *Гаевский В.* Гамлет // Высоцкий на Таганке. С. 49-61; *Гершкович А.* В работе над «Гамлетом» // Вагант. 1992. № 7. С. 11-15; *Демидова А.* Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю. С. 75-102.

³ *Крымова Н.* «Наша профессия – пламень страшный» // Крымова Н. Имена. Кн. 4: Высоцкий. С. 88 (статья 1984 г.).

он работал как никогда, – вспоминает писавший музыку к спектаклю Ю. Буцко. – Очень спружинился. Протрезвел. Видно было, что “ставил” на эту роль очень многое – и личное тоже...»¹ В период работы над ролью Высоцкий изменился даже внешне. В сентябре 71-го В. Золотухин проницательно угадывает в непривычном, «сухопаром и поджатом», Высоцком «человека, помнявшего программу жизни»², хотя в восприятии коллеги с «Гамлетом» эта перемена связана, кажется, лишь косвенно. Но – связана.

Рефлексия датского принца стала той духовной аурой, в которой русский художник осознал свой масштаб и свою судьбу, в которой произошло его полное становление. «Нельзя не заметить, – пишет Е. Канчуков, – как “прыгнул” вверх уровень текстов, как буквально “загустели” они после встречи Высоцкого с Гамлетом на Таганке»³. Здесь можно было бы заметить, что и прежде тексты Высоцкого не были «жидкими», но лирику начала 70-х действительно можно назвать гамлетовской в том смысле, что она создана поэтом-философом, прикоснувшимся к «последним вопросам» бытия. Широкий во второй половине 60-х диапазон тем и образов теперь сужается, и в центре поэтического мира Высоцкого оказывается его собственное лирическое «я». Конечно, лирический герой поэта и теперь может предстать в разном облике (об этом мы ещё скажем), но в нём почти всегда ощущается гамлетовское начало.

Глубоко символично, что этот, казалось бы, внутренний творческий поворот совпал с рубежом 60-х–70-х годов, окончательно развеявшим последние «шестидесятнические» иллюзии. События в Праге, разгром редакции «Нового мира», волна запретов спектаклей и кинофильмов, в том числе с участием Высоцкого («Короткие встречи», «Интервенция») изменили самоооще-

¹ Живая жизнь. Кн. 3. С. 98.

² Золотухин В. Секрет Высоцкого: Дневниковая повесть. М., 2002. С. 107.

³ Канчуков Е. Вверх по течению // Лит. обозрение. 1988. № 1. С. 54.

ние значительной части интеллигенции. Началась эпоха «внутренней» (а для кого-то и реальной) эмиграции, «кухонных» разговоров: общественное сознание становилось всё более и более рефлексивным. «С бесстыдством шлюхи приходила ясность – / И души запирала на засов», – напишет позже Высоцкий. Гамлет в его лице, полный огромной и нерастраченной внутренней энергии, пружинистый (таким был внешний рисунок роли), разрываемый противоречиями, задыхающийся от безвременья – этот Гамлет как бы сменил неторопливо-мягкого «оттепельного» Гамлета Смоктуновского из фильма Г. Козинцева. В русском культурном и общественном сознании он появился как нельзя более вовремя, лишний раз подтвердив правоту слов Иннокентия Анненского: «Мы *гамлетизируем* всё, до чего ни коснётся... наша пленённая мысль»¹.

1. Гамлет как лирическая тема

В 1972 году, вскоре после премьеры спектакля, Высоцкий пишет программное для этих лет стихотворение «Мой Гамлет». Значимость его подтверждается уже тем обстоятельством, что оно является одним из считанных «непесенных» произведений поэта, которые он декламировал на публике (в данном случае – на мексиканском телевидении, в 1977 году).

В России образ Гамлета всегда вызывал особый интерес. Богатый внутренний мир шекспировского героя, его рефлексия, его отношение к миру обусловили собой напряжённый диалог с классической трагедией, который вела русская литература в лице Пушкина, Тургенева, Блока, Ахматовой, Цветаевой, Пастернака, Вознесенского... Список легко можно расширить.² Включаясь в

¹ Анненский И. Проблема Гамлета // Анненский И. Избранное / Сост., вступ. ст. и коммент. И. Подольской. М., 1987. С. 391.

² См.: Гамлет. Вариации: По страницам рус. поэзии / Сост. Ю. А. Рознатовская; Автор вступ. ст. А. А. Демахин. М., 2012. В эту полезную антологию, к сожалению, не вошли некоторые значительные

этот диалог, поэт должен был сказать своё слово, дать оригинальную творческую трактовку «вечного образа».

Лирический сюжет «Моего Гамлета» можно условно разделить на три части. В первой, занимающей семь четверостиший, перед нами предстаёт уверенный в себе «наследный принц крови»:

Я знал – всё будет так, как я хочу,
Я не бывал внакладе и в уроне,
Мои друзья по школе и мечу
Служили мне, как их отцы – короне.

Но уже в пятой строфе намечается смена поэтической ауры, возникает ощущение какого-то неблагополучия жизни («Пугались нас ночные сторожа, / Как оспую, болело время нами»), заводящее лирического героя в тупик; оказывается, он живёт двойной жизнью, и, помимо привычной «улыбки», у него есть «тайный взгляд»:

Я улыбаться мог одним лишь ртом,
А тайный взгляд, когда он зол и горек,
Умел скрывать, воспитанный шутком, –
Шут мёртв теперь: «Аминь!» Бедняга Йорик!..

Здесь – первая важная веха в развитии лирического сюжета. Душевная раздвоенность героя требует найти выход из тупика. Происходит перелом – хотя и подготовленный предыдущими строфами, но всё же резкий, подчёркнутый противительным союзом: «Но отказался я от дележа / Наград, добычи, славы, привилегий: / Вдруг стало жаль мне мёртвого пажа...» Герою открывается новая правда о жизни: оказывается, не власть, не сила

произведения русской лирической гамлетяны: «Шекспир – Эсхил» Арс. Тарковского, «Старый принц» А. Галича, «Ну а дальше что? Молчанье. Тайна...» А. Межирова, «Гамлет, Клавдий, Лаэрт и Гертруда...» А. Кушнера...

должны двигать ею. Прежние ценности «наследным принцем» переосмысляются: «Я видел – наши игры с каждым днём / Всё больше походило на бесчинства...» Но где же выход? Первый, естественный для не приемлющего искажённой действительности интеллигента, – чтение: «Не нравился мне век, и люди в нём / Не нравились – и я зарылся в книги». Но чтение не спасает, ибо «толка нет от мыслей и наук, / Когда повсюду – им опроверженье». Не спасают ни дружба, ни любовь («нить Ариадны»; ср. с одноимённым стихотворением о любви следующего, 1973-го, года); в итоге герой остаётся один на один со знаменитым и избыточным гамлетовским вопросом:

С друзьями детства перетёрлась нить,
Нить Ариадны оказалась схемой,
Я бился над словами «быть, не быть»,
Как над неразрешимой дилеммой.

Но вечно, вечно плещет море бед, –
В него мы стрелы мечем – в сито просо,
Отсеивая призрачный ответ
От вычурного этого вопроса.

Герой вновь в тупике: ответа нет, он – «призрачный»; «море бед» – «вечно плещет». Так завершается условная вторая часть стихотворения. Финальные же пять строф обнаруживают новую – и тоже безуспешную – попытку героя вырваться из замкнутого круга:

Зов предков слыша сквозь затихший гул,
Пошёл на зов, – сомненья крались с тылу,
Груз тяжких дум наверх меня тянул,
А крылья плоти вниз влекли, в могилу.

В непрочный сплав меня спаяли дни –
Едва застыв, он начал расползаться.
Я пролил кровь как все – и, как они,
Я не сумел от мести отказаться.

«Зов предков», под которым в свете шекспировского сюжета надо понимать необходимость отомстить за отца, заводит, однако, в новый тупик. Кровопролитие – трагедия для познавшего цену насилия героя стихотворения, как, впрочем, и для героя любимовского спектакля, о котором сам актёр говорил: «...он не может вырваться из оков прошлого из-за того, что он действует такими же методами, как его предшественники»¹. Акт возмездия неприемлем для героя ещё и своей, так сказать, пошлостью: проливший кровь стал «как все», он «себя убийством уравнил» с тем, кому отомстил. Более того – совершённое им убийство воспринимается окружающими как проявление борьбы за власть, на деле ему чуждой:

Я Гамлет, я насилье презирал,
Я наплевал на датскую корону, –
Но в их глазах – за трон я глотку рвал
И убивал соперника по трону.

Любопытно, что такой Гамлет неожиданно напоминает... героя песен Высоцкого первой половины 60-х – например, песни «Рецидивист»: «Брось, товарищ, не ершись, / Моя фамилия – Сергеев, – / Ну а кто рецидивист – / Ведь я ж понятия не имею». Близкий мотив звучит в песне «Мне ребята сказали...», написанной хотя уже в 1965 году, но тематически примыкающей к творчеству первого периода. Герой её, квартирный вор, занимает весьма странную для человека своего круга позицию: «Но в две-

¹ [Высоцкий В.] Я сыграл Гамлета... С. 7. Ср. с записью Высоцкого, датируемой С. Жильцовым началом 70-х годов: «Гамлет знает, что отец не прав, он студент с новыми идеями, но он действует так, как бы делал его отец, и это тоже играет на наш замысел о сходящем с ума человеке, о человеке, у которого уходит из-под ног земля» (Высоцкий В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 222). Наличие таких записей для поэта-актёра, привыкшего «выговариваться» на публике, – в данном случае знак высокой степени рефлексивности творческой работы.

надцать часов / Людям хочется спать – / Им назавтра вставать /
На работу, – / Не могу им мешать – / Не пойду воровать, – / Мне
их сон нарушать / Неохота!» Но звучавший некогда в ирониче-
ском контексте мотив отказа от права сильного теперь свиде-
тельствует о глубоко драматичном душевном разладе лирическо-
го героя.¹

В заключительной строфе «Моего Гамлета» герой вновь
оказывается наедине со сложным и парадоксальным миром:

Но гениальный всплеск похож на бред,
В рожденье смерть проглядывает косо.
А мы всё ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса.

Но обретение ответов на «вечные» вопросы для поэта и
невозможно вообще. Об этом говорят, в частности, отмеченные
Н. Крымовой в тексте стихотворения «смысловые перевёртыши»,
не дающие картине бытия обрести логические очертания (критик
приводит примеры из последней процитированной нами строфы).
Добавим, что так построены в «Моём Гамлете» и другие лириче-
ские пассажи, например: «Я знал, что, отрываясь от земли, – /
Чем выше мы, тем жёстче и суровей»; «Я прозревал, глупея с ка-
ждым днём»; «Груз тяжких дум наверх меня тянул, / А крылья
плоти вниз влекли, в могилу»² (ср. с замечанием Высоцкого о

¹ Ср.: «В ранней лирике поэта сквозь иронию пробивается драматиче-
ское противоречие, всё более обнажённо и остро проявляющееся в по-
следующем творчестве Высоцкого: несоответствие между подлинным
лицом героя, его духовной сущностью и искажённым восприятием его
окружающими» (*Абрамова А. А. Игра и маска в поэтической системе
Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. С. 220*). Символический
эпизод: в начале 60-х годов Высоцкий в дружеской компании в шутку
«изображал Гамлета» (*Абрамова Л. В. Факты его биографии. С. 44*).

² Ср. в «Большой элегии Джону Донну» И. Бродского: «...тяжёлые, как
цепи, чувства, мысли. / Ты с этим грузом мог вершить полёт / среди
страстей, среди грехов и выше» (*Бродский И. Форма времени: Стихо-*

Гамлете из таганковского спектакля: «...он наполовину уже ушёл, перешагнул ту жизнь, которой он живёт, а наполовину ещё завяз, как в могиле, в этой земле...»¹). Можно сказать, что всё стихотворение – развёрнутый оксюморон, суть которого заключена не в самоцельной игре противоположными понятиями, а в ощущении парадоксальной сложности бытия. Об этой сложности пишет – на уровне специфической проблемы своего исследования – и Н. В. Крылова, отмечая в «Моём Гамлете» диалог мужского и женского начал как поэтический опыт преодоления «гендерного дисбаланса предшествующей культурной эпохи»².

«Мой Гамлет», естественно, связан со своим классическим источником: в стихотворении обыграны образы и мотивы шекспировской пьесы («Йорик»; «Офелия»; «друзья по школе и мечу» – ср. у Шекспира: «Товарищи по школе и мечу»; акт I, сцена 5). Но Высоцкий даёт свою поэтическую трактовку гамлетовской темы: ведущим здесь оказывается мотив отказа от насилия и острое ощущение разлада героя с миром из-за того, что мир не

творения, эссе, пьесы / Сост. В. И. Уфлянд. Минск, 1992. Т. 1. С. 26). О метафизическом смысле этой параллели см.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. С. 159-161. Сопоставление двух поэтов в свете метафизической проблематики см. в кн.: *Перепёлкин М. Бездны на краю*: И. Бродский и В. Высоцкий: диалог художественных систем. Самара, 2005. В связи с отмеченным оксюмороном представляет интерес и строка (наше внимание обратил на неё А. В. Скобелев) кульминационного монолога Шен Те из пьесы Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана», в постановке которой Высоцкий участвовал: «Груз добрых намерений вгонял меня в землю» (*Брехт Б. Избранное: Пьесы; Рассказы* / Сост. В. Н. Девекин. М., 1987. С. 186. Пер. Е. Лях-Ионовой). Кстати, там же обнаруживается возможный источник другого мотива «Моего Гамлета»: «...Зато, когда я совершала несправедливость, / Я ела хорошее мясо и становилась сильной»; ср. у Высоцкого: «Я спал на кожах, мясо ел с ножа / И злую лошадь мучил стременами».

¹ [Высоцкий В.] Я сыграл Гамлета... С. 7.

² Крылова Н. В. «Комплекс Гамлета»: Гендерный аспект феномена Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. V. С. 315.

понимает и не принимает этого отказа. У Шекспира же становление героя во многом связано именно с нарастающим по ходу сюжета осознанием права на месть. Любопытно, что Высоцкий создал в этих стихах такого Гамлета, какого на сцене, в спектакле он воплотит лишь в последующие годы. 1972 год – это пока ещё начальная пора работы над ролью, а «начинал он в “Гамлете”, – вспоминает участница спектакля, исполнительница роли королевы Гертруды А. Демидова, – с узнаваемых мальчиков 60-х годов, послевоенное детство которых прошло в московских дворах, где нужна была физическая сила, где все старались быть вожаками <...> Закончил же он эту роль мудрым философом, с душевной болью, с неразрешимыми вопросами и глубокой ответственностью перед временем и людьми...»¹ Поэт как бы опережает актёра: то, что ещё не сыгралось на сцене, уже «проиграно» в стихах. Этот пример лишний раз показывает, как силён был в актёрской работе Высоцкого лирический импульс, как много давала ему для сцены его собственная поэтическая натура. Впрочем, В. Золотухин ещё до премьеры «Гамлета», в сентябре 71-го, заметил на репетиции спектакля, что Высоцкий, «быть может, в первый раз за всё время гамлетяны» – «трогательный, беззащитный, мало его стало...»²

Если вернуться к вопросу о литературных источниках стихотворения «Мой Гамлет», то, помимо самой шекспировской пьесы, к ним надо отнести и стихотворение Пастернака «Гамлет», исполнявшееся Высоцким в начале спектакля как пролог к действию: «Гул затих. Я вышел на подмостки...» Строки Высоцкого «Зов предков слыша сквозь затихший гул, / Пошёл на зов...» являются собой парафраз приведённой выше строки Пастернака. Для эпохи 60-х–70-х годов Пастернак – особое имя. Умерший в опале, он всё ещё оставался полузапретной фигурой: его почти не издавали. В самом выборе Любимовым перевода Пастернака, а не, скажем, Лозинского, сказались не только эстетические предпоч-

¹ Демидова А. Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю. С. 87, 88.

² Золотухин В. Секрет Высоцкого. С. 107.

тения (перевод Пастернака свободнее, «поэтичнее») – это был ещё и вызов, жест оппозиционного театра. Пастернак тоже стал героем любимовского спектакля. «Мы <...> играем двух гениев»¹ (то есть Шекспира и Пастернака), – говорил по этому поводу Высоцкий.²

«Мой Гамлет» симптоматичен ещё и в том отношении, что эти важнейшие стихи не пелись поэтом. Теперь, в первой половине 70-х, таких стихов у него будет немало, и к некоторым из них мы ещё обратимся. В 60-х Высоцкий тоже писал стихи, не ставшие песнями, но те стихи (часто это нереализованные заготовки для песен) не претендовали на то, чтобы встать на один уровень с песнями. Теперь – не только претендуют, но и оказываются действительно программными для художника. Творчество не «для публики», а «для себя» – знак рефлексивности, исповедальности лирики нового периода.

Гамлетовские тона окрашивают многие стихотворения Высоцкого начала 70-х годов. В эту пору в его поэзии дистанция между автором и лирическим героем (персонажем) предельно сокращается, что приводит к особенно частому появлению «формально ролевых героев» (Н. В. Федина; см. вторую главу). Теперь между ними порой нет даже условного барьера – скажем, привычного по песням предыдущего периода указания на профессию героя. Такова, например, «Песня конченого человека» (1971) – лирико-философский монолог о смысле жизни, точнее – о её бессмысленности. Для Высоцкого такой поворот кажется

¹ [Высоцкий В.] Я сыграл Гамлета... С. 6.

² Ряд наблюдений на тему «Высоцкий и Пастернак» см. в ст.: Гершкович А. В работе над «Гамлетом». О стихотворении Высоцкого «Мой Гамлет», о его литературном контексте см. также: Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. Munchen, 1993. С. 272-276; Бельская Л. Л. «Русские Гамлеты» в поэзии XX века // Рус. речь. 1996. № 4. С. 15-16; Исаинова Ф. Х. «Мой Гамлет» как интертекст // Мир Высоцкого. Вып. V. С. 420-427; Казмирчук О. Ю. Стихотворение В. Высоцкого «Мой Гамлет» в контексте русской поэтической традиции // Филологический журнал. М.: РГГУ, 2007. № 1(4). С. 145-152.

необычным: прежде его герои были динамичны и целеустремлённы. Но если помнить, что стихи пишутся в год премьеры «Гамлета» и, судя по отдельным «средневековым» деталям («лук... со сгнившей тетивой», «философский камень»), навеяны аурой этой роли, то становятся объяснимы и насыщенная рефлексивность песни, и чувство безысходного пессимизма, душевный провал, некое «не быть», через которое Высоцкому-Гамлету, по-видимому, тоже нужно было пройти в поэтическом постижении парадоксальных законов бытия:

Ни философский камень больше не ищу,
Ни корень жизни, – ведь уже нашли женьшень.
Не вдохновляюсь, не стремлюсь, не трепещу
И не надеюсь поразить мишень.

Устал бороться с притяжением земли –
Лежу, – так больше расстояние до петли.
И сердце дёргается словно не во мне, –
Пора туда, где только *ни* и только *не*.

Скорее отрицательный, чем положительный, ответ на гамлетовский вопрос предполагается и в песне того же 1971 года «Мои похорона, или Страшный сон очень смелого человека», развивающий уже известный нам по песням второй половины 60-х сюжет посещения героя нечистой силой («Про чёрта», «Песня-сказка про джинна»). Здесь противниками героя оказываются «вампиры», причём, в отличие от чёрта или джинна, не один. Масса нечисти многочисленна и детализирована: попить «кровиночки» героя жаждут и «бойкий упырёк», и «умудрённый кровосос», и «самый сильный вурдалак»... Противостоять такому числу нечисти уже сложнее. Ситуация осложняется тем, что герой видит себя, хотя и во сне, уже покойником; то есть речь идёт о ситуации крайней, рубежной, за которой открывается мрак небытия. Позволить вампирам пить свою кровь – значит окончательно погибнуть. Между тем герою достаточно сделать одно движение, и нечисть рассеется:

Так почему же я лежу.
Дурака валяю, –
Ну почему, к примеру, не заржу –
Их не напугаю?!

Я ж их мог прогнать давно
Выходкою смелою –
Мне бы взять пошевелиться, но
Глупостей не делаю.

В самом деле, если герой «Песни-сказки про джинна» вызвал милицию и тем «избавился» от наваждения, то герой более поздней песни подчиняется своим врагам. Дело в том, что здесь коллизия раскрывается уже на другом уровне – не житейском, не бытовом. Герой песни 1971 года – человек, решающий для себя гамлетовский вопрос: быть или не быть. Он понимает, что проснуться надо, и проснуться ему нетрудно («А всего делов-то мне / Было, что – проснуться!»), но этого мало, и не только в этом деле:

...Что, сказать, чего боюсь
(А сновиденья – тянутся)?
Да того, что я проснусь –
А они останутся!..

Оказывается, личное усилие – ещё не гарантия избавления от обступившего героя зла, и такая поэтическая мысль – вполне в духе Высоцкого-Гамлета начала 70-х. Здесь милицию не вызовешь, и развязка песни «Про чёрта» («...лучше – с чёртом, чем с самим собой») для этого случая тоже явно не подходит. Зато в финале песни «Мои похороны» возникает ассоциация со словами шекспировского Гамлета «уснуть и видеть сны»: если совсем избавиться от нечисти невозможно, пусть уж лучше она является и пьёт кровь во сне, а не наяву.

В лирико-философском ключе надо воспринимать и мотив безысходности в песне «Мосты сгорели, углубились броды...» (1972; известна лишь одна, и то неполная, авторская фонограмма):

Мосты сгорели, углубились броды,
И тесно – видим только черепа,
И перекрыты выходы и входы,
И путь один – туда, куда толпа.

И парами коней, привыкших к цугу,
Наглядно доказав, как тесен мир,
Толпа идёт по замкнутому кругу –
И круг велик, и сбит ориентир.

Стихи могли бы показаться сугубо пессимистическими, и не более того. Но финал позволяет трактовать «круговращенье» иначе: «Не есть ли это – вечное движенье, / Тот самый бесконечный путь вперёд?» Стихотворение, подобно «Моему Гамлету», завершается вопросом, как бы и не предполагающим ответа (ср.: «А мы всё ставим каверзный ответ / И не находим нужного вопроса»). Вопросительная интонация, свидетельствующая о напряжённом внутреннем поиске художника, о парадоксальном поэтическом оправдании движения «по замкнутому кругу», о невозможности получить ответы на «последние» вопросы, – оказывается органична и показательна для Высоцкого гамлетовской поры.

В песне «Штормит весь вечер, и пока...» (1973) поэтическое размышление о судьбе морских волн («...взять такой разгон, / Набраться сил, пробить заслон – / И голову сломать у цели!...») перерастает в лирическую исповедь о судьбе самого лирического героя, поэта:

Придёт и мой черёд вослед:
Мне дуют в спину, гонят к краю.
В душе – предчувствие как бред, –

Что надломлю себе хребет –
И тоже голову сломаю.

Мотив равнодушия людей к чужой судьбе («Мне посочувствуют слегка – / Погибшему, – издалека») становится сквозным в стихотворении; его развитие приводит к появлению горькой строфы, где речь шла о мести за это равнодушие:

Но в сумерках морского дна –
В глубинах тайных, кашалотьих –
Родится и взойдёт одна
Неимоверная волна, –
На берег ринется она –
И наблюдающих поглотит.

Я посочувствую слегка
Погибшим им, – издалека.

Но строфа эта осталась лишь в ранней редакции песни. Автор, которому мизантропия в целом всё же не была свойственна, отказался от мотива мести; здесь вновь вспоминается стихотворение «Мой Гамлет», герой которого сокрушается о том, что «не сумел от мести отказаться».

В том же 1973 году написана песня «Я из дела ушёл», как бы предвосхищающая посмертную судьбу поэта. Мысль о неизбежном уходе из жизни не приводит, однако, его в отчаяние:

Я из дела ушёл, из такого хорошего дела!
Ничего не унёс – отвалился в чём мать родила, –
Не затем, что приспичило мне, – просто время пришло,
Из-за синей горы понагнало другие дела.

Будущая смерть (поданная как уже состоявшееся событие, в прошедшем времени) знаменует собой наступление нового времени, новых «дел». Мысль об этом позволяет избежать трагического надрыва; напротив, ощущение заранее проигранного в

стихах ухода из жизни здесь необычайно просветлённое, «резвое», даже удовлетворённое (и, кстати, пропущенное через разговорную лексику и интонацию): «Расташили меня, но я счастлив, что львиную долю / Получили лишь те, кому я б её отдал и так». Жизнь продолжится и после нашего ухода; это, по большому счёту, правильно; смерть благотворно расчищает дорогу тем, кто приходит в этот мир после нас («понагнало другие дела»). Именно об этом писал в своё время поэт, которого Пушкин называл «Гамлет-Баратынский»: «Смерть дщерью тьмы не назову я / И, раболепную мечтой / Гробовый остов ей даруя, / Не ополчу её косою. <...> Когда возникнул мир цветущий / Из равновесья диких сил, / В твоё хранение всемогущий / Его устройство поручил («Смерть»)¹. Но если у поэта девятнадцатого столетия эта мысль звучала как отвлечённая лирико-философская формула, то у Высоцкого она сопряжена с судьбой лирического героя песни.

2. Новое звучание ролевой лирики

При явном усилении исповедального начала в поэзии Высоцкого 1971-74 годов собственно ролевая лирика, столь характерная для его творчества 60-х, не уходит из его поэтического арсенала. Но и она оказывается подчинена ведущей – гамлетовской – линии.

В 1971 году написана песня «Горизонт», относительно которой мы имеем очень важное свидетельство самого автора: «Я играл Гамлета, и у меня такие серьёзные настроения. В связи с этим такая серьёзная песня» (декабрь 1971 г.)². «Серьёзные (читай: гамлетовские) настроения» в этой песне обусловлены пафосом преодоления, необходимостью победить в «жёстком пари» и «первым быть на горизонте»:

¹ *Баратынский Е. А.* Стихотворения; Письма; Воспоминания современников / Сост. С. Г. Бочаров. М., 1987. С. 65.

² [*Высоцкий В.*] Я сыграл Гамлета... С. 7.

Я знаю – мне не раз в колёса палки ткнут.
Догадываюсь, в чём и как меня обманут.
Я знаю, где мой бег с ухмылкой пресекут
И где через дорогу трос натянут.

Но стрелки я топлю – на этих скоростях
Песчинка обретает силу пули, –
И я сжимаю руль до судорог в кистях –
Успеть, пока болты не затянули!

В итоге гонка оборачивается вечным движением, ибо достичь горизонта невозможно: «Но тормоза отказывают, – кода! – / Я горизонт промахиваю с хода!» Да и «не рубли на гонку завели» героя песни:

... Меня просили: «Миг не проворонь ты –
Узнай, а есть предел – там, на краю земли,
И – можно ли раздвинуть горизонты?»

Вновь звучит уже знакомый нам по «Моему Гамлету» и другим произведениям Высоцкого этих лет мотив неуспокоенности, вечного поиска; искомое же – смысл бытия, его глубинные законы – всегда ускользает, требует от пытающегося постичь его человека всё новых и новых усилий. Кстати, с таганковским «Гамлетом» эту песню связывает и прямое, на наш взгляд, заимствование в строке «Я жив – снимите чёрные повязки!» Вот как рассказывал сам Высоцкий о прологе спектакля: «Актёры выходят. Стоит меч. Чёрные повязки. Актёры готовятся к тому, чтобы играть трагедию “Гамлет”. Они надевают чёрные повязки – в королевстве траур. Впереди – могила <...> Потом я выхожу вперёд с гитарой и пою на стихи Пастернака...»¹ Совпадает не только мотив «чёрных повязок», но и мотив противостояния героя – смерти.

¹ Театральный роман Владимира Высоцкого: [Сб. высказываний и стихов поэта-актёра] / Сост. А. Петраков, О. Терентьев. М., 2000. С. 106.

Лирический сюжет песни «Горизонт» как будто приближен к реальной жизненной ситуации за счёт обыгрывания различных деталей автомобиля («кардан», «протекторы», «скат»), но сама эта реальность заведомо условна, аллегорична: «Мой финиш – горизонт, а лента – край земли...» Это сближает героя с самим автором, в свою очередь «отдавшим» герою своё любимое хобби – автомобильную езду. То же можно сказать и о песне «Чужая колея» (1973), герой которой, попав «в чужую колею глубокую», сумел-таки вырваться из неё: «Эй вы, задние, делай как я! / Это значит – не надо за мной, / Колея эта – только моя, / Выбирайтесь своей колеёй!»

В 1971 году Высоцким написана «Баллада о брошенном корабле». Развивая свою ролевою манеру, поэт «перевоплощается» здесь в севший на мель и брошенный командой корабль. Вновь появляется «нетрадиционный ролевой герой» (И. А. Соколова; в гамлетовскую эпоху такой герой встречается у Высоцкого и в «Песне микрофона» того же года). «Баллада о брошенном корабле» построена, с одной стороны, на развёрнутом иносказании (судьба корабля воспринимается как судьба человека, при этом, как и в «Горизонте», вполне «профессионально» обыграны части судна и детали корабельной оснастки: «бак», «ют», «ванты», «мачты»), а с другой – на «встречном», столь же развёрнутом, олицетворении: «Я пью пену – волна / Не доходит до рта...» и так далее. В финале же герой обретает новую жизнь, но в отношении к предавшим его матросам у него нет чувства мести:

Догоню я своих, догоню и прошу
Позабывшую помнить армаду.
И команду свою я обратно пушу:
Я ведь зла не держу на команду.

В подтексте лирического сюжета несомненно угадываются аллюзии на судьбу самого поэта, на его отношения со временем и современниками. В контексте известных обстоятельств его

судьбы, прижизненной и посмертной, эта песня воспринимается как очень личная и пророческая.

Заметим, что в поэзии начала 70-х Высоцкий по-прежнему тяготеет к иносказанию, к притче, но теперь природа их имеет у него не «протеистическую» направленность вширь, как то было во второй половине 60-х, а нацелена скорее на поэтическое осмысление художником собственной судьбы, отражает рефлексивную в общем наполненность его творчества гамлетовского периода.

В 1972 году поэт пишет одно из программных для него произведений – песню «Кони привередливые», которую ролевой можно назвать с большой оговоркой – настолько условна и в то же время личностна воплощённая в ней лирическая ситуация. Песня эта являет собой такой же «смысловой перевёртыш» (Н. Крымова), как и «Мой Гамлет». Герой в состоянии «гибельного восторга» сам «погоняет» коней, но в то же время восклицает: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!» Мало того – он намеревается ещё и «постоять на краю», то есть остановиться: «Я коней напою, я куплет допою – / Хоть мгновенье ещё постою на краю...» Парадокс объясняется тем, что путь в небытие роковым образом предопределён, и «не успеть» невозможно: «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий...» Кстати, глагол «успеть» по смыслу вольно или невольно сближается здесь с церковнославянским «успение» (смерть)¹.

¹ «Кони привередливые» многократно становились предметом литературоведческого интереса – см., например: *Крымова Н.* «Наша профессия – пламень страшный». С. 94-95; *Бирюкова С.* Спасите наши души: Окуджава – Высоцкий – бард-рок. Тамбов, 1990. С. 38-48; *Рудник Н. М.* Чай с сахаром: Высоцкий, Бродский и другие // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. С. 292-313; *Корман Я. И.* «Кони привередливые» и тема судьбы в творчестве В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. статей / Ред.-сост. С. А. Голубков, М. А. Перепёлкин, И. Л. Фишгойт. Самара, 2006. С. 121-128; *Скобелев А. В., Шаулов С. М.* «Кони привередливые» в поле интертекстовом //

В гамлетовскую эпоху меняется, усложняется творческий подход Высоцкого к военной теме, к героике. Традиционная для него поэтическая роль солдата, человека с передовой остаётся в силе, но ответ проблем, волнующих поэта в эти годы, ложится и на военные его песни.

Летом 1972 года, находясь в Крыму на съёмках фильма «Плохой хороший человек», Высоцкий пишет посвящённую евпаторийскому десанту (1942) песню «Чёрные бушлаты». В ней поэт обращается к как будто привычным для его лирики деталям фронтового быта («чёрные бушлаты», «чужие папироски...»), но лирический сюжет переводится в иной, условно-символический план. Во-первых, сами «чёрные бушлаты» не столько означают одежду, сколько символизируют возможность одержать верх: «Мне хочется верить, что чёрные наши бушлаты / Дадут мне возможность сегодня увидеть восход». Во-вторых, возникающий здесь мотив «восхода» становится сквозным в песне: если «внешнюю» сюжетную линию образует рассказанная героем история высадки десанта («Прошли по тылам мы...» и так далее), то на другом, лирико-философском, уровне песня воспринимается как монолог о необходимости во что бы то ни стало «увидеть восход»; эта фраза повторяется как рефрен в финале каждого куплета, в том числе и кульминационного пятого: «За нашей спиной в шесть тридцать остались – я знаю – / Не только паденья, закаты, но – взлёт и восход. / Два провода голых, зубами скрипя, зачищаю. / Восхода не видел, но понял: вот-вот и взойдёт!» Этот порыв «увидеть восход», противопоставленный «паденьям, закатам», поднимает лирический сюжет над фронтовой конкретикой, придаёт ему универсальность – но не ту, что была свойственная военным песням Высоцкого 60-х годов. Если там речь шла главным образом о проверке человека в экстремальной ситуации («Ты бы пошёл с ним в разведку? / Нет или да?»), то здесь вопрос так уже не ставится, ибо с самого начала ясно, что герой любой

Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг. С. 97–119.

ценой добьётся своего: «Не прыгайте с финкой на спину мою из ветвей, – / Напрасно стараться – я и с перерезанным горлом / Сегодня увижу восход до развязки своей!» Песня эта о другом – о человеке и мироздании, о том, что «восходы», возможность их «увидеть» зависят от человека, находятся в его воле: «Мне хочется верить, что грубая наша работа / Вам дарит возможность беспошлинно видеть восход!»

Похожая поэтическая мысль звучит – пожалуй, даже более развёрнуто – в песне того же года «Мы вращаем Землю»:

От границы мы Землю вертели назад –
Было дело сначала, –
Но обратно её закрутил наш комбат,
Оттолкнувшись ногой от Урала.

Наконец-то нам дали приказ наступать,
Отбирать наши пяди и крохи, –
Но мы помним, как солнце отправилось вспять
И едва не зашло на востоке.

Под пером поэта «война сопровождается явлениями космического плана (или вызывает их?)»¹ Песня как бы переворачивает (ещё один «перевёртыш»!) привычное физическое представление о причинно-следственных связях: не Земля «вращает» нас, а мы – её. Этот мотив – сквозной в песне, подобно тому как «космический» мотив восхода был сквозным в «Чёрных бушлатах». Человек своим усилием заставляет Землю вращаться в нужную ему сторону: «Ось земную мы сдвинули без рычага»; «Просто Землю вращают куда захотят / Наши сменные роты на марше», и наконец, в финале: «Нынче по небу солнце нормально

¹ Изотов В. П. Взгляд на песню В. С. Высоцкого «Мы вращаем Землю» // Высоцковедение и высококовидение. С. 39.

идёт, / Потому что мы рвёмся на запад».¹ Последние строки могут напомнить эпизод из ветхозаветной Книги Иисуса Навина, где сказано: «...стой, солнце, над Гаваоном, и луна, над долиною Аиалонскою! И остановилось солнце, и луна стояла, доколе народ мстил врагам своим» (10: 12-13). Переключка эта – вероятно, невольная² – показывает, однако, что человек в поэтическом мире Высоцкого становится демиургом, центром мироздания, главной силой, определяющей его (мироздания) судьбы – не в ницшеанском, конечно, смысле, а в смысле личной ответственности за правильный ход вещей.³ «Космический» подход к военной теме встречается и у поэтов-фронтовиков («Его зарыли в шар земной...» С. Орлова), но так развёрнуто и масштабно сказать об этом мог, по-видимому, лишь поэт следующего поколения, способный взглянуть на войну с другой дистанции.

В этой песне тоже есть своя «дегероизация» (см. вторую главу). Удивительно, как в советское время, ещё при жизни Высоцкого, песня сумела выйти в свет на маленькой виниловой пластинке. Ведь обороты «Как прикрытые используем павших», «Мимоходом по мёртвым скорбя» по тогдашним цензурным меркам должны были казаться бросающими тень на память о павших бойцах. Скорбеть о них «мимоходом» в официозном советском искусстве не допускалось. Нужно было непременно изобразить торжественное прощание с ружейным залпом. Но правда опять остаётся за Высоцким, чувствующим, что в бою главное – остаться в живых тем, кто ещё жив. Поэтому нет ничего постыдно-

¹ О противопоставлении Востока и Запада в этой песне и в поэзии Высоцкого вообще см.: *Скобелев А. В., Шаулов С. М.* Владимир Высоцкий: Мир и Слово. С. 136-139.

² Анализ других возможных библейских аллюзий в тексте этой песни см.: *Абельская Р. Ш.* «Я спокоен, он мне всё поведал...»: (О ветхозаветных образах и сюжетах в песнях В. Высоцкого) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009–2010 гг. С. 72-75.

³ Ср. с первоначальным вариантом другой ролевой песни этой поры – «Марша шахтёров» (1970-71): «Вот череп вскрыл отбойный молоток, / Задев кору большого полушарья».

го в том, что и после гибели своей бойцы «помогают» своим товарищам, прикрывая их от вражеских выстрелов. Прощание будет потом, после боя, а сейчас не до этого...

Наконец, ещё одна военная песня 1972 года – «Тот, который не стрелял». Герой её «добыл» языка, «да не донёс» его к своим; поэтому особист Суэтин

...выволок на свет и приволок
Подколотый, подшитый матерьял...
Никто поделать ничего не смог.
Нет – смог один, который не стрелял.

Расстрел не состоялся – благодаря «тому, который не стрелял» («Расстреливать два раза / Уставы не велят»¹). Один из поэтов-фронтовиков (Межиров или Слуцкий) назвал сюжет песни «несколько фантастичным»². Напротив, дядя поэта, А. В. Высоцкий, тоже фронтовик, чьим рассказом песня во многом и навеяна, воспринял её как точное поэтическое свидетельство³. Может быть, дело в том, что в ней «фантастичность», условность сюжета сочетаются с бытовыми деталями, с просторечием. Незримый и безымянный «тот, который не стрелял» оказывается вдруг обычным «пареньком» (ср. с песней 1970 года «Разведка

¹ Как отмечает А. В. Скобелев, «в советских воинских уставах о процедуре расстрела ничего не говорилось. <...> Думается, что В. Высоцкий в данном тексте обращается к историческим легендам досоветского времени о том, что казнимые освобождались от наказания смертью в случае неудачной (с точки зрения палача) попытки казни» (Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» [Вып.] II. С. 90).

² Свидетельство Л. Мончинского (видимо, со слов самого Высоцкого). См.: *Мончинский Л.* Владимир Высоцкий: «Всех обнимаю!» [Ч.] I / Сост. В. Дузь-Крятченко. М., 1991. (Б-ка «Ваганта»; № 11.) С. 28.

³ См.: Там же. С. 28; *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 242-243. Об этой песне см. также: *Шатин Ю. В.* «Тот, который не стрелял»: Поэтика одного стихотворения // Шатин Ю. В. Поговорим о Высоцком: (Пять штрихов к поэзии). М., 1994. С. 21-26. (Вагант: Прилож. Вып. 43-44.)

боем», где неприятный поначалу «тип из второго батальона» превращается в итоге в «парнишку»), а сам герой, жизнь которого перешла в некое метафизическое качество зависимости от доброй воли и даже от самой жизни неведомого солдата («Немецкий снайпер дострелил меня, – / Убив того, который не стрелял»), не перестаёт быть просто земным человеком: «Ходил в меня влюблённый / Весь слабый женский пол...» и так далее. Высоцкий соединяет в одном лирическом сюжете быт и бытие, добиваясь высшей художественной правды, не воспринятой старшим поэтом. В песне проступает уже знакомое нам по песням «Чёрные бушлаты» и «Мы вращаем Землю» гиперболизированное (и при этом – очень реальное, исходящее из конкретной ситуации) представление о возможностях человека, способного и «вращать Землю», и спасти отказом от выстрела чужую жизнь (напомним ещё раз: «Вдруг стало жаль мне мёртвого пажа...»). В военных песнях Высоцкого 1972 года – своя поэтическая философия, невозможная вне гамлетовского опыта их автора.

Заметим, что в первой половине 70-х разработка военной темы вовсе не обязательно требует от поэта именно ролевой лирики. Лирический герой может теперь максимально приблизиться к автору (такова вообще особенность многих произведений гамлетовского периода), обрести его черты, оказаться в его, автора, жизненной ситуации. Так стихотворение «Из дорожного дневника», открывающее дорожный лирический цикл 1973 года, навеяно реальной автомобильной поездкой Высоцкого и Марины Влади за рубеж («Всё в порядке, на месте, – мы едем к границе, нас двое»). Герой проезжает Белоруссию, и мысли о войне переносят его в прошлое. Это современный молодой человек, не реально (в отличие от героев предшествующих военных песен), а мысленно, из семидесятых, прикасающийся к войне: «В кресле рядом с собой я увидел сержанта пехоты...» Высоцкий не раз говорил, что в своих песнях о войне он как бы «довоёвывал» – не случайно здесь появляется и само это слово: «Здесь, на трассе

прямой, мне, не знавшему пуль, показалось, / Что и я где-то здесь довоёвывал невдалеке...»¹

Но вернёмся к ролевой лирике. Та же философско-поэтическая наполненность отличает и другие песни Высоцкого первой половины 70-х годов. Их герой – полярник, нефтяник, парашютист – не просто идёт на риск во имя спасения друга или во имя самоутверждения, как это было в песнях предыдущего периода («Кто здесь не бывал, кто не рисковал – / Тот сам себя не испытал...», 1966; «Нам нужно добраться до цели, / Где третий наш без кислорода!»; 1968); его противостояние судьбе имеет теперь куда более сложный – можно сказать, онтологический – характер. Так, герой песни «Белое безмолвие» (1972), задающий себе вопрос: «Что же нам не жилось, что же нам не спалось? / Что нас выгнало в путь по высокой волне» – так и не называет никакой конкретной цели; нет речи и о самопроверке. Оказывается, «наградой... за безмолвие обязательно будет звук», «наградой за ночи отчаянья будет вечный полярный день», и наконец:

Кто не верил в дурные пророчества,
В снег не лёг ни на миг отдохнуть –
Тем наградой за одиночество
Должен встретиться кто-нибудь!

Здесь главное – не цель, а сама *идея пути*, переведённая в условно-поэтический план, хотя и раскрытая на материале конкретной профессии – полярника.²

В таком же ключе написана песня «Затяжной прыжок» (1973), где, при всей «профессиональной» конкретике лирического сюжета («Я замешкался возле открытого люка – / И забыл

¹ Подробнее см.: Кулагин А. В. О цикле Высоцкого «Из дорожного дневника» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 99-114.

² Углублённый анализ лирико-философского содержания этой песни см.: Шаулов С. М. Барочно-герметический подтекст стихотворения Высоцкого «Белое безмолвие» // Шаулов С. М. Паралипомены к книге «Мир и Слово». Уфа, 2006. С. 37-56.

пристегнуть карабин»), сам прыжок становится поводом для философско-поэтического осмысления диалектики судьбы человека, говоря философским языком – необходимости и свободы:

Ветер в уши сочится и шепчет скабрёзно:
«Не тяни за кольцо – скоро лёгкость придёт...»
До земли триста метров – сейчас будет поздно!
Ветер врёт, обязательно врёт!

Стропы рвут меня вверх, выстрел купола – стоп!
И – как не было этих минут.
Нет свободных падений с высот, но зато –
Есть свобода раскрыть парашют!

Герой же, благополучно достигший земли, теперь с ностальгическим чувством всматривается в небо, откуда он только что спустился: «Глазею ввысь печально я – / Там звёзды одиночки...» Здесь, в сущности, та же коллизия, что и в песне «Горизонт» («Я горизонт промахиваю с хода!»), и в «Моём Гамлете» («Груз тяжких дум наверх меня тянул, / А крылья плоти вниз влекли, в могилу»). Бытие слишком сложно, чтобы вместиться в готовую прописную истину. Оно состоит из антиномий и парадоксов. Как земля притягательна для того, кто находится в небе, так небо и звёзды влекут вернувшегося на землю.

В 1972 году Высоцкий пишет стихотворение «Енгибарову – от зрителей», навеянное известием о смерти известного клоуна Леонида Енгибарова. Формально его нельзя назвать ролевым, но и тип героя, и тип лирического сюжета сближают его с ролевой лирикой поэта. Герой стихотворения – шут, грустный клоун, который не смешил зрителей, а «крал тоску из внутренних карманов / наших душ, одетых в пиджаки» и «смешного ничего не делал, – / Горе наше брал он на себя». Но расплачиваться за дар «красть тоску» герою приходится жизнью:

Зрители – и люди между ними –
Думали: вот пьяница упал...

Шут в своей последней пантомиме
Заигрался – и переиграл.

Енгибаров действительно был клоуном необычным, и Высоцкий это тонко почувствовал. В репертуаре артиста была, например, пантомима с говорящим названием «Меланхолия»; была пантомима «Жизнь женщины», финал которой символизировал старость и смерть. Но сама тема шута для Высоцкого – несомненно, ещё и гамлетовская («бедный Йорик»). В данном случае важно, что герой стихотворения своей внешней «мрачноватостью» («Клоун, правда, слишком мрачноватый – / Невесёлый клоун, не живой») напоминает всё того же героя «Моего Гамлета», «воспитанного шутлом» и «умевшего скрывать» «тайный взгляд, когда он зол и горек». Но вполне по-гамлетовски звучит в стихах «Енгибарову...» мотив непонимания толпы, принявшей упавшего героя за обычного пьяницу, в то время как убивает его «груз чужого горя». Ведь и в «Моём Гамлете» герой, как мы помним, сталкивался с тем, что окружающие не понимают его, меряют своей меркой, и страдал от этого. Не секрет, что и сам поэт страдал от упрощённого (порой до примитивности) восприятия его личности и творчества определённой частью публики. Одним словом, образ «грустного шута» явно авторизуется поэтом, и ассоциация эта обеспечивается своеобразным поэтическим посредничеством гамлетовских мотивов.¹

Стихотворению «Енгибарову – от зрителей» лирическим сюжетом и подтекстом близка песня того же 1972 года «Натянутый канат», герой которой, канатоходец, проходит «без страховки» свои «четыре четверти пути», стремительно и катастрофически (ибо «в гости к Богу не бывает опозданий») приближаясь к роковому исходу:

¹ Невольная символика видится в том, что у двух художников совпадает день смерти – 25 июля, и что их могилы на Ваганьковском кладбище находятся недалеко друг от друга.

Закричал дрессировщик – и звери
Клади лапы на носилки...
Но прост приговор и суров:
Был растерян он или уверен –
Но в опилки, но в опилки
Он пролил досаду и кровь!

В финальном рефрене поэт недвусмысленно «переводит стрелки» на себя: «И сегодня другой без страховки идёт...» Это своеобразная подсказка тем, кто не уловил личностного подтекста песни, не отменяемого никакими конкретными аллюзиями. А они здесь есть. То, что поводом для написания этой песни оказалась тоже смерть Енгибарова, всегда ощущалось интуитивно, но теперь, кажется, можно утверждать это более-менее уверенно. А. В. Скобелев обратил внимание на то, что в репертуаре Енгибарова была пантомима «Канатоходец», которую Высоцкий – даже если он не был на цирковом представлении с участием артиста – мог видеть в документальном фильме «Леонид Енгибаров, знакомьтесь!» (1966).¹ Нам думается, что в песне Высоцкого отозвалась также «Песня об органисте...» Анчарова (1959-62) – скорее всего, из неё заимствован младшим бардом мотив контраста внешности героя («Он не вышел ни званьем, ни ростом...») и его внутренней сущности («...хотел быть только первым»). Герой песни Анчарова переживает сходную лирическую коллизию; обладая ростом «не больше валенка», он благодаря своему искусству вырастает в финале песни до гиперболических масштабов: «О, как боялся / Я не свалиться, / Огромный свой рост / Кляня...»² Но у Высоцкого акцент смещён в сторону трагического содержания ситуации.

Вообще в лирике поэта третьего периода часто и отчётливо звучит тема смерти. Гамлетовская атмосфера предопределяет напряжённые поэтические раздумья Высоцкого о неизбежном

¹ См.: Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» [Вып.] III. Воронеж, 2012. С. 215.

² Анчаров М. Сочинения. С. 40, 42.

уходе, в предыдущее десятилетие если и появлявшиеся, то лишь на периферии его поэтического мира.

Особый интерес представляет песня «Прошла пора вступлений и прелюдий...» (1972), написанная поэтом «по поводу» собственной – ролевой – песни «Охота на волков», относящейся ко второму периоду его творческой эволюции:

Прошла пора вступлений и прелюдий, –
Всё хорошо – не вру, без дураков:
Меня к себе зовут большие люди –
Чтоб я им пел «Охоту на волков»...

Лирический сюжет песни и передаёт историю такого посещения героем «большого человека», «ответственного товарища», который «прослушал благосклонно / И даже аплодировал в конце». Показательна сама смена лирического ракурса от песни 68-го года («Охота на волков») к песне 72-го: поэт теперь не перевоплощается в волка, а «играет» самого себя как автора той прежней песни, в которой перевоплощался. В сопоставлении двух этих произведений содержится, может быть, самое зерно, самая суть пережитого художником на рубеже десятилетий перехода к лирической рефлексии как ключевой особенности его теперешнего поэтического мира. Другим, чуть более ранним, примером подобной лирической рефлексии можно считать песню «Случай» (1971), герой которой, «другое я» самого поэта, поёт в ресторане для некоего «директора ателье» – то есть «хозяина жизни» (в ту пору работники сферы обслуживания и торговли считались привилегированным слоем населения) и в итоге приходит к выводу: «Не надо подходить к чужим столам / И отзывать, если окликают».

3. Гамлетовский подтекст в заказных работах

Большой художник, даже работая на заказ, обычно наполняет «чужой» материал своим оригинальным видением, не-

вольно превращая его ещё и в факт собственной творческой судьбы. С Высоцким гамлетовской поры именно так и происходило. Остановимся на двух больших работах его, в которых, на наш взгляд, особенно заметны отзвуки волновавшей его в те годы лирико-философской проблематики.

В 1973 году поэт написал девять песен-баллад для фильма М. Швейцера «Бегство мистера Мак-Кинли», снятого по одноимённой повести Л. Леонова (большинство их в фильм не вошло). Жанровым определением «баллада» бард обычно пользовался, вопреки строгому литературоведческому смыслу термина, в тех случаях, когда его произведение выходило за традиционные сюжетные рамки, предполагало более широкий охват жизненных явлений. Действие картины происходит в Америке; её герой, «маленький человек», пытается попасть в сальваторий и проспять там триста лет – пока жизнь на земле не станет лучше. Но осуществление этой мечты оборачивается кошмарным сном – в переносном и прямом смысле: герой возвращается в безжизненный мир, опустошённый какой-то страшной катастрофой. К счастью, всё это лишь привиделось ему во сне...

Сохранилось свидетельство самого поэта об этой работе: «...пришлось мне писать нечто такое, к чему я совсем не приспособлен, а именно: в фильме “Бегство мистера Мак-Кинли” <...> действие происходит не у нас, а у них, да ещё не сейчас, а потом, где-то в будущем <...> Мне трудно было отрываться от нашей почвы, и <...> я вышел из положения таким образом, что я просто совсем исключил обстановку и стал писать просто общечеловеческие <...> песни...»¹ Общечеловеческое звучание цикла проявилось и в том, что «со всем пылом, с каким он (Высоцкий – А. К.) нападал на наши недостатки, он налетал на американский образ жизни <...> Всё, что плохо, он ненавидел. И где бы ни бы-

¹ Цит. по фонограмме: [Высоцкий В.] На концертах Владимира Высоцкого: [Диск] 2. [Вып.] 11: В поисках жанра. 1990. RMG 3112 mp3. 2007. (Запись 1975 г.)

ло плохо»¹. Соглашаясь с этим мнением, принадлежащим участнице съёмочной группы, заметим и другое: «американский образ жизни» обнаруживает у поэта вполне «наш» подтекст (особенно – мотив «светлого будущего», о котором постоянно твердила коммунистическая пропаганда).

Поэт наполнил предложенный ему материал своим личным восприятием, как бы пропустил сюжет фильма и судьбу его героя через свою собственную судьбу. Сквозная тема цикла – тема личности, стремящейся устоять, удержаться в противоборстве с обстоятельствами. Уже в «Балладе о маленьком человеке», написанной как вступление к картине (а в фильме превратившейся, увы, в прозаический монолог в исполнении уличного певца Билла Сиггера – в его роли снялся сам Высоцкий), зрителю обещана «забавная история <...> просто маленького, просто человека».

А «маленький» – хорошее словцо, –
Кто скажет так – ты плюнь ему в лицо, –
Пусть это слово будет не в ходу!
Привет, Мак-Кинли! Хау ду ю ду!

Ироническая, почти ёрническая интонация, звучащая в макаронических приветствиях, оттеняет в то же время универсальный характер коллизии: «Нелёгкий век стоит перед тобой, / И всё же – гутен морген, дорогой!» «Нелёгкий век» напоминает о знаменитом гамлетовском «век расшатался». Мотив «Моего Гамлета» («Я шёл спокойно прямо в короли») в «перевернутом» виде угадывается в строках «Через собратьев ты переступаешь, / Но успеваешь, всё же успеваешь / Знакомым огрызнуться на ходу...»

¹ Милькина С. Баллады «Мистера Мак-Кинли» // Владимир Высоцкий в кино. С. 126. О творческой истории этих произведений барда см.: Кастрель Д. И. Баллады из первоисточника: Цикл к «Бегству мистера Мак-Кинли» // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. С. 116-132. См. также: Шилина О. Ю. Из истории постановки киноповести Л. Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли» // Шилина О. Ю. «Там все мы – люди»: В поэтич. мире Владимира Высоцкого: Статьи разных лет. СПб., 2006. С. 167-177.

Две следующие баллады Высоцкий написал сверх заказа, что говорит об их особом значении для поэта, отмеченном и С. Милькиной: «Ведь баллады о Кокильоне в сценарии не было – *это он сам*, и грустная песня “Не добежал бегун-беглец” (“Прерванный полёт” – *А. К.*) – *это тоже он сам*» (курсив наш)¹.

Герой «Баллады о Кокильоне» – «скромный учитель», любивший «наукой баловаться» и не понятый окружающими:

Но, мученик науки, гоним и обездолен,
Всегда в глазах толпы он – алхимик-шарлатан, –
И из любимой школы в два счёта был уволен,
Верней – в три шеи выгнан, непонятый титан.

Стремившийся «до истины добраться, до цели и до дна» Кокильон погружается в длительный сон, вызванный открытым им «коллоидальным газом». Теперь «народ его открытjem дорожит»; поэт же пророчит своему герою будущее «возвращение» к людям:

Но он не мёртв – он усыплён, –
Разбужен будет он
Через века.
Дремли пока,
Великий Кокильон.

В этой балладе легко, в самом деле, вычитывается личностный подтекст («Я, конечно, вернусь...»). Здесь опять важен гамлетовский опыт поэта («Но в их глазах – за трон я глотку рвал...»). О «Гамлете» напоминает и лёгкая стилизация баллады «под средневековье» («алхимик-шарлатан»; ср. с мотивом «философского камня» в «Песне конченого человека», о которой мы говорили выше). Образ же не понятого современниками учёного (неважно, что в фильме открытие Кокильона подано в ироническом ключе; иронические ноты есть и в песне Высоцкого) может

¹ Милькина С. Баллады «Мистера Мак-Кинли». С. 126.

в какой-то мере восходить к другой театральной работе Высоцкого – роли Галилея в пьесе Брехта «Жизнь Галилея», поставленной на Таганке в 1966 году. Галилей был своеобразным предтечей Гамлета в театральной судьбе Высоцкого.

Песня «Прерванный полёт» написана, как уже сказано, тоже вне сценария, и в фильм она (как и «Баллада о Кокильоне») не вошла. Но, судя по авторскому комментарию к ней¹, надежда услышать её в картине всё же была, и место для неё там предполагалось. Однако песня обрела самостоятельное звучание, иногда исполнялась автором со сцены, была трижды записана для изданных во Франции пластинок Высоцкого, один раз даже на французском языке, что свидетельствует об особом значении, придававшемся ей поэтом.

По мысли Ю. Карякина, эта песня – о том, что «у каждого человека свой голос, своя песня, но как люди вяло знают, как смутно помнят об этом, как хитроумно и упорно “откладывают себя” и как панически, ненадёжно, ненадолго спохватываются»². Л. Томенчук возражает против того, чтобы строки песни цитировать «как чуть ли не стихотворный эквивалент разных ситуаций из жизни автора», в то время как герой «должен бы вызывать <...> не только сочувствие, сострадание, но и ироническое отношение к себе: всюду-то он “недо-”...»³ Но, думается, авторскую иронию не следует и переоценивать – ведь песня должна была сопровождать сцену прощания с убитым; во всяком случае, услышанная Ю. Карякиным драматическая нота здесь, безусловно, есть. Ведь «Прерванный полёт» – своеобразная поэтическая вариация на гамлетовскую тему *быть или не быть*. Герой «пока

¹ Фонограмма грампластинки: [Высоцкий В.] На концертах Владимира Высоцкого. Вып. 11.

² Карякин Ю. Остались ни с чем егеря // Старатель: Ещё о Высоцком: [Сб.] / Сост. А. Крылов, Ю. Тырин. М., 1994. С. 10 (статья 1980 г.).

³ Томенчук Л. Хула и комплименты: (Песенно-поэтич. творчество Владимира Высоцкого и критика 60–80-х годов). М., 1993. (Владимир Высоцкий: Исследования и материалы. Частный альманах / Гл. ред. А. Карамышев; № 1.) С. 19.

лишь затеивал спор», «только начал дуэль на ковре», «знать хотел всё от и до, / Но не добрался он, не до... / Ни до догадки, ни до дна...» (ср. в «Балладе о Кокильоне»: «До истины добратся, до цели и до дна»). Это как бы «анти-Гамлет», Гамлет, остановившийся на *не быть*. Другой вопрос: «По чьей вине?..» Ответа на него в песне нет. Кстати, о своей трактовке монолога Гамлета актёр говорил, что ему здесь важен «вовсе не вопрос о том, жить или не жить. А вопрос о том, чтобы не вставало этого вопроса»¹. Его волновало, почему человек задаётся таким вопросом, если ясно, что «жить – лучше».

В песне есть одна, на наш взгляд, прямая реминисценция из шекспировской трагедии:

Не дозвучал его аккорд
И никого не вдохновил.
Собака лаяла, а кот –
Мышей ловил.

В переводе М. Лозинского, довольно точно передающем смысл строк оригинала, Гамлет говорит Лаэрту: «Хотя бы Геркулес весь мир разнёс, / А кот мяучит и гуляет пёс» (акт V, сцена 1). Звучавший в спектакле перевод Пастернака – «А впрочем, что ж, на свете нет чудес: / Как волка ни корми, он смотрит в лес» (вариант первого стиха: «Хоть выбейся из силы Геркулес») – заметно отличается от перевода Лозинского. Знакомство с разными переводами говорит заодно о неформальном подходе актёра к роли, о внимательном изучении материала.³ Вообще в спектакле,

¹ [Высоцкий В.] Я сыграл Гамлета... С. 7.

² См.: «Гамлет» Бориса Пастернака: Версии и варианты перевода шекспировской трагедии / Сост. и подгот. текста В. Поплавского. М.; СПб., 2002. С. 227.

³ Пример для сравнения: в период работы над ролью Хлопуши в спектакле по драматической поэме Есенина «Пугачёв» Высоцкий «очень много читал сам: и Есенина, и воспоминания о нём. С жадностью такой» (Абрамова Л. В. Факты его биографии. С. 24).

несмотря на имя Пастернака на афише, использовались фрагменты разных переводов: например, одна из самых знаменитых фраз Гамлета звучала там, судя по изданной фонограмме спектакля¹, дважды подряд – в переводах А. Радловой («Век вывихнут») и Лозинского («Век расшатался»), но не в переводе Пастернака («Порвалась дней связующая нить»). Видимо, режиссёру и актёру (известно, что он иногда позволял себе вмешиваться в текст пастернаковского перевода²) версии Радловой и Лозинского казались в данном случае более выразительными. Нетрудно допустить, что пассаж о коте и псе – пусть он и не прозвучал в спектакле – мог привлечь внимание Высоцкого своей иносказательной афористичностью, как поэту ему близкой.

Гамлетовские мотивы слышны и в финальной по фильму «Балладе об уходе в рай». Слова Гамлета «Умереть, уснуть и видеть сны» (именно так, варьируя перевод Пастернака, произносил это место в спектакле Высоцкий) почти дословно, но с требуемым по сюжету смещением акцента, отзываются в тексте баллады: «Ах, как нам хочется, как всем нам хочется / Не умереть, а именно – уснуть!» В этой песне звучит и главный для всего цикла поэтический вывод, дающий ответ на гамлетовское «быть или не быть». Это сказано как будто о сальватории, куда во сне проник герой фильма, но ведь и о человеческой жизни вообще:

...Разбудит вас какой-то тип
И впустит в мир, где в прошлом – войны, вонь и рак,
Где побеждён гонконгский грипп, –
На всём готовеньком ты счастлив ли, дурак?!

Вообще баллады цикла очень разнообразны по своему жизненному материалу. Их герои – не только западный «маленький человек», не только учитель Кокильон, но ещё и футболисты

¹ См.: Владимир Высоцкий в спектакле Театра на Таганке «Гамлет»: Запись с оригинала фонограммы 1979 г. 2CD. [Без вых. данных.]

² См. (со ссылкой на слова А. Демидовой): *Гершкович А.* В работе над «Гамлетом». С. 15.

(«Марш футбольной команды “медведей”»), хиппи («Мистерия хиппи»), манекены («Баллада о манекенах»)… Уже С. Милькина, одна из первых слушателей баллад, была поражена «яркой, безудержной фантазией» поэта: «Мне стало ясно: передо мной Моцарт…»¹ Но в то же время, сценарий «антибуржуазного» фильма был прочитан бардом, повторим, с «гамлетовских» позиций. Аура этой роли пронизывает и другие песни цикла, будь то «Баллада Билла Сиггера», с её мотивом самоубийства («Душ не губил / Сей славный муж, / Самоубий- / Ство – просто чушь! / Хоть это дё- / Шево и враз – / Не проведёшь / Его и нас!»; ср. эти, виртуозно зарифмованные, строки с мыслями о самоубийстве в первом монологе Гамлета), или остро ироническая «Баллада об оружии», заставляющая вспомнить строки самого Высоцкого о Гамлете, что «насилье презирал»:

Пока оружие здесь не под запретом,
Не бойтесь – всё в порядке в мире этом!

В таком же духе выдержан и «Марш футбольной команды…», герои которого играют «в кровавый, дикий, подлинный футбол», но при этом они – «ребята нежные с травмированной детской душой».

Разумеется, отмеченные нами мотивы нельзя назвать *только* гамлетовскими – они действительно имеют «общечеловеческое» (Высоцкий) звучание, но сама настойчивая разработка их, концентрация на таком плотном поэтическом пространстве не оставляют сомнений в гамлетовском подтексте всей серии. Органическая связь баллад с творчеством поэта начала 70-х годов и позволила ему так быстро создать этот, очень важный в его творческой эволюции, цикл.

Нечто похожее произошло и в работе Высоцкого над дискоспектаклем по знаменитой сказке Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» – хотя этот сюжет, казалось бы, совсем не располагает к

¹ Милькина С. Баллады «Мистера Мак-Кинли». С. 126.

гамлетовским мотивам. Над серией песен (поэт скромно называл их «музыкальными номерами») для этого альбома, изданного на двух виниловых пластинках-гигант в конце 1976 года, Высоцкий работал по просьбе режиссёра О. Герасимова в течение 1973-75 годов. Точная дата написания отдельных произведений неизвестна, но очевидно, что серия пишется в целом на гамлетовской волне и связана с лирикой поэта начала 70-х.

Нам представляется, что особенно близка ей «Песня об обиженном Времени». Она необычна уже тем, что, в отличие от большинства песен альбома, не является ролевой (типа «Песни Мыши» или «Причитаний Гусеницы»), а поётся как бы от имени автора и самим автором – Высоцким, оставившим себе для исполнения в спектакле несколько номеров. По контрасту с очень живой, динамичной, конкретной музыкально-поэтической тканью спектакля эта песня звучит как неторопливая, отвлечённая медитация:

Приподнимем занавес за краешек –
Такая старая тяжёлая кулиса:
Вот какое Время было раньше –
Такое ровное, – взгляни, Алиса!

Соль лирического сюжета песни – в противопоставлении прежнего «ровного» и нынешнего «нервного» (оценим попутно интересную аллитерацию) времени, ставшего таковым по вине «счастливых», что «плохо за часами наблюдали» (поэт обыгрывает известное крылатое выражение, восходящее к «Горю от ума»), «трусливых», что «нарочно Время замедляли», и так далее. Сквозной метафорический образ песни – Время как испорченные часы – в поэтической трактовке Высоцкого напоминает гамлетовское «век вывихнут (век расшатался)»: «И тогда обиделось время – / И застыли маятники времени». Наличие современного для Высоцкого поэтического источника – включённого в таганковский спектакль «Берегите ваши лица» стихотворения

А. Вознесенского «Время на ремонте»¹ – гамлетовскому подтексту ничуть не мешает: этот подтекст занимает глубинный слой творческого сознания художника, не зависящий от многочисленных реминисценций и аллюзий частного характера.

Этой песне близка своим лирическим пафосом «Песня о планах», тоже по-своему рефлексивная:

Планы не простят обман, –
Если им не дать осуществиться –
Могут эти планы разозлиться.
Так что завтра куколкою станет гусеница,
Если не нарушить план.²

Неосуществлённые или отложенные планы – важнейший лейтмотив шекспировской пьесы, звучащий, в частности, и в знаменитом монологе «Быть или не быть...»: «Так погибают замыслы с размахом, / Вначале обещавшие успех, / От промедленья долгого...» (пер. Б. Пастернака) Следствие такого промедленья – подмена ценностей, подобная той, что произошла в трагедии

¹ См.: Кулагин А. В. Из историко-культурного комментария к произведениям Высоцкого. С. 57-59. Возможно также влияние сюжета и названия «Сказки о потерянном времени» Е. Шварца и её экранизации (1964).

² Приводим эту строфу не по составленному А. Е. Крыловым двухтомнику, а по новейшему изданию (см.: *Высоцкий В.* Собрание сочинений в одном томе / Сост. В. Карелов. М., 2011. С. 628), в котором пунктуация (отсутствующая в данном фрагменте автографа; см. факсимиле в кн.: Владимир Высоцкий: Архивы рассказывают / Сост. Б. Черторицкий, С. Дёмин, Ю. Гуров. Новосибирск, 2011. С. 148) скорректирована согласно логике поэтического текста: в природе гусеница действительно становится куколкой, а не наоборот, как невольно получается в прочтении А. Е. Крылова, где это превращение – результат действия «разозлившись (то есть ложных) планов»: «Могут эти планы разозлиться / Так, что завтра куколкою станет гусеница...» В данной версии обесмысливается и следующая строка: «...Если не нарушить план»; в ней становится лишней частица «не».

(убийца короля, ничтожество в сравнении с ним, – на его же троне): «Гусеницу синюю / Назовут гусынею».

Несомненный гамлетовский подтекст ощущается и в «Песне Попугая» – единственной из всей серии, исполнявшейся поэтом в публичных выступлениях. Это уже говорит о том, что для него данная песня имела более весомое значение, чем заказной номер. Лейтмотив песни – месть Попугая за «бедного папу», «папаугая не говорящего» и потому не могшего отвечать «страшному Фернандо Кортесу», взявшему в плен не только «папу», но и «сына» – «ролевого» героя песни:

И чтоб отомстить, от зари до зари
Учил я три слова, всего только три –
Упрямо себя заставляя – повтори:
«Карамба!», «Коррида!» и «Чёрт побери!»

Неподкупный Попугай («Давали мне кофе, какао, еду... Но я повторял...») в конце концов обретает голос и потому ощущает себя личностью: «Я – инди-и-видум – не попка-дурак». Эта лирическая коллизия, пусть даже раскрытая на детском и полупушутливом материале, напоминает гамлетовскую: «...вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя» (акт III, сцена 3; пер. Б. Пастернака). Кроме того, Гамлет у Шекспира попадает в плен к «морским разбойникам».¹

Интересно, что на двух хрестоматийных гамлетовских мотивах – «быть или не быть» и «слова, слова, слова» (Гамлет – Полонию) – построена в «Алисе...» песня «Лягушонок», в кото-

¹ Любопытны отмеченные в этой песне М. Соломатиним мелодические и поэтические аналогии с арией Томского из оперы Чайковского «Пиковая дама», где повторяется как рефрен: «Три карты, три карты, три карты» (ср. у Высоцкого: «Учил я три слова, всего только три...») – см.: *Соломатин М. Три слова // Журнал Михаила Соломатина* – <http://mike67.livejournal.com/317799.html?thread=20011367> (просмотр 20.09.2012).

рой поэт «посмеялся, представив себе хор маленьких рефлексивных “гамлетов”»¹:

Не зря лягушата сидят –
Посажены дом сторожить.
А главный вопрос лягушат:
Впустить – не впустить?..

А если рискнуть, а если впустить,
То выпустить ли обратно?..
Вопрос посложней, чем «быть – иль не быть»,
Решают лягушата.

Квак видите, трудно, ква-ква:
Слова, слова, слова –
Вопрос этот главный решат
Мудрейшие из лягушат.

Оказывается, высокий философский смысл шекспировской пьесы может дать толчок не только лирической медитации, но и шутливому музыкальному номеру в сказке для детей. Подобным же образом гамлетовский мотив трансформируется в написанной для фильма «Иван да Марья» «Солдатской песне» (1974):

«Коли! Руби!»
Ту би ор нот ту би...

4. Пушкин и другие

В гамлетовский период творчества Высоцкого меняется тон его диалога с классикой. Мы видели, что во второй половине 60-х годов классика обычно давала ему материал для трагических вариаций. Теперь же, в первой половине 70-х, его диалог с нею становится лирико-философским; его всё больше притягива-

¹ Крымова Н. Мы вместе с ним посмеёмся. С. 114.

ет драматическое и даже трагическое содержание судеб великих поэтов и их творений. Высоцкий, автор по-прежнему очень «литературный», ищет теперь у предшественников то, что *не противостоит, а соответствует* его собственному личному и творческому опыту. В этом смысле новая творческая позиция художника вписывается в общеевропейскую картину возрождения в 70-е годы классических культурных традиций, ставшего во многом «реакцией на бурные, модернистски окрашенные 60-е годы, когда критерий новизны и радикального отрицания прошлого определял почти всё, что считалось хорошим в литературе»¹. Лично для Высоцкого этот поворот совпал с его работой над коронной ролью мировой *классической* драматургии, обострившей восприятие и русских классиков. Первые фигуры русской поэзии увидены им теперь как бы гамлетовским зрением.

Мы уже видели, что в начале 70-х на одно из ведущих мест в его поэтическом мире выходит тема смерти. В написанной в год премьеры «Гамлета» песне «О фатальных датах и цифрах» она определяет собой весь лирический сюжет, связывая имена поэтов, ушедших из жизни молодыми или сравнительно молодыми. Их ранняя смерть поневоле заставляет автора видеть в «фатальных датах и цифрах» символический смысл:

Кто кончил жизнь трагически, тот – истинный поэт,
А если в точный срок, так – в полной мере:
На цифре 26 один шагнул под пистолет,
Другой же – в петлю слазил в «Англетере». <...>

С меня при цифре 37 в момент слетает хмель, –
Вот и сейчас – как холодом подуло:
Под эту цифру Пушкин подгадал себе дуэль
И Маяковский лёг виском на дуло.

¹ Энтонейн М. Парадоксы новизны: О лит. развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 82.

Хотя эти «подсчёты» поэтически значимы и сами по себе¹, ясно, что Высоцкий ими не ограничится, и лирический сюжет неизбежно «авторизуется» и актуализируется. Песня имеет посвящение «Моим друзьям – поэтам», под которыми надо подразумевать, по видимости, его старших товарищей Евтушенко и Вознесенского², они как раз к 71-му году преодолели тридцатисемилетний рубеж: «...А в 37 – не кровь, да что там кровь! – и седина / Испачкала виски не так обильно». Намеченная здесь ирония как будто корректируется финальным «успокаивающим» пассажем, но ироническая нота ощущается и в нём: «Срок жизни увеличился – и, может быть, концы / Поэтов отодвинулись на время!» Между тем, самому Высоцкому в год написания песни исполнилось тридцать три, а этот возраст для поэта, оказывается, тоже роковой:

А в 33 Христу – он был поэт, он говорил:
«Да не убий!» Убьёшь – везде найду, мол.
Но – гвозди ему в руки, чтоб чего не сотворил,
Чтоб не писал и чтобы меньше думал.

Непротивление злу насилеиом оказывается здесь той нравственной точкой, где сходятся в поэтическом мироощущении Высоцкого Христос и Гамлет («Я Гамлет, я насилье презирал...»); ср. с песней 1969 года «Я не люблю», где поётся: «Я не люблю насилье и бессилье, – / Вот только жаль распятого Христа»; в первоначальном варианте здесь звучало другое: «...И мне не жаль распятого Христа». Замена показательнейшая!). Так что песня – ироническая и серьёзная одновременно. Этот пример – один из тех, что дают Вл. Новикову основание видеть в Высоц-

¹ Они, однако, оказываются порой предметом ошибочных толкований и спекулятивных упреков в адрес якобы плохо знающего хронологию поэта; см. об этом: *Крылов А.* Заметки администратора на полях высококоведения. С. 328-330.

² См.: *Новиков Вл.* В Союзе писателей не состоял... С. 105-106.

ком своеобразного «кантианца», которому нравится «пережить две взаимоисключающие идеи как равноправные»¹.

Разные – и в основном те же! – поэтические имена «сошлись» у Высоцкого в подтексте песни «Памятник» (1973), насыщенный литературный фон которой уже отмечен и проанализирован в целой серии специальных статей². При всей, уходящей в античность, глубине стоящей за этим текстом традиции, центральное место в которой для любого русского поэта занимают, конечно, пушкинское «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и напрямую отозвавшийся в песне Высоцкого пушкинский же «Каменный гость» («Командора шаги злы и гулки»), – для Высоцкого особо значимым оказывается здесь имя Маяковского. Ведь, будучи участником таганковского спектакля по стихам Маяковского «Послушайте!», он произносил в этом спектакле известные строки стихотворения «Юбилейное» (где «оживает» стоящий на Тверском бульваре памятник Пушкину), ставшие зерном лирического сюжета его собственного произведения: «Мне бы памятник при жизни полагается по чину. / Заложил бы динамиту – ну-ка, дрызнь! / Ненавижу всяческую мертвечину! / Обожаю всяческую жизнь!». Сравним с жизнеутверждающим, вопреки «гранитному мясу» и «могильной скуке», финалом «Памятника» Высоцкого: «...И шарахнулись толпы в проулки, / Когда вырвал я ногу со стоном / И осыпались камни с меня».

Вместе с тем, мощный пласт литературных ассоциаций не должен заслонять пусть внешне и не столь очевидного, но всё же звучащего в песне Высоцкого гамлетовского подтекста. Он ощущается, во-первых, на уровне характерной поэтической детали – посмертной маски, искажающей представление о живом герое песни:

¹ Там же. С. 108.

² Библиографию см. в кн.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 247-248.

Мне такое не мнилось, не снилось,
И считал я, что мне не грозило
Оказаться всех мёртвых мертвей, –
Но поверхность на слепке лоснилась,
И могильною скукой сквозило
Из беззубой улыбки моей.

Строки заставляют вспомнить знаменитую сцену шекспировской трагедии, изображающую Гамлета с черепом шута (акт V, сцена 1); она тоже построена на контрасте между тёплым воспоминанием о жившем когда-то человеке и нынешним мертвенным воплощением его: «Где теперь твои каламбуры, твои смешные выходки, твои куплеты? <...> Ничего в запасе, чтобы позубоскалить над собственной беззубостью?» (пер. Б. Пастернака¹) Собственный творческий интерес к поэтическим каламбурам² наверняка должен был привлечь особое внимание Высоцкого к этим словам его персонажа. Отсюда, по-видимому, и мотив «беззубой улыбки» в «Памятнике».

Во-вторых, сама ситуация разлада между внутренним самоощущением героя и восприятием его окружающими для Высоцкого, как мы видели выше («Мой Гамлет»), тоже является гамлетовской. В «Памятнике» она помножена ещё на тему смерти, посмертного восприятия, ложность которого («Неужели такой я вам нужен / После смерти?!») преодолевается тем, что автор «Мёртвых душ» называл «человеческим движением». У Высоцкого оно как бы переведено из условно-метафорического в реальный план: «Командора шаги злы и гулки. / Я решил: как во

¹ В изданной аудиозаписи спектакля (см. с. 148) Высоцкий произносит это место так: «Ну, где же теперь твои смешные выходки, твои нелепые каламбуры, твои анекдоты? <...> Что – ничего взамен, чтобы позубоскалить над собственной беззубостью?» Перед нами, кстати, характерный пример таганковской модернизации материала: вместо «куплетов» – более близкие современному зрителю «анекдоты».

² См.: *Рисина О. В.* Каламбур в поэзии Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. С. 226-232.

времени оном (то есть пушкинском – *А. К.*) – / Не пройтись ли, по плитам звеня?»

В «высоцкую» пушкиниану первой половины 70-х включается и стихотворение «Водой наполненные горсти...», написанное в 1974 году в Югославии во время съёмок фильма «Единственная дорога»; Черногория в ту пору входила в состав этого, ныне не существующего, государства. В сравнительно недавно вошедшей в научный оборот югославской телесъёмке с авторским чтением этих стихов звучит название «Черногорские мотивы», отсутствующее в изданном ранее двухтомном собрании. На этой же фонограмме, которую (на правах «беловика») мы считаем основным источником текста, сам текст немного отличается от напечатанного по черновому автографу в двухтомнике (цитировать стихотворение мы будем по осуществлённой нами публикации текста телесъёмки¹). «Черногорские мотивы» связаны с циклом Пушкина «Песни западных славян», в котором Высоцкий «точечно» обращает своё поэтическое внимание на те мотивы, которые отвечают его нынешним гамлетовским настроениям.

Во-первых, это мотив сыновьей мести. В стихотворении Высоцкого читаем:

И пять веков – как божьи кары,
И мезтью сына за отца –
Пылали чёрные пожары
И черногорские сердца.

В пушкинском цикле этот мотив звучит в «Похоронной песне Иакинфа Маглановича» («Пуля легче лихорадки; / Волен умер ты, как жил. / Враг твой мчался без оглядки, / Но твой сын его убил») и в стихотворении «Гайдук Хризич», где, правда, сыновья вместе с отцом мстят за мать. Высоцкого же этот пушкин-

¹ См.: Кулагин А. В. «Черногорские мотивы» Высоцкого: К традиции «Песен западных славян» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 230-244 (работа 2006 г., содержащая подробный анализ стихотворения).

ский мотив привлёк, несомненно, тем, что вписывался в гамлетовский комплекс.

Мы уже обращали внимание на мотив поэтического возраста в песне «О фатальных датах и цифрах». В «Черногорских мотивах» он тоже звучит, но здесь отмечен лишь один возрастной барьер – тридцать лет. Более того – этот мотив становится сквозным в стихотворении, образует его кольцевую композицию, звуча в начале (и ещё в середине), а затем в финале:

Водой наполненные горсти
Ко рту спешили поднести –
Впрок пили воду черногорцы,
И жили впрок – до тридцати. <...>

Цари менялись, царедворцы,
Но смерть в бою – всегда в чести, –
Не уважали черногорцы
Проживших больше тридцати.

Этот возраст соотносился для Высоцкого именно с Гамлетом. «Мне повезло, – признавался актёр, – потому что мне удалось сыграть Гамлета в том возрасте, в котором он действует в пьесе. <...> Гамлету у Шекспира в районе тридцати лет»¹. Для Высоцкого важно, что герой пьесы уже не мальчик, а взрослый человек, и вопрос, который он для себя решает, – это вопрос взрослого, имеющего жизненный опыт, человека. Как бы то ни было, гамлетовское и личное (словно помноженные ещё и на пушкинское) сошлись в этих стихах 1974 года. Нам думается, что внешне вроде бы необязательное упоминание сменяющих друг друга «царей» и «царедворцев» в какой-то, пусть косвенной, мере тоже имеет отношение к сюжету трагедии, где происходит образующая завязку действия смена короля и где на сцене появляются враждебные герою царедворцы разных мастей, начиная с убитого Гамлетом Полония.

¹ [Высоцкий В.] Я сыграл Гамлета... С. 5.

«Черногорские мотивы», наконец, по-«гамлетовски» рефлексивны. Любопытно, что сама героическая тема, как будто провоцировавшая «сюжетного» поэта Высоцкого на балладную динамику, обернулась у него стихами медитативными, имевшими в черновике очень личную строфу, от которой поэт в итоге отказался, зачеркнув её в рукописи и не произнеся перед телекамерой:

Мне одного рожденья мало –
Расти бы мне из двух корней.
Жаль, Черногория не стала
Второю Родиной моей.

Казалось бы, эту строфу, с её очень «высоцкой» исторической ностальгией по мужественной земле (ср. со стихотворением 1973 года «Я не успел»), как раз надо было сохранить – такое поэтическое признание наверняка расположило бы к Высоцкому югославских телезрителей. Но автор стихов хорошо понимал, что передачу увидят не только они, но и советские «искусствоведы в штатском», склонные искать крамолу там, где её нет и в помине. С их точки зрения, такие строки звучали, конечно, вызывающе: мол, Высоцкий отказывается от своей советской страны и предпочитает ей сомнительную Югославию (она считалась социалистической страной, но советско-югославские отношения были, как известно, сложными).

Не только пушкинские (или пушкинско-маяковские), но и лермонтовские мотивы в эти годы могут у Высоцкого окрашиваться в гамлетовские тона. В 1971 году написана песня «Маски», которая в творческом сознании поэта связывалась с именем Лермонтова. Среди авторских вариантов названия её есть и такой: «Лермонтов на маскараде». В данном случае неважно, что название было рассчитано на администрацию казанского театра, которому поэт во время своих выступлений в этом городе «продавал» песню якобы для использования её на сцене (на фонограмме он произносит название и фразу «мелодия первого куплета», далее

напевая начальные строки песни): раз имя Лермонтова оказалось востребовано – значит, оно в самом деле имеет отношение к песне. Напомним, что в драме «Маскарад» и в стихотворении «Как часто, пёстрою толпою окружён...» поэт-классик развивает мотив масок, маскарада как мотив обмана, подмены истинных лиц и истинных жизненных ценностей ложными: «Как часто, пёстрою толпою окружён, / Когда передо мной, как будто бы сквозь сон, / При шуме музыки и пляски, / При диком шёпоте затверженных речей, / Мелькают образы бездушные людей, / Приличьем стянутые маски...» Лирический герой Высоцкого тоже не только поэтически констатирует присутствие масок, но и ощущает себя в их враждебном окружении:

Вокруг меня смыкается кольцо –
Меня хватают, вовлекают в пляску –
Так-так, моё нормальное лицо
Все, вероятно, приняли за маску.

Как раз здесь и проступает гамлетовская поэтическая проблематика. Напомним ещё раз о лирическом герое написанного вскоре стихотворения «Мой Гамлет», страдающего от того, что его «нормальному лицу» окружающие не верят: «...Я наплевал на датскую корону – / Но в их глазах – за трон я глотку рвал...» Если же соотнести «Моего Гамлета» Высоцкого с «Гамлетом» шекспировским, то стоит напомнить, что герой трагедии видит вокруг себя «всеобщее притворство». Так лирический герой песни «Маски» тоже оказывается в сфере рефлексии датского принца, пропущенной здесь через поэтическое влияние Лермонтова (в песне ощутимо и непосредственное влияние демонстрировавшейся по советскому телевидению пантомимы Марселя Марсо «Создатель масок», герой которой безуспешно пытался сорвать с лица приросшую к нему маску: «А вдруг кому-то маска палача / Понравится – и он её не снимет?») и так далее; на это сходство наше внимание обратил В. А. Викторovich).

Тема масок звучала у Высоцкого и прежде – в песне «Бал-маскарад». Она (как мы уже видели во второй главе) представляла собой гротескную историю, раскрытую на комедийно-бытовом материале. Остроумно обыгранное «переодевание» героев дошло там до такой степени, что оказалась утрачена граница между человеком и животным. Теперь же, в гамлетовский период, сюжет такого рода ложится в основу уже не комедийной, а лирико-драматической песни. В начале 70-х годов в творчестве Высоцкого удельный вес комедийных песен вообще снижается, и это естественно при его теперешнем гамлетизме. «После премьеры Гамлета я долго отходил, – рассказывал поэт. – А то всё время не улыбался и не острил, ходил мрачный»¹. Может быть, эти слова не следует понимать слишком буквально, но всё же доля истины в них наверняка есть. Высоцкий-Гамлет, поэт-философ, посерьёзней, углубившись в свой внутренний мир и открыв для себя сложность и парадоксальность мира, его окружающего. Это открытие есть главный творческий итог его поэтического развития в первой половине 70-х годов.

¹ [Высоцкий В.] Я сыграл Гамлета... С. 6.

Глава четвёртая

«ЖИВУ – ВЕЗДЕ...» (Поэзия синтеза. 1975 – 1980)

Преобладание гамлетовских – лирико-философских и исповедальных – мотивов в поэзии Высоцкого первой половины 70-х годов вовсе не означает отказа от творческих обретений предыдущих периодов. Так, в эту пору у него встречаются и персонажи-маргиналы («Милицейский протокол», «Мишка Шифман»), и героические мотивы, причём не обязательно связанные с войной («Белое безмолвие», «Мы все живём как будто, но...»), и гротескная образность («Жертва телевиденья», «Песня про Джеймса Бонда...»), и иносказание («Песенка про Козла отпущения», «Баллада о короткой шее»).... Поэзия барда подтверждает правоту Л. В. Абрамовой, заметившей, хотя и безотносительно к творчеству, что Высоцкий «всё своё прошлое... тащил с собой»¹. Очевидно, он «тащил с собой» не только биографическое (Абрамова имеет в виду именно это), но и поэтическое своё прошлое. Как у всякого большого художника, новая полоса не отменяла, а впитывала всё ценное, что уже было наработано им раньше. Но рефлексивное в творчестве начала 70-х всё же преобладало.

Теперь, в оказавшееся последним пятилетие своей творческой биографии, он «перетащил» всё то же самое плюс освоенную им гамлетовскую рефлексию. На новом витке она должна была стать не довлеющей, а равноправной краской в творческой палитре художника; впрочем, равноправными в ней должны были оказаться все компоненты.

1. Старые слагаемые новой манеры

Рассмотрим несколько случаев гармоничного соединения в песнях Высоцкого последних лет творческого опыта трёх

¹ Абрамова Л. В. Факты его биографии. С. 11.

предшествовавших им периодов. Оно обеспечивается, во-первых, наличием вновь актуального (как в первые годы) типа маргинального героя; во-вторых, использованием героики и характерных для второго периода художественных приёмов (иносказание, гротеск, травестия, стилизация), причём (если говорить о первом и четвёртом из них) не обязательно в комическом ключе, как это обычно было во второй половине 60-х; в-третьих, пронизывающей весь этот поэтический материал рефлексией, свойственной творчеству третьего периода.

Эта закономерность просматривается уже в лирике 1975 года – в частности, в двух разноплановых песнях о детстве – «Балладе о борьбе» (написана для фильма «Стрелы Робин Гуда») и «Балладе о детстве». Здесь тема детства впервые зазвучала у Высоцкого столь развёрнуто и лично. Прежде она появлялась у него отдельными локальными мотивами, и лишь в связи с ролевыми героями – то в «Песне о госпитале», то, скажем, в «Дорожной истории» (мы не берём здесь в расчёт написанное специально для детей). Теперь же, в последние годы, у поэта даже складывается своеобразный (неавторский) песенно-поэтический цикл о детстве («Из детства», «В младенчестве нас матери пугали...» и др.). Ни в коем случае нельзя объяснять этот поворот обычной ностальгией; здесь всё, по нашему мнению, гораздо глубже. Во-первых, для мыслящего и творческого человека обращение к собственному детству означает обычно попытку взглянуть, «откуда и куда идёшь» (Е. Канчуков¹), увидеть в собственном отдалённом прошлом истоки судьбы, каковой она, в общих чертах, уже сложилась и определилась. А во-вторых, судьба лирического героя песен Высоцкого о детстве (с разной степенью автобиографического наполнения) постоянно соотносена с общенациональной судьбой. Их можно сопоставить с пушкинским, почти предсмертным, стихотворением-

¹ Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. С. 47. Теме детства в творчестве поэта и её историко-культурному контексту посвящена немалая часть цитируемой книги.

воспоминанием о Лицее «Была пора: наш праздник молодой...»: «... Чему, чему свидетели мы были! / Игралища таинственной игры, / Метались смущенные народы; / И высились и падали цари; / И кровь людей то Славы, то Свободы, / То Гордости багрила алтари»¹.

В «Балладе о борьбе» слагаемые интересующей нас триады представлены неравноценно. Думается, это связано с заказным характером работы, требовавшим учитывать материал сценария исторической кинокартины. Он не позволил отчётливо ввести в песню восходящую к первым произведениям барда маргинальную тему, но всё же оставил возможность намекнуть о ней, отослать слушателя ко временам не столько рыцарским, сколько сравнительно недавним, послевоенным, на которые пришлось детство поколения поэта:

Детям вечно досаден
Их возраст и быт –
И дрались мы до ссадин,
До смертных обид.
Но одежды латали
Нам матери в срок,
Мы же книги глотали,
Пьянея от строк.

О жизни мальчишек из послевоенных дворов напоминают здесь мотивы бедности тогдашней жизни («одежды латали»), чтения (в формировании этого поколения оно играло роль чрезвычайно важную²), а главное (для нас) – уличных драк, вполне вписывавшихся в криминализованную атмосферу эпохи, вскоре талантливо воссозданной – с ведущим участием Высоцкого-актёра – в фильме «Место встречи изменить нельзя». Гораздо бо-

¹ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 393.

² «В нравственном отношении это поколение было среди самых книжных в русской истории...» (*Бродский И.* Меньше чем единица / Пер. с англ. Л. Лосев // Бродский И. Форма времени. Т. 2. С. 334).

лее весомо представлены в лирическом сюжете героические мотивы; они, впрочем, ассоциативно связаны с теми драками «до ссадин, до смертных обид», о которых пелось выше, и как бы подготовлены ими. Но здесь, конечно, героика уже настоящая, «взрослая»: «Разберись, кто ты – трус / Иль избранник судьбы, / И попробуй на вкус / Настоящей борьбы». Вся вторая половина «Баллады о борьбе» звучит под знаком этих испытаний.

Но в песне находится место и для мотивов гамлетовского толка. Во-первых, она вступает в своеобразный полемический диалог с программным стихотворением третьего периода «Мой Гамлет». Там, напомним, герой пытался обрести истину путём чтения («зарылся в книги»), однако разочаровался в такой возможности: «...Но толка нет от мыслей и наук, / Когда повсюду – им опроверженье». «Баллада о борьбе» словно отвечает «Моему Гамлету»: толк есть, если только книги для чтения выбраны правильно, если с их «пожелтевших страниц» на мальчишек слетает «запах борьбы»:

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

У такого выбора есть и альтернатива: наблюдать со стороны «руки сложа», не бороться «с подлецом, с палачом» и в итоге оказаться в жизни «ни при чём». Это, во-вторых, своеобразная проекция на гамлетовскую ситуацию, на вопрос «быть или не быть», заострённый автором «Баллады о борьбе» в свете и опыта общечеловеческого, общеисторического, и опыта своего времени и своего поколения.

В «Балладе о детстве», в отличие от более условной «Баллады о борьбе», воссозданы – то иронически, то всерьёз – реальные и конкретные обстоятельства военного и послевоенного детства поэта: год рождения («В первый раз получил я свободу / По указу от тридцать восьмого»), московский адрес его семьи («Но

родился, и жил я, и выжил, – / Дом на Первой Мещанской – в конце»), точные имена соседей («И било солнце в три луча, / Сквозь дыры крыш просеяно, / На Евдоким Кирилыча / И Гисю Моисеевну»), факт строительства нового дома, в который он с мамой вскоре переедет («На стройке немцы пленные / На хлеб меняли ножики»)...¹ В таком ключе он прежде никогда не писал; обычно герой его песен, начиная с самых первых (мы это видели), всё-таки дистанцирован от автора. Далее – «Баллада о детстве» лишена опять же привычного для песен барда сюжетного начала; в ней нет конкретной истории, поэтического рассказа по какому-то одному поводу, как это бывает в других случаях². Здесь, можно сказать, «много поводов»: «ячеистая», по меткому выражению Е. Канчукова, структура песни «похожа на коммунальную квартиру, когда сюжет набирается из замкнутых блоков-комнат»³. Каждый из них, добавим от себя, мог бы, при более «экономном» расходовании материала, содержать самостоятельный укрупнённый поэтический рассказ (например, о спекулянтке «номер перший» Марусе Пересветовой и её смерти).

Но перечитаем «Балладу о детстве» в свете интересующей нас проблемы синтеза в «позднем» творчестве художника. Характерная для первых песен барда маргинальная тематика вторгается в сюжет сразу, с самых первых строк, где уже обозначена, по выражению другого поэта из поколения Высоцкого, «самая жгучая связь» судьбы лирического героя с общенациональной судьбой (этого не было или почти не было в творчестве начала 60-х). Эта связь проходит красной нитью через весь, довольно объёмистый, поэтический рассказ, начиная с рождения и даже, ранее того, с зачатия

¹ Наиболее подробный реальный комментарий к «Балладе о детстве» см.: *Скобелев А. В.* Материалы к комментированию произведений В. С. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009 – 2010 гг. С. 125-140.

² См.: *Уварова С. В.* Сюжет В. С. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009 – 2011 гг. С. 38-44.

³ *Канчуков Е.* Приближение к Высоцкому. С. 27.

...В те времена укромные,
Теперь – почти былинные,
Когда срока огромные
Брели в этапы длинные.

Их брали в ночь зачатия,
А многих – даже ранее, –
А вот живёт же братия –
Моя честна компания!

Высоцкий образно (отсылая слушателя к известной лагерной песне «Этап на Север. Срока огромные...»¹) обыграл то обстоятельство, что его зачатие и рождение пришлось на самый пик сталинских репрессий. Столь же обобщающее звучание получает в песне приём иносказания, с помощью которого поэт выразительно оценивает общественно-политическую ситуацию в Советском Союзе в послевоенные годы. Поэтому он (приём), в свете объёма песни занимающий как будто частное место, несёт большую смысловую нагрузку:

Стал метро рыть отец Витькин с Генкой, –
Мы спросили – зачем? – он в ответ:
«Коридоры кончаются стенкой,
А тоннели – выводят на свет!»

«Тоннель» в таком контексте означает выход из тупиковых «коридоров» сталинской страны, где словом «стенка» в просторечии называли расстрел. Двузначность этого слова поэт, очень чуткий к внутренней энергии языка и склонный, как мы уже знаем, к каламбурам, здесь же обыграл, добавив ещё одно переносное значение («припрут к стене») – по смыслу, впрочем, близкое: «Пророчество папашино / Не слушал Витька с корешем – / Из коридора нашего / В тюремный коридор ушёл. / Да он все-

¹ Отмечено: *Ефимов И., Клинков К.* Высоцкий и блатная песня. С. 5.

гда был спорщиком, / Припрут к стене – откажется... / Прошёл он коридорчиком – / И кончил “стенкой”, кажется». Ощутимое (по сравнению с «Балладой о борьбе») нарастание иносказательного начала компенсирует собою заметное снижение начала героического, в песне почти не ощутимого, явленного скорее как потенциальное («...А в подвалах и полуподвалах / Ребятишкам хотелось под танки»).

Между тем сюжет «Баллады о детстве» развивается за счёт расширения её персонажной сферы от авторского «я» к обобщающему «мы». Поначалу лирический герой говорит о себе («...И как малая фронту подмога – / Мой песок и дырявый кувшин»; «Маскировку пытался срывать я...» и так далее), упоминая свою «братию» лишь вскользь. Последнее появление в тексте местоимения первого лица и единственного числа приходится на эпизод возвращения фронтовиков с войны: «Взял у отца на станции / Погоны, словно цацки, я...» После этого в тексте «Баллады...» звучит только «мы», поднимая песню до уровня лучших «поколенческих» стихов русской поэзии – лермонтовской «Думы», блоковского «Рождённые в года глухие...»

У каждого поколения – свои парадоксы; на них и строятся стихи тех же Лермонтова и Блока («...И царствует в душе какой-то холод тайный, / Когда огонь кипит в крови»; «Мы – дети страшных лет России – / Забыть не в силах ничего»¹). Парадокс поколения Высоцкого, как это видится автору «Баллады о детстве», в том, что присущая юности романтическая духовная тяга ввысь обернулась в криминализованной послевоенной стране погружением на социальный «низ», а романтика оказалась окрашена в уголовные тона: «Сперва играли в “фантики”, / В “пристенки” с крохоборами – / И вот ушли романтики / Из подворотен ворами». Не удивительно, что развитие этой поэтической темы

¹ Эти блоковские строки отзовутся в одном из позднейших стихотворений Высоцкого: «Мы тоже дети страшных лет России, / Безвременье вливалось водку в нас» («Я никогда не верил в миражи...»; 1979 или 1980).

приводит к парадоксальному же финалу, неоднозначность которого Высоцковеды ощущают очень остро:

... Было время – и были подвалы,
Было дело – и цены снижали,
И текли куда надо каналы,
И в конце куда надо впадали.

Дети бывших старшин да майоров
До ледовых широт поднялись,
Потому что из тех коридоров,
Им казалось, сподручнее – вниз.

По мысли А. Назарова, возникшей по поводу именно этой песни, в «воровской» судьбе поколения проявляется на самом деле движение как раз «вверх», ибо этим оно (поколение), уйдя не «в пионерские, комсомольские или партийные бюрократы», а на социальное «дно», разорвало «круговую поруку страха и подлости»¹. Очень значимые здесь «ледовые широты», по справедливому замечанию А. В. Скобелева, ассоциируются и «с местами заключения», и «с романтической экзотикой, с суровым пространством, предназначенным для самореализации сильных людей...»² (вспомним песню самого же Высоцкого «Белое безмол-

¹ Назаров А. Охота на волков // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. С. 338 (работа 1986 г.).

² Скобелев А. В. Материалы к комментированию произведений В. С. Высоцкого. С. 139. Комментарий «Баллады...» трактует мотив «каналов» в связи с советской идеей переделки мира и природы; в этом случае он (мотив) обретает явно негативный смысл. Нам представляется, что обороты «текли куда надо», «куда надо впадали» (упоминаемые А. В. Скобелевым реальные каналы, прорытые узниками-«каналоармейцами» сталинского времени, никуда «впадать», в отличие от рек, не могли) имеют у Высоцкого позитивное звучание, выражают дух «правильного» миропорядка – примерно как в песне «Мы возвращаем Землю», где этот миропорядок в итоге восстанавливается. Означает ли это, что в финале «Баллады...», в поэтическом осмыслении её автором

вие», многочисленные песни Визбора, и так далее). Сам «конфликт между “верхом” и “низом”» (А. В. Скобелев) напоминает, конечно, о строках «Моего Гамлета»: «Груз тяжких дум наверх меня тянул, / А крылья плоти вниз влекли, в могилу». Теперь гамлетовский парадокс оказался органично вплетён в конкретный поэтический материал, в судьбу послевоенной дворовой «братии», «честной компании», к которой принадлежит и лирический герой «Баллады о детстве». Напомним, что в окружении «друзей по школе и мечу» предстал у Высоцкого и герой «Моего Гамлета».

Во второй половине 70-х иносказание у Высоцкого всё чаще проявляется в форме аллегории. Это связано, на наш взгляд, не с отступлением от завоёванных творческих позиций, как полагает С. В. Свиридов¹, а с тяготением к универсальным, общечеловеческим коллизиям, с расширением поля творческой мысли (да и прежде поэт, как мы видели во второй главе, аллегории не чурался).

Яркий пример этой тенденции – «Притча о Правде и Лжи» (1977), относящаяся к тем произведениям Высоцкого, которые чаще других привлекают к себе внимание исследователей. Простая по первому впечатлению, она не только предстаёт – благодаря как раз аллегоричности – в насыщенном историко-культурном, интертекстуальном контексте (русский фольклор, европейская поэзия и живопись...)², но и обнаруживает в себе сложную и парадоксальную сюжетно-смысловую структуру.

судьбы поколения, торжествует положительное начало, – другой вопрос. Попытка дать однозначный ответ на него, вероятно, упростила бы сложное поэтическое содержание песни.

¹ «Собственный язык поэта слабеет и заменяется языком контекста – эзоповым словом инакомыслящей интеллигенции» (Свиридов С. В. На три счёта вместо двух: Двоичные и троичные модели в художественном пространстве В. Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. V. С. 112).

² См. об этом подробно: Томенчук Л. Я. «Нежная Правда в красивых одеждах ходила...» // Мир Высоцкого. [Вып. I.] С. 84-95; Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» [Вып.] II. С. 105-120.

В её основе лежит тоже коллизия с маргинальным персонажем. В его роли оказывается аллегорическая Правда, как раз из-за своей праведности и страдающая, в то время как «грубая Ложь», что «на себя одеяло стянула» и «прихватила одежды, примерив на глаз», «осталась довольна вполне» таким ходом событий:

Правда смеялась, когда в неё камни бросали:
«Ложь это всё, и на Лжи одеянье моё...»
Двое блаженных калек протокол составляли
И обзывали дурными словами её.

Мы, однако, помним, что лишённый свободы герой-маргинал первых песен поэта тоже обычно вызывал наше сочувствие с точки зрения общечеловеческих ценностей, хоть и был вором или грабителем. Правда в «Притче...», однако, ничего не крада и не отбирала, но она зато и лишена того иронико-пародийного ореола, который окружал героев песен «Рецидивист» или «Вот раньше жизнь!..» (хотя, как мы ещё увидим, её образ тоже по-своему снижен).

Зато этого ореола не лишён, оказывается, сам притчеобразный сюжет песни, в котором, вопреки традициям классической притчи, ценности оказываются как бы перевернуты. Дело не только в том, что Правда терпит поражение, но и в том, что автор избегает морализаторской оценки. Исследователями (Л. Я. Томенчук и О. Б. Заславским¹) замечено, что в предпоследней строфе песни третья и четвёртая строки, печатавшиеся в двухтомнике как слова «некоего чудака»:

Некий чудака и поныне за Правду воюет –
Правда, в речах его правды – на ломаный грош:
«Чистая Правда со временем восторжествует –
Если проделает то же, что явная Ложь!» –

¹ См.: Заславский О. Б. Кто оценивает шансы Правды в «Притче о Правде и Лжи»? // Мир Высоцкого. [Вып. I.] С. 96-100.

принадлежат разным субъектным сферам; последний стих проносит сам автор, выражающий этим скепсис относительно возможностей победы Правды. Мол, восторжествовать она может лишь в том случае, если будет вести себя так же, как Ложь. Этот смысловой оксюморон (Правда уподобляется Лжи) вполне вписывается в поэтический мир Высоцкого гамлетовской поры, когда мир открывается ему в своей глубинной противоречивости и уходит от однозначно-категоричных оценок. Возможно, в «Притче...» в самом деле «правит бал не этическое, а артистическое, не человек поучающий, а человек играющий» (Л. Я. Томенчук), но если это игра, то игра поэта-философа, поэта-Гамлета.

Новая вариация триады предстаёт в песне «Гербарий» (1976), в основе сюжета которой лежит ситуация неволи, вновь отсылающая слушателя к тематике первых песен поэта. Средоточием её (неволи) выступает «гербарий», где каждое насекомое помещено на отведённое ему место, будто согласно поговорке «всяк сверчок знай свой шесток»¹. И среди этих насекомых оказывается человек, утрачивающий здесь своё человеческое начало:

Корячусь я на гвоздике,
Но не меняю позы.
Кругом – жуки-навозники
И мелкие стрекозы, –
По детству мне знакомые –
Ловил я их, копал,
Давил, – но в насекомые
Я сам теперь попал.

¹ Понятно, что в реальный гербарий помещают не насекомых, а растения, но «очень уж не хватает такого слова, чтобы обозначить нашу зарегламентированную, бюрократизированную социальную систему, где каждый из нас как булавкой приколот» (*Новиков Вл.* В Союзе писателей не состоял... С. 45-46; здесь же отмечено аналогичное словоупотребление у другого поэта – В. Сосноры).

Разумеется, этот «гербарий» вызывает аналогии с тюрьмой. Протянув таким образом нить к своим песням начала 60-х, поэт в деталях разворачивает гротескную картину «из жизни насекомых»¹. Само перевоплощение человека в насекомое (животное) есть, напомним, признак гротеска. В этой песне оно (перевоплощение) обыграно многократно и является сюжетообразующим, вызывая в творческой фантазии автора всё новых и новых персонажей-насекомых, окружающих героя песни: «Пригрел сверчка-дистрофика – / Блоха сболтнула, гнида – / И глядь – два тёртых клопика / Из третьего подвида...» и так далее (заметим, что слово «гнида» здесь употреблено не только в значении, близком прямому, но и как распространённое ругательство). В песнях второго периода таких гротескных разворотов не было: там приём работал на более локальном простран-

¹ Так называется гротескная же пьеса К. и Й. Чапеков, влияние которой (как и влияние некоторых других литературных источников такого рода) могла испытать на себе эта песня; сводку данных см.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 298. Любопытно сходство лирической ситуации (и даже отдельных деталей) «Гербария» ещё с сюжетом романа Д. Фаулза «Коллекционер», к тому моменту уже написанного (1963), но ещё не переведённого на русский язык. Впрочем, бывая на Западе, Высоцкий мог видеть одноимённую английскую экранизацию романа (1965). Лирическая ситуация «Гербария» по-своему предвосхищена и в стихотворении А. Кушнера «Вот гусеница, как сухой сучок...», представляющем собой краткую «энтмологическую» панораму: «Сидит в листе, забившись в уголок, / Древесный клоп, как маленький листочек. / А рядом бабочка над пыльной трухой, / И тоже как листочек, но – сухой. / Здесь каждый так: едва из колыбели – Уже на что-то чуждое похож / И строит жизнь по образцу модели. / Не уличишь, пока не подойдёшь. / А нам с тобой не сжаться ли комочком? <...> Терять друзей, обманывать знакомых / И превратиться в гнусных насекомых?» (*Кушнер А.* Первое впечатление: Стихи. М.; Л., 1962. С. 68, 69. Стихотворение малоизвестно, ибо после данного сборника ни разу автором не перепечатывалось).

ве. Здесь же – прямо-таки «классификация Дарвина»: «Всё строго по-научному – / Указан класс и вид...»

Между тем слушатель песни ждёт какого-то сюжетного рывка: ясно, что смириться с участью насекомого герой не захочет. И рывок происходит, выявляя одновременно гамлетовский подтекст песни. Классический вопрос «быть или не быть» решает для себя и «задвинутый» в маргинальный мир гротескный герой «Гербария»:

Заносчивый немного я,
Но – в горле горечь комом:
Поймите, я, двуногое,
Попало к насекомым!
Но кто спасёт нас, выручит,
Кто снимет нас с доски?!
За мною – прочь со шпилечек,
Сограждане жуки!

В центре шекспировской пьесы, как известно, – проблематика не социальная, а философская. Думается, и коллизия «Гербария» не сводится к социальному, «революционному», содержанию. Ещё в начале 70-х Высоцкий дал понять своему слушателю, что к самой идее революционного преобразования жизни он относится со скепсисом (песня «Переворот в мозгах из края в край...», 1970). Подлинная глубина «Гербария» проявляется в самом финале, где оказывается, что совершённого героем и его «согражданами жуками» рывка мало, потому что хотя они-то и вырвались из плена, но общечеловеческая (можно сказать – онтологическая) проблема неволи остаётся, и останется навсегда: «...Жаль, над моею планочкой / Другой уже прибит». Здесь уместно вспомнить слова Высоцкого о концепции спектакля – а может быть, скорее о его собственном видении образа Гамлета: «Это (“быть или не быть” – А. К.) давно всё ясно и решено, так почему же мы всё время об этом задумываемся? Почему? А вовсе не вопрос о том, жить или не жить. А вопрос о том, чтобы не

вставало этого вопроса»¹. Судя по тому, что над «планочкой» героя «другой уже прибит» - вопрос по-прежнему в силе, хотя для самого героя он как будто уже и разрешён.

В 1975-76 годах Высоцким написана лирическая трилогия, включающая песни «Ошибка вышла», «Никакой ошибки» и «История болезни». Здесь слушателю предложен особый вариант маргинального героя – пациент больницы. В традиции русской культуры – наполнять тему болезни, саму по себе нейтральную и сугубо медицинскую, социальным и этическим смыслом (достаточно вспомнить произведения Гоголя, Гончарова, Чехова, Булгакова...). Особый поворот темы связан с мотивами сумасшествия, актуализированными в советскую эпоху так называемым психиатрическим террором. Так, из письма Высоцкого к его другу, художнику-эмигранту Михаилу Шемякину и из воспоминаний самого Шемякина² известно, что песня «Ошибка вышла» навеяна рассказами художника о психиатрической больнице, куда его помещали до отъезда из СССР. Хотя сумасшедший дом является местом действия лишь во второй песне трилогии (герой её проходит, судя по всему, судебно-психиатрическую экспертизу), предполагаемая параллель между больницей и тюрьмой окрашивает всю лирическую атмосферу цикла и позволяет видеть в его герое фигуру, родственную персонажам первых песен барда:

И властно дёрнулась рука:
«Лежать лицом к стене!» –
И вот мне стали мять бока
На липком топчане.

А самый главный – сел за стол,
Вздыхнул осатанело
И что-то на меня завёл,

¹ [Высоцкий В.] Я сыграл Гамлета... С. 7.

² См.: [Высоцкий В.] Письма Владимира Высоцкого / Публ. и коммент. А. Е. Крылова // Совет. библиография. 1991. № 4. С. 136; Шемякин М. Вспоминай всегда про Вовку... С. 24.

Похожее на «дело».
(«Ошибка вышла»)

«Доктор, мы здесь с глазу на глаз –
Отвечай же мне, будь скор:
Или будет мне диагноз,
Или будет – приговор?»
(«Никакой ошибки»)

«Ошибка вышла» в сюжете первой песни потому, что герой спутал врачебный осмотр с допросом; но на самом деле «никакой ошибки» нет, ибо «пару лет» неволи он себе (это уже вторая песня) всё-таки заработал. Между тем «сцены больничной жизни» поданы поэтом в гротескных тонах, и такая тональность провоцируется самой «медицинской» тематикой, ибо и здесь речь идёт о теле: «Убрали свет и дали газ, / Доска какая-то зажглась – / И гноем брызнуло из глаз, / И булькнула трахея» («Ошибка вышла»). Гротескной трансформации подвергается в сознании героя не только его собственное тело («Всё зависит в доме оном / От тебя от самого: / Хочешь – можешь стать Будённым, / Хочешь – лошадью его!»¹), но и окружающая его реальность – например, висящие в кабинете портреты знаменитых медиков, Склифосовского и Боткина: «...И очочки на цепочке как бы влагою покрылись, / У отца желтухи щёчки вдруг покрылись белизной». Происходит прямо-таки перекрёстная гротескная трансформация: человек потенциально готов «стать лошадью», а неодушевлённый предмет (портрет на стене) словно оживает.

Благодаря гротеску трилогия сближается с искусством сюрреализма. Так, в автобиографической прозе Сальватора Дали, к которой мы уже обращались во второй главе, есть эпизод, дающий своеобразную параллель песне «Ошибка вышла». Герою померещилось, что в спину ему впился клещ, и он «с яростью

¹ Об историко-культурном фоне строк о Будённом и «лошади его» см.: Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» [Вып.] II. С. 101-102.

<...> схватил бритву, зажал эту тварь ногтями и стал вырезать её с мясом», «кромсал, кромсал и кромсал, одурев от крови, пока, наконец, не выковырял клеща из раны. И в полуобмороке рухнул на пол». В итоге появляется врач, но ещё до его прихода герой «всё понял»: он вырезал себе родинку, которую «сто раз видел». В таком же духе описана у Дали сцена, где герой занозил себе руку.¹ Похожую «ошибку» переживает и герой Высоцкого (едва ли, как мы уже говорили, знавшего текст воспоминаний художника), которому история болезни показалась протоколом допроса, а лечение – самим допросом. В обоих случаях ситуация подмены связана со здоровьем, и в момент развязки её звучит возвращающий его к реальности голос врача. Два текста близки и натуралистичностью описания, и общим драматическим напряжением, ставящим героя «на сгибе бытия, на полдороге к бездне» (Высоцкий).

Что касается гамлетовской рефлексии, то она, если не считать очевидного и постоянного пребывания героя трилогии на грани между *быть* и *не быть*, отчётливо проступает в третьей песне – «Истории болезни». Здесь тема, опираясь по-прежнему на ситуацию неволи («Слабею, дёргаюсь и вновь / Травлю, – но иглы вводят...») и на гротескную «больничную» образность («Я злую ловкость ощутил – / Пошёл как на таран, – / И фельдшер

¹ См.: Дали С. Тайная жизнь... С. 178, 179, 319-321. Известно, что в 70-е годы Высоцкий очень интересовался живописью Дали (см. *Абрамова Л. В.* Факты его биографии. С. 107). Следы этого интереса хорошо заметны в некоторых произведениях поэта данного десятилетия («Из дорожного дневника», «Наши помехи эпохе под стать...»). Отметим попутно ещё одну – тоже, конечно, невольную – параллель между стихами «позднего» Высоцкого и «Тайной жизнью Сальватора Дали», одну из глав которой составляют «внутриутробные мемуары»; с них же начинается уже рассмотренная нами выше «Баллада о детстве» русского поэта («Первый срок отбывал я в утробе»; комментатор «Баллады...» отмечает здесь переключку с романом Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» – см.: *Скобелев А. В.* «Много неясного в странной стране...» [Вып.] II. С. 94).

еле защитил / Рентгеновский экран)), переведена на лирико-философский уровень. Поэтическая мысль автора поднимается над социальной конкретикой и над конкретикой судьбы героя. Выясняется, что история болезни есть не только «почти у всех людей вокруг», но и у всего человечества, у мироздания:

Всё человечество давно
Хронически больно –
Со дня творения оно
Болезнь обречено.

Сам первый человек хандрил –
Он только это скрыл –
Да и создатель болен был,
Когда наш мир творил.

Поэт, завершающий песню и всю трилогию строками «Живёт больное всё бодрей, / Всё злей и бесполезней – / И наслаждается своей / историей болезни...», как видим, напрочь лишён прогрессистских иллюзий, к которым подталкивала человека советской эпохи тогдашняя идеология. (Суть её хорошо проявила, на своём примитивном уровне, появившаяся уже после смерти барда эстрадная песенка: «Завтра будет лучше, чем вчера».) Кстати, в последние же годы жизни (до 1978) Высоцким написано стихотворение, где его лирико-философская мысль выражена даже более отчётливо: «У профессиональных игроков / Любая масть ложится перед червой, – / Так век двадцатый – лучший из веков – / Как шлюха упадёт под двадцать первый. / Я думаю – учёные наврали, – / Прокол у них в теории, порез: / Развитие идёт не по спирали, / А вкривь и вкось, вразнос, наперерез». Лирика Высоцкого второй половины 70-х особенно явственно подтверждает справедливость давнего наблюдения Вл. Новикова об антиутопичности творческого мышления художника¹.

¹ См.: *Новиков Вл.* В Союзе писателей не состоял... С. 192 и др.

Важно, что поэтические рассуждения о болезни «всего человечества» вложены в песне «История болезни» в уста врача, оперирующего героя. Философствующий доктор – характерная для русской литературы фигура («Нос», «Герой нашего времени», «Кто виноват?»): человеку, имеющему дело с телом, открывается какое-то более высокое знание о мире. Врач в этих случаях обычно воспринимается как alter ego самого автора.¹

В новом творческом контексте второй половины 70-х годов актуализируется и травестийный опыт Высоцкого, показательный, напомним, для его поэзии десятилетней давности (1966-67). Травестийность ощутима уже в «Притче о Правде и Лжи», о которой мы говорили выше. Её аллегорические персонажи предстают в откровенно сниженном ключе – не только способная «сплюнуть» и «грязно ругнуться» «грубая Ложь», но и изначально «чистая», оставшаяся без своих «красивых одежд» и «золотистых лент», Правда, которую «стервой ругали» и «мазали глиной».

Синтез травестии с тюремными и гамлетовскими мотивами отчётливо проявляется в песне «Райские яблоки» (1978). Сюжетная коллизия её строится на поэтическом парадоксе: рай, куда попадает герой, оборачивается тюрьмой. Песня (ещё раз напомним для сравнения более раннюю «Переворот в мозгах из края в край...») словно выворачивает наизнанку коммунистическую идею, обещавшую советскому человеку «светлое будущее», и подтверждает всё тот же антиутопический характер поэзии барда, заодно включая аллюзии на эпоху массовых репрессий (эта тема в СССР была табуирована; Высоцкий касался её и прежде – например, в «Баньке по-белому» 1968 года):

¹ Подробнее о гротескных мотивах в цикле, а также о его композиции и мифологическом подтексте, о реминисценциях из «Мастера и Маргариты» см.: *Рудник Н. М.* Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 163-198.

Прискакали – гляжу – пред очами не райское что-то:
Неродящий пустырь и сплошное ничто – беспредел.
И среди ничего возвышались литые ворота,
И огромный этап – тысяч пять – на коленях сидел.

Кстати, оборот «сплошное ничто» напоминает об одном из мотивов песни «Бодайбо» (1961), относящейся к числу самых первых песен поэта: «Всё закончилось, смолкнул стук колёс, / Шпалы кончились, рельсов нет...» Апокалиптическая выморочность неожиданно – и при этом очень органично – объединяет поздний шедевр Высоцкого с одним из ранних его сочинений на лагерную тему.

С творчеством же «гамлетовского» периода «Райские яблоки» связаны ассоциациями разного уровня. Прежде всего – знакомым нам и важнейшим для поэта мотивом выбора между бытием и небытием – выбором, в итоге отрицающим ложный рай лагерной зоны, требующим возвращения оттуда¹:

И погнал я коней прочь от мест этих гиблых и зяблых, –
Кони просят овсу, но и я закусил удила.
Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью пазуху яблок
Для тебя я везу: ты меня и из рая ждала!

Далее, песня содержит вольные или невольные отсылки к конкретным произведениям первой половины 70-х годов. Все эти произведения объединены общей лирической коллизией, характерной как раз для творчества поэта того (третьего) периода, – проигрыванием будущей смерти лирического героя: «...когда взял я да умер...» («Памятник»); «Когда я отпою и отыграю...»; «Сгину я...» («Кони привередливые»); «Я из дела ушёл...». Зачин «Райских яблок» задаёт лирическую ситуацию именно такого рода: «Я когда-то умру – мы когда-то всегда умираем...» Заметим, что преодоление мертвенного *не быть* происходит, каждый

¹ О мотиве возвращения в творчестве Высоцкого см., например: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. С. 80 и др.

раз по-своему, во всех процитированных произведениях поэта. Кроме того, «Райские яблоки» несут в себе ритмическую память об одном из них – песне «Я из дела ушёл» (1973): обе они написаны сравнительно нечасто встречающимся в русской поэзии пятистопным анапестом. У Высоцкого он использован также в стихотворении «Из дорожного дневника», где происходит поэтическое перемещение героя в военное время и возвращение назад (тематика иная, но тип лирического сюжета – близкий «Райским яблокам»). Ритмическим первоисточником же всех этих произведений является стихотворение поэта-фронтовика Семёна Гудзенко «Моё поколение», исполнявшееся Высоцким в спектакле «Павшие и живые»: «Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели. / Мы пред нашим комбатом, как пред господом богом, чисты...»¹

«Райские яблоки», наконец, представляют собой травестийную версию новозаветных мотивов: помимо того что сам рай оказался зоной, здесь ещё превращён в «седовласового старика» с «дряблыми» щеками апостол Пётр, который «и кряхтел, и ворчал, и не смог отворить» энкам ворота в рай; ассоциирующийся с красивым звуком колоколов «малиновый звон» имеет в песне совсем другую, тоже сниженную природу, ибо поэт обыгрывает и другое значение слова: «малина» – воровской притон («Здесь малина, братва...»); райские же яблоки представляют собой «бледно-розовые», а в финале песни и вовсе «мороженые» плоды. «Низкое» звучание этих мотивов в песне обеспечивается аллюзиями на знаменитую улично-уголовную песню «Гоп со смыком», один из вариантов которой явно – вплоть до имени того же апостола – превосхищает образность «Райских яблок»: «Пусть честные люди знают: / В рай все воры попадают – / Их там через чёрный ход пускают. <...> Заберусь к Петру и Павлу, / Ни копейки ни оставлю – / Они пускай хоть с голоду подохнут. / Николку я недавно

¹ Гудзенко С. Стихи слагались на ходу / Сост. С. И. Ярославцева. М., 1990. С. 128.

повстречал. / Признаться, старикашку не узнал...»¹ и так далее. Сама песня «Гоп со смыком», как видим, является травестийной; она и даёт Высоцкому прецедент подобного творческого обращения с мифологическим материалом. Заметим, однако, что трагическая тематика «Райских яблок» требует от автора ощутимого смягчения комического начала, для травестии изначально ключевого.²

Нечто подобное происходит и в песне того же 1978 года «Открытые двери...», где в качестве предмета травестийного переосмысления (с той же редуцией комического) избирается как будто противоположный мифологический полюс: не рай с апостолом, а бесы, то есть обратная сторона христианского миропобраза. Оказывается, и бесы, несмотря на эту свою изначальную «изнаночную» природу, в качестве мифологических персонажей могут быть «снижены» за счёт погружения в современный для лирического героя бытовой контекст и за счёт характеризующей их разговорной лексики:

¹ Здравствуй, моя Мурка! С. 39, 40.

² Подробный разноаспектный анализ песни Высоцкого см.: *Шатин Ю. В.* Баллада о саде // Шатин Ю. В. Поговорим о Высоцком. С. 13-17; *Свиридов С. В.* Поэтика и философия «Райских яблок» // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. С. 170-200. Не можем не привести здесь предвосхищающие эту песню стихи Александра Кушнера: «Человек возвращается издалека, / Ведь страна у нас так велика. / Сколько раз, раздвигая рукой небосклон, / За край света заглядывал он! / Сколько раз, поднимая кирпич и бетон, / За край жизни заглядывал он! / В моде мифы опять. / Дописать бы он мог / В мифологию несколько строк. / Вместо яблок для нас из садов Гесперид, – / Уж не помню, кто их сторожит, – / Он достать из кармана иголку готов / Из мордовских еловых лесов» (То время – эти голоса: Ленинград. Поэты «оттепели» / Сост. М. Борисова. Л., 1990. С. 219). Стихотворение Кушнера написано в 1972 году, но при жизни Высоцкого быть опубликованным, конечно, не могло. Тем показательнее (как и в случае с «насекомыми»; см. выше) невольная близость творческой мысли двух, внешне таких не сходных между собой, поэтов.

Открытые двери
Больниц, жандармерий –
Предельно натянута нить –
Французские бесы –
Большие балбесы,
Но тоже умеют кружить.

(«Тоже умеют кружить» – конечно, аллюзия на знаменитое пушкинское стихотворение «Бесы»: «В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам»¹. Мол, к кружению российских бесов мы привычны, но, оказывается, «умеют кружить» и французские...).

Вместе с тем лирический герой песни, который «где-то наследил» и теперь предвидит «последствия», и его напарник, «безумец и повеса», ведут себя «маргинально», вызывая, на грани – скорее даже за гранью – дозволенного. Тюремные ассоциации (не зря выше были упомянуты «жандармерии») оказываются здесь вполне уместны: «Мы – как сбежали из тюрьмы, – / Веди куда угодно, – / Пьянели и трезвели мы / Всегда поочерёдно. / И бес водил, и пели мы, / И плакали свободно». Доходит до того, что «друг... в чёрных сапогах стрелял из пистолета» в ресторане, куда завёл героев пьяный загул². Но это не простой загул

¹ Пушкин А. С. Собрание сочинений. Т. 2. С. 227. С. Н. Пяткиным отмечена реминисценция из пушкинских «Бесов» и в песне «Кони привередливые»: «Что ж там ангелы поют такими злыми голосами?!» (Высоцкий) – «Что так жалобно поют?» (Пушкин); см.: Пяткин С. Н. «Кони снова понесли...»: О возможном мифомотиве в «Бесах» А. С. Пушкина // Пушкин на пороге XXI века: провинциальный контекст. Вып. 7 / Науч. ред. С. Н. Пяткин. Арзамас, 2005. С. 169. Л. Надель слышит в песне Высоцкого «Открытые двери...» переключку даже с Державиным, с его стихотворением «Крестьянский праздник» (строка «Бесов французских наважденье»; см.: Надель Л. «Французские бесы – большие балбесы»: Владимир Высоцкий и Г. Р. Державин) // Индекс. Нацрат Илит (Израиль), 2006. 9 июня. С. 19).

² Эта лирическая ситуация имеет биографическую подоплёку – см.: Шелякин М. О Володе // Вагант. 1992. № 4. С. 6-7.

– он сопровождается гамлетовскими мотивами «самостоянья человека» (Пушкин), душу которого бесу «сгубить не удавалось». На «русских душах» этих героев, если перефразировать гамлетовские слова, «играть нельзя»:

А то, что друг мой сотворил, –
От бога, не от беса, –
Он крупного помола был,
Крутого был замеса.
Его снутри не провернёшь
Ни острым, ни тяжёлым,
Хотя он огорожен сплошь
Враждебным частоколом.

От того, что в песне звучат и фаустовские мотивы сговора с дьяволом, бесом (пусть не всегда названным) и противостояния ему, для творчества Высоцкого вообще характерные, воплощённые у него в разные годы и в разных вариациях¹, – универсальная, общечеловеческая подоплёка лирического сюжета усиливается.

Во второй половине 70-х годов в творчестве Высоцкого заново актуализируется и приём стилизации – в основном «под фольклор»; мы помним, что в песнях второго периода это был один из ключевых его приёмов.

В 1975 году Высоцкий пишет для фильма А. Митты «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» песню «Разбойничья». В фильм она не вошла (как не вошли и написанные для него же «Купола»); обе песни сочинились вне режиссёрского заказа, по собственному почину поэта). Героя «Разбойничьей», «молодца», «повело, повлекло по лихой дороге», куда его толкают «обида» и «горе, что хлебнул». Этим он напоминает героя первых песен барда – скажем, «Ленинградской блокады» или «Я был душой дурного общества». Но теперь коллизия раскрывается на другом уровне; она достигает трагизма за счёт фольклоризованного

¹ См. «Про чёрта» (1965), «Меня опять ударило в озноб...» (1979) и др.

обобщения, заменой «кастовой» маски уголовника или люмпена на общенациональную маску разбойника, за которой стоит многовековой – и неизбывный – пласт русского народного сознания:

Ах, лихая сторона,
Сколь в тебе ни рыскаю –
Лобным местом ты красна
Да верёвкой склизкою!

Фольклорным же источником «Разбойничьей» можно в известной мере счесть близкую ей тематически и ритмически песню «Верёвочка», заглавный образ которой символизирует неразделённую любовь и несчастную судьбу героя: «Вейся, вейся, не развейся, / Ты, верёвочка моя, / Для чего ты пригодись? / Твоей судьбы не знаю я. <...> А на этой на верёвочке / Жизнь окончил молодец»¹. Мотив «верёвочки», в свою очередь восходящий к пословице «сколь верёвочка ни вейся – конец один» является сквозным и в песне Высоцкого, развиваясь «крещендо» и каждый раз сочетая прямое и переносное значения: «Сколь верёвочка ни вейся – / Всё равно совьёшься в кнут!»; «...Всё равно совьёшься в плеть!»; «...Всё равно укоротят!», и наконец итоговое: «...А совьёшься ты в петлю!»² Стиль песни построен на народной и архаизированной лексике, интонации, разговорных грамматических формах, на ушедших реалиях, в совокупности своей выдающих сознательную стилизаторскую задачу автора: «Как во смутной волости / Лютой злой губернии / Выпадали молодцу / Всё шипы да тернии...», и так далее. Кстати, в процитированных строках Н. М. Рудник слышит отголосок зачина поэмы

¹ В нашу гавань заходили корабли: Песни / Сост. Э. Н. Успенский, Э. Н. Филина. М., 1996. С. 122.

² Такую выразительную композицию поэт нашёл не сразу: на одной из ранних авторских фонограмм песни куплеты (и, соответственно, процитированные нами концовки их) имели другое чередование, при котором мотив петли звучал не в финале, а раньше (см.: Весь Высоцкий: На 30 CD. Диск 19. Купола. 1999. SLR 0175).

Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»¹, что лишь усиливает фольклоризованную атмосферу песни, ибо некрасовская поэма и сама опирается на мощную фольклорную традицию и является развёрнутой стилизацией.

Между тем герой «Разбойничьей» – это ещё и в своём роде «Гамлет», ибо восприятие своей, и не только своей, судьбы у него по-гамлетовски рефлексивно. Об этом говорит, во-первых, мотив неудачной жизни, известный и в нетрадиционном фольклоре («...а моя юность полетела кувырком!» и проч.), но усложнённый у Высоцкого оригинальным поэтическим образом («Гонит неудачников / По миру с котомкою, / Жизнь текёт меж пальчиков / Паутинкой тонкою»), возможно, варьирующим мотивы лирики Анчарова и Шпаликова²; а во-вторых – сквозной мотив расплаты (см. выше), придающий песне экзистенциальный смысл, делающий его лирическим монологом о неизбежности, фатальной предрешённости конфликта личности и социума:

Ночью думы муторней.
Плотники не мешкают –
Не успеть к заутрене:
Больно рано вешают.

Ты об этом не жалея, не жалея –
Что тебе отсрочка?!
На верёвочке твоей
Нет ни узелочка!

Аналогично построена песня «Две судьбы» (1976), над которой поэт работал долго и трудно. По свидетельству

¹ См.: Рудник Н. М. *Добрый молодец, молодая вдова и Родина-мать* // Мир Высоцкого. [Вып. I.] С. 340.

² См.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. *Высоцкий как энциклопедия советской жизни*. С. 291.

о гамлетовской подоплёке песни. Ведь лирический сюжет этого произведения напоминает лирический сюжет стихотворения «Мой Гамлет» (см. третью главу нашей книги). Во-первых, герой стихов 1972 года пережил похожий внутренний поворот, когда почувствовал исчерпанность и бесперспективность того образа жизни, который он вёл прежде: «Но отказался я от дележа / Наград, добычи, славы, привилегий: / Вдруг стало жаль мне мёртвого пажа...» Так и герою «Двух судеб» становится не до удовольствий («То разуюсь, то обуюсь, / На себя в воде люблюсь...»), когда «огромная старуха хохотнула прямо в ухо». Во-вторых, его победа над Кривой да Нелёжкой, избавление от преследователей («Грёб до умопомраченья, / Правил против ли теченья, / на стремнину ли...») ассоциируется с гамлетовским выбором в пользу *быть*.

Итак, в песнях Высоцкого последнего периода его творческого пути соединяются маргинальная тематика (от первого периода), гамлетовская рефлексия (от третьего) и широкий спектр поэтических приёмов (от второго), включающий иносказание, гротеск, трагедию, стилизацию. А как же героиня, о которой мы говорили во второй главе в связи с творчеством поэта второй половины 60-х? Она сохраняется и здесь, несмотря на то, что песен непосредственно о войне Высоцкий в последние годы жизни не пишет, а если пишет, то в форме либо «лирических мемуаров» («О конце войны», 1978), либо в условно-аллегорической манере («Пожары», 1978; предназначалась для фильма «Забудьте слово смерть» и касалась не Великой Отечественной, а гражданской войны). То есть – не изображает фронтную реальность, как раз и предполагающую звучание героических мотивов. Так вот, подспудное героическое начало неожиданно обнаруживается едва ли не во всех песнях, о которых шла речь в этом разделе. Их герои, совершая тот самый гамлетовский выбор, преодолевают косность, инертность или малодушие и делают тот самый шаг, благодаря которому человек остаётся человеком, а не «пришпиленным» к доске насекомым: «И как всегда в истории, / Мы разом спины выгнули...» («Герба-

рий»). Любопытна и ещё одна особенность песенного творчества этих лет: предложенное нами здесь разделение песен на гротескные, иносказательные и прочие на деле оказывается весьма условным: одна из них («Гербарий») оказывается одновременно и иносказательной, и гротескной, другая («Притча о Правде и Лжи») – иносказательной и травестийной, и так далее. Творческое мышление их автора необычайно широко и не укладывается в узкие ячейки с «эмалевыми планочками», где «всё строго понаучному – указан класс и вид...»

2. Возвращение к прежним сюжетам

В одном из последних своих стихотворений – «И снизу лёд и сверху...» (1980) – Высоцкий обращался к Марине Влади: «Вернусь к тебе, как корабли из песни, / Всё помня, даже старые стихи»¹. Эти строки могут быть поняты фигурально, а могут и буквально. Поэт действительно «помнил» свои старые стихи: в последние годы жизни он неоднократно возвращается к уже встречавшимся в его песенном творчестве темам, ситуациям, мотивам, заново их разрабатывает и придаёт им новое звучание. Творческий поиск оказывается подкреплён давним поэтическим опытом.

Одна из таких поэтических тем – тема погибшего друга-фронтовика, возникшая в творчестве поэта в конце 60-х, а затем получившая у него новое развитие уже в середине 70-х. О «Песне лётчика» (1968) мы писали во второй главе; вскоре после неё Вы-

¹ Выражение «корабли из песни» поэт произнёс однажды в Новороссийске, рассматривая комплект рекламных открыток с изображением судов местного морского пароходства (см.: *Кочерга С.* Репортаж из Новороссийска // Владимир Высоцкому – 70: Народный сб. / Ред.[-сост.] Л. Траспов, М. Цыбульский. Николаев, 2008. С. 61). Судя по биографическому контексту эпизода, он относится к 1973 году; к этому времени им уже была написана не только песня «Корабли» (1967), но и серия морских песен начала 70-х («Я теперь в дураках – не уйти мне с земли...», «Баллада о брошенном корабле» и другие).

соцкий написал песню «Он не вернулся из боя» (1969), ещё при жизни автора вышедшую на виниловой пластинке и оттого (хотя, конечно, не только оттого) приобретшую особую популярность, ставшую одной из его «визитных карточек», у многих слушателей вызывающую ассоциации с его собственной судьбой¹. Эта ролевая песня представляет собой лирический монолог героя, переживающего гибель друга и по-настоящему оценившего его лишь с утратой:

Мне теперь не понять, кто же прав был из нас
В наших спорах без сна и покоя.
Мне не стало хватать его только сейчас –
Когда он не вернулся из боя.

Присутствие друга остро ощущается и после его гибели: «По ошибке окликнул его я: / “Друг, оставь покурить!” – а в ответ – тишина...» Кульминация лирического сюжета – обобщение в предпоследнем четверостишии, иносказательно формулирующее зависимость и связь живых с погибшими. Свет тех, кто ушёл в бой и не вернулся, лежит на тех, кто остался:

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

Вернувшись к теме спустя шесть лет, в «Песне о погибшем лётчике» (1975; написана для спектакля по пьесе Э. Володарского «Звёзды для лейтенанта», но, как это часто бывало у Высоцкого, переросла свою «заказную» природу), поэт усложняет лирическую ситуацию. Это происходит прежде всего

¹ Один из первых сборников поэта, ставших выходить в годы Перестройки, был даже назван перефразированной строкой (она же – название) этой песни: *Высоцкий В. Не вышел из боя / Сост. А. Свиридов. Воронеж, 1988.*

за счёт хронотопа. Если в песне 69-го года друг лирического героя не вернулся из боя «вчера», то теперь временная дистанция составляет всё длящееся и по определению не могущее завершиться послевоенное время:

Не слышать его пульса
С сорок третьей весны, –
Ну а я окунулся
В довоенные сны.

И гляжу я дуря,
И дышу тяжело:
Он был лучше, добрее,
Добрее, добрее, –
Ну а мне – повезло.

Пространство же определяется в песне, можно сказать, всей страной, судьбами миллионов людей – погибших и оставивших вдовами своих жён и сиротами – детей: «Но мне женщины молча намекали встречая: / Если б ты там навеки остался – может, мой бы обратно пришёл?!» В итоге и время и пространство образуют единый сгусток не замолкающей совести лирического героя:

Я кругом и навечно
 виноват перед теми,
С кем сегодня встречаться
 я почёл бы за честь –
Но хотя мы живыми
 до конца долетели –
Жжёт нас память и мучает совесть,
 у кого, у кого она есть.

Ёмко, всего двумя словами, и выражен этот особый хронотоп песни Высоцкого: «кругом и навечно». Герой её словно пропускает через свою страдающую душу всю боль общенациональной трагедии. Главная поэтическая мысль «Песни о по-

гибшем лётчике» напоминает о знаменитых стихах Твардовского: «Я знаю, никакой моей вины / В том, что другие не пришли с войны, / В том, что они – кто старше, кто моложе, – / Остались там, и не о том же речь, / Что я их мог, но не сумел сберечь, – / Речь не о том, но всё же, всё же, всё же...»¹

Отдельные мотивы сближают песню 1975 года и с «Песней лётчика» 68-го («Их восемь – нас двое...»). Герои более раннего произведения попадают, напомним, в рай и просят вписать их «в какой-нибудь ангельский полк». Нечто похожее звучит и в новой песне:

Встретил лётчика сухо
Райский аэродром.
Он садился на брюхо,
Но не ползал на нём.

И хотя уцелевший герой тоже «за пазухой не жил, не пил с господом чая», его друг уже самим фактом своей гибели превосходит того, кто выжил: «Он поднялся чуть выше и сел там, ну а я – до земли дотянул» (вспомним ещё раз стихотворение «Мой Гамлет»: «Груз тяжких дум наверх меня тянул, / А крылья плоти вниз влекли, в могилу»). Носить в своей душе груз моральной ответственности за гибель друга тяжелее, чем оказаться с ним «в раю» вдвоём и ощущать себя как бы востребованным там («Мы крылья и стрелы попросим у Бога – / Ведь нужен им ангелас...»).

Мы уже видели (в предыдущем разделе данной главы), что в последнее пятилетие пути поэта его внимание вновь притягивает к себе лагерная тема, когда-то – в песнях первого периода – доминировавшая в его творчестве. В своё время, в 1962 году, он написал две песни о побеге из лагеря – «Весна ещё в начале» и «Зэка Васильев и Петров зэка». В обеих песнях побег оказывался неудачным, но общая иронико-пародийная аура творчества Вы-

¹ Твардовский А. Т. Стихотворения; Поэмы / Сост., вступ. статья, коммент. В. А. Зайцева. М., 2007. С. 66.

соцкого начала 60-х наложила отпечаток на эти песни, сюжеты которых к комизму, казалось бы, не располагали. Особенно заметно это во второй песне, где история неудавшегося побега рассказывается его участниками как бы не всерьёз:

Четыре года мы побег готовили –
Харчей три тонны мы наэкономили,
И нам с собою даже дал половничек
Один ужасно милый уголовничек.

Очевидно, что и граничащая с гротеском гиперболизация («четыре года», «харчей три тонны»), и уменьшительно-ласкательные суффиксы в сочетании с определением «ужасно милый», и совершенно нелепое появление «половничка», якобы необходимого при побеге – всё это не оставляет сомнений в общей комической окраске ситуации. В другой песне комическое не столь явно, но всё-таки тоже ощущается. Схваченный в ходе побега герой сетует: «Я понял: мне не видеть больше сны – / Со всем меня убрали из Весны...» На фоне подлинной утраты (свобода) лишение «снов» и «Весны» звучит как ироническая литота: если бы дело было только в этом, можно было бы обойтись и без того и без другого... Но главное – обе песни не выходили на уровень широкого обобщения, воспринимались как частные истории, а одна из них (про Васильева и Петрова) – ещё и с примесью анекдота.

Совсем иначе звучит сравнительно поздняя песня «Был побег *на рывок...*» (1977), навеянная рассказами старшего друга поэта, Вадима Туманова, руководителя старательской артели, в молодости прошедшего через сталинские лагеря¹. Усложнённая – по сравнению с песнями 1962 года – поэтическая трактовка темы в этой песне подробно проанализирована Е. И. Солнышкиной. Исследовательница показывает, что ситуация здесь усугубляется за счёт подчёркнутого аллитерацией изначального ощущения

¹ См.: Туманов В. Всё потерять – и вновь начать с мечты... [М.] 2004. С. 252-253.

безнадёжности побега («свыше – с вышек – всё предрешено»), подробно прочерченной психологической линии возникающих в краткие минуты побега отношений между героями («где-то виделись будто...»), ёмкой, вызывающей евангельские ассоциации метафоры креста («зачеркнули его пули крестом») и других художественных средств.¹

В отличие от прежних песен о неудачливых беглецах, «Побег на *рывок*» выразил чувство единой общенациональной судьбы, в данном случае сопряжённой с мотивом исторической памяти о сталинщине. Эту память старалась всячески заглушить официальная идеология, замалчивавшая преступления режима и говорившая в лучшем случае об «отдельных ошибках». Бесстрашные поэты 60-х–70-х годов – Твардовский с его поэмами «За далью – даль» и «По праву памяти», Галич и Высоцкий с песнями о лагерниках – не позволяли «в забвенье утопить» кровавую правду. Песня завершается образным обобщением:

...Всё взято в трубы, перекрыты краны, –
Ночами только воют и скулят,
Что надо, надо сыпать соль на раны:
Чтоб лучше помнить – пусть они болят!

Высоцкий в очередной раз демонстрирует превосходное языковое мастерство. Во-первых, он обыгрывает фразеологизм «сыпать соль на раны», не то чтобы возвращая ему прямое значение, но наполняя его противоположной семантикой. Вместо привычного в языковом обиходе призыва «не сыпать соль...» у него звучит обратный призыв: напоминать о страшном прошлом надо, эта *рана* должна *болеть* постоянно.

Во-вторых, для выражения современной ему общественной ситуации Высоцкий находит чрезвычайно точный и ёмкий бытовой образ, под пером поэта превращающийся в образ символический: «Всё взято в трубы, перекрыты краны». *Трубы* и *краны*

¹ См.: Солнышкина Е. И. Философия свободы в художественном мышлении В. С. Высоцкого: Монография. Ставрополь, 2009. С. 69-85.

«воплощают в себе идею несвободного мира, замкнутого, искусственно созданного пространства»¹. Такая поэтическая сентенция была невозможна в иронико-пародийной лирике барда начала 60-х годов. Но уже в 77-м он дал формулу того, что впоследствии, во второй половине 80-х, в нашем языковом обиходе получит наименование «застоя». Однако хотелось бы прояснить реальное содержание строки о трубах и кранах. Е. И. Солнышкина полагает, что «ночами... воют и скулят» у Высоцкого люди. Нам думается, что поэт вряд ли мог иметь в виду именно их: отнести к людям такие глаголы означало бы, пожалуй, измену поэтическому вкусу. Между тем, ближайшее к этим глаголам существительное – *краны*. Так не о них ли идёт речь? Многим жителям многоквартирных домов знакома такая ситуация: посреди ночи раздаётся «подвывание» крана в чьей-то квартире, вызванное изношенностью резиновой прокладки, начинающей пропускать воздух (если прокладку не заменить, кран вскоре начнёт уже «рычать»). Это хорошо слышно именно *ночами*, ибо днём окружающие нас многочисленные шумы в квартире и за её окнами заглушают звук неисправного крана (сейчас многие перешли на более современную сантехнику, но в эпоху Высоцкого была только такая). Если поэт подразумевает именно это, можно лишь восхититься точностью переносного смысла: подобно тому как «воют и скулят» краны по ночам, беспокойна память и совесть тех, кто помнит и размышляет о прошлом. Так что образ в итоге всё равно возвращает нас к *людям*, но всё же отталкивается он от реального и прямого бытового значения.

В-третьих, показательно само неоднократное использование в финальном четверостишии множественного числа, в том числе – в слове *раны*. Эти *раны* – повсеместны, ибо *ранена* оказалась в данном случае вся страна. Умение выразить широкое – личное ли, общенациональное ли, общечеловеческое – содержание через конкретную деталь, придав ей иносказательное, даже, повторим, символическое звучание (как это происходит и с *кра-*

¹ Там же. С. 85.

нами), проявляется в эти годы у Высоцкого и в других произведениях. Например, в песне «Летела жизнь» (1978), тоже обращённой к сталинистскому прошлому страны, герой скажет о себе: «Летела жизнь в плохом автомобиле / И вылетала с выхлопом в трубу».

В 1965 году Высоцкий написал песню-фельетон «Перед выездом в загранку...», в которой высмеял назойливо-пристальное «участие» КГБ в заграничных поездках советских граждан. Заметим: в ту пору волна массовых поездок за рубеж, невозможных в эпоху «железного занавеса», только начиналась. Высоцкий же, даже не побывав ещё за границей (два детских года, проведённые в Германии с отцом и мачехой, не в счёт), благодаря своему дару перевоплощения метко высмеял уже обозначившуюся тенденцию тотального контроля за каждым, кто оказывается в другой стране:

Перед выездом в загранку
Заполняешь кучу бланков –
Это ещё не беда –
Но в составе делегаций
С вами едет личность в штатском –
Просто завсегда.

А за месяц до вояжа
Инструктаж проходишь даже –
Как там проводить все дни:
Чтоб поменьше безобразий,
А потусторонних связей
Чтобы – ни-ни-ни!

Вот этот «инструктаж» и станет спустя почти десятилетие отдельной песенной темой поэта. В 1974 им написана песня «Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме». Согласно нашей периодизации, формально она принадлежит третьему периоду, но едва ли стоит придавать хронологическим рамкам слишком буквальное значение: периоды творческой эво-

люции поэта начинаются и заканчиваются не по звонку, они могут «наплывать» друг на друга. Идеологическое противостояние Советского Союза остальному миру (даже «братским странам соцлагеря», в одну из которых – сам толком не зная в какую именно и смешно путая их – собирается герой песни) явлено в комедийной песенной истории 74-го года во всей своей бессмысленности. Точкой отсчёта при этом оказывается тема «потусторонних связей», в сравнительно ранней песне намеченная («...Что я к женщинам несдержан...»), но ждавшая более подробной разработки, каковая и состоялась в «Инструкции перед поездкой за рубеж...»:

Буржуазная зараза
Всё же ходит по пятам, –
Опасайся пуще глаза
Ты внебрачных связей там:

Там шпильки с крепким телом, –
Ты их в дверь – они в окно!
Говори, что с этим делом
Мы покончили давно.

Тема развивается в «пикантных» деталях и дальше («...А сама наложит тола под корсет... / Проверь, какого пола твой сосед!» и проч.), между тем «инструктаж» предполагает ещё и наставления идеологического характера. Советский гражданин должен уклоняться от сомнительных разговоров («Если темы там возникнут – сразу снять...»), а при необходимости проводить среди иностранцев соответствующую агитацию, на которую герой песни явно не способен:

Но ведь я – не агитатор,
Я – потомственный кузнец...
Я к полякам в Улан-Батор
Не поеду наконец!

«Потусторонние связи» и опасные «темы» сплетаются во-едино в кошмарном сне героя в объятиях супруги – «нежной Ду-си», грозя вообще сорвать его поездку («Там у них другие мерки, – / Не поймёшь – съедят живьём, – / И всё снились мне венгерки / С бородами и ружьём»), слегка затрагивая при этом и скользкую тему сталинского «переселения народов» («Поживу я – воля бо-жья – у румын, – / Говорят – они с Поволжья, как и мы!»; ср. с уже упоминавшейся нами песней «Летела жизнь»). Но улетает он с привычными советскими лозунгами («До свиданья, план мой встречный, / Перевыполненный мной!»), не оставляющими со-мнения: «опасный» вояж пройдёт как должно, «коварный зару-беж» не сумеет раслить незамутнённую душу советского рабо-чего Николая, все «грехи» которого заключаются только в том, что от выпитого спиртного он «весь путь к аэропорту про-икал»...¹ Очевидно, что эта пародийная «энциклопедия советско-го абсурда», оттолкнувшись от песни 65-го года, расширила воз-можности темы и усложнила её, захватив разные стороны тогдашней жизни, даже обнаружив в себе любопытные фольк-лорные параллели. Так, исследователи проницательно усматри-вают в поездке Николая аналогию с «опасным путешествием в тридевятое царство»². Не случайно «Инструкция...» была в 70-е–80-е годы одним из самых популярных произведений барда: она отражала не только трезвое неприятие насаждавшихся сверху идеологием, но и глубинный народный менталитет, корни которо-го уходят в мифологию и фольклор.

Ещё одна тема-«связка» – тема сумасшедшего дома, кото-рой мы уже касались в связи с песенной трилогией 1975-76 годов. Но теперь наше внимание привлекут другие произведения.

¹ Ср. в песне «Случай на таможне» (1975) – продолжении «Инструк-ции...»: «Мол, вы не трогайте его, / Мол, кроме водки – ничего, – / Про-веренный товарищ!»

² См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. С. 147-149.

Десятилетием прежде, в 1965-66 годах, поэт написал «Песню о сумасшедшем доме» – поэтическую зарисовку, основанную во многом на собственных реальных больничных впечатлениях. Мы называем её зарисовкой потому, что в ней не было привычного для Высоцкого отчётливо прочерченного сюжета – было скорее развитие мотива «невозможности» находиться в больнице, где даже сама речь словно сходит с ума и лишается грамматических норм: «Я жду, но чувствую – уже / хожу по лезвию ноже...»; «Забрать его, ему, меня отсюда!» С. В. Свиридов определяет такой приём как «звуковой жест», позволяющий изобразить «распад языка», неизбежный при «меркнущем» сознании лирического героя.¹ Воплощённый в песне «психический сдвиг» мастерски выражен с помощью ещё и стиховых средств. Поэт пользуется составными и ассонансными рифмами, которые интонационно выделены им при исполнении и потому обращают на себя внимание слушателя, не позволяя последнему ощущать написанные традиционным ямбом стихи как «гладкие»: «брось писать» – «просятся»; «об двери лбы» – «поверил бы»; «Гоголю» – «убогую»; «плюй на них» – «буйные»; «славы, и» – «здравии». Встречается и выразительная внутренняя рифма: «Вот это мука, – плюй на них! – / они ж ведь, суки, буйные...» (курсив наш). При этом бард пользуется дактилической рифмой, создающей (особенно на фоне двусложного размера) своеобразный эффект «торможения» поэтической речи, интонационного «провисания» клаузул.

Любопытно, что уже тогда поэт воспринимал «сумасшествие» сквозь призму традиций русской литературы – много, напомним ещё раз, рефлексировавшей по поводу этой темы как темы не столько медицинской, сколько социальной:

Куда там Достоевскому
с «Записками» известными, –

¹ См.: Свиридов С. В. Звуковой жест в поэтике Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. IV. С. 182.

Увидел бы покойничек, как бьют об двери лбы!
И рассказать бы Гоголю
 про нашу жизнь убогую, –
Ей-богу, этот Гоголь бы нам не поверил бы.

В 1968 году Высоцкий пишет и прозаическое произведение на ту же тему – «Жизнь без сна (Дельфины и психи)», представляющее собой монолог обитателя психиатрической больницы и явно связанное с указанной выше традицией русской классики.¹ И вот теперь, в итоговый период своего творческого пути, он вновь обращается к этой теме и создаёт песню под названием «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное невероятное” из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи» (1977).

«Письмо...» написано по поводу слухов и домыслов вокруг проблемы «Бермудского треугольника», отразившихся в газетных публикациях и сюжете упомянутой в названии песни телевизионной передачи. По жанру «Письмо...» как будто напоминает «Песню о сумасшедшем доме». Но если её и можно назвать зарисовкой благодаря отсутствию чёткой сюжетной линии, то «зарисовка» эта гораздо более развёрнута по объёму (в основном тексте – 144 стиха! В «Песне о сумасшедшем доме» – ровно вчетверо меньше), не говоря уже о глубине поэтического осмысления явления. «Канатчикова дача» становится у поэта зеркалом всей отечественной действительности, где искажены и человеческие отношения, и нравственные представления, и просто здравый смысл. Здесь «все почти с ума свихнулись – даже кто безумен был...» Между тем поэтическая идея песни состоит не в критике каких-то отдельных недостатков (например, недомолвок власти, ведущих жителей СССР к необходимости слушать зарубежные радиостанции: «Зря “Америку” не глушим, / Зря не да-

¹ См. специальную работу об этом прозаическом произведении и его поэтическом контексте: *Кофтан М. Ю.* Записки сумасшедшего: Влияние мотива на пространственно-временную организацию текста В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. VI. 2002. С. 84-101.

вим «Израиль»...»), а в ощущении общего неблагополучия бытия, оборачивающегося к людям своей изнанкой:

Лектора из передачи!
Те, кто так или иначе
Говорят про неудачи
И нервируют народ!
Нас берите, обречённых, –
Треугольник вас, учёных,
Превратит в умалишённых,
Ну а нас – наоборот.

В новом произведении бард использует и развивает языковой и стиховой опыт собственной песни 1966 года. В «Письме в редакцию...» возникает игра слов, создающая необходимый автору эффект некоего «забалтывания», смешения значений одного и того же слова, приводящей в итоге к появлению окказионализмов¹ – в таких, например, строках, звучащих от имени некоего «параноика»: «Развяжите полотенцы, / Иноверы, изуверцы! / Нам бермуторно на сердце / И бермутно на душе!» Сначала поэт «отбирает» суффикс «ц» у слова «иноверцы» и «отдаёт» его слову «изуверы»; в результате появляются два новых слова. А затем он соединяет «Бермудский» с «мутью» – слова в самом деле созвучные, и использует при этом разные слова с одним корнем, но разными суффиксами: «мутно – бермутно»; «муторно – бермуторно». Согласимся с Т. Лавринович, усматривающей в этих строках «неправомерное с точки зрения языка объединение нескольких языковых единиц», порождающее «дополнительный семантический эффект»². Ниже появится в таком сочетании и «муть»: «...Кормят, поят нас бермутью / Про таинственный квадрат!» Кстати, слово «бермуть» (как и его производные) напоминает о

¹ См.: *Изотов В. П.* Окказионализмы В. С. Высоцкого: Опыт словаря. Орёл, 1998.

² *Лавринович Т.* Языковая игра Высоцкого // *Мир Высоцкого*. Вып. III. Т. 2. С. 177.

слове «бормотуха», означаящем в речевом обиходе некачественное спиртное: довольно дешёвые креплёные плодово-ягодные вина составляли в семидесятые годы немалую часть алкогольного ассортимента. Сюда заодно попадал по созвучию и «вермут», вообще-то настоящий на травах, но в ту пору тоже относительно недорогой, если говорить о его отечественном производстве.

Далее, автор «Письма в редакцию...» нарочито искажает звучание отдельных слов в сторону разговорной формы или вообще речевой ошибки: «колнот», «полотенцы», «Израиль»; встречаются и синтаксические отклонения, пропуск требуемых по смыслу слов: «Вместо чтоб поестъ, помыться...»; «Пусть – безумная идея, – / Не решайте горяча». В итоге кажется, что сам язык песни, с многочисленными отклонениями от нормы, ещё более, чем в песне 1966 года, «с ума свихнулся» и выражает дух собственной «хаотизации» и «распада» (С. В. Свиридов), которым наполнено «Письмо в редакцию...». Несёт смысловую нагрузку и рифмовка «Письма...»; в нечётных строках она такова: *aaabcccb*. Звучание трёх подряд зарифмованных между собой стихов производит эффект всё того же «забалтывания».

Если в рассмотренном нами только что случае актуализация прежнего поэтического опыта художника происходит главным образом на уровне языка, то применительно к следующему нужно говорить скорее об уровне сюжета. В 1977 году Высоцкий написал песню «Про речку Вачу и попутчицу Валю», навеянную, по свидетельству упоминавшегося нами выше В. Туманова, историей работавшего у него в артели бульдозериста Владимира Мокрогузова: «Прекрасно работал, но вечно попадал в истории: все заработанное за сезон то проводнице достанется, то официантке. Простодушного парня всюду обманывали. Хорошо принимали только в ресторанах»¹. Так и герой песни тратит по дороге на юг все заработанные на сибирской речке Ваче деньги на случайную попутчицу. Сюжет этой песни заставляет вспомнить «Песню командировочного» (1968), изображавшую пребывание

¹ Туманов В. Всё потерять – и вновь начать с мечты... С. 251

героя в южном городе – курортном Новом Афоне, когда денег уже нет, «а жить ещё две недели». Но главное – герой «влюбился», взял «последний фонд» (аккредитив – то есть переведённые ему с предприятия деньги) и резонно предполагает, что дальнейшее развитие событий не сулит ничего хорошего:

Пленительна, стройна,
Все деньги на проезд,
Наверное, она
Сегодня же проест.

Это четверостишие и оказывается (помимо, конечно, реальной истории бульдозериста Мокрогузова) своеобразным сюжетным зерном написанной спустя девять лет «Песни про речку Вачу...». Такая автопреемственность была подкреплена ещё и фольклорной традицией: в молодости Высоцкий исполнял песню «Раз в московском кабаке сидели...» о злключениях завербованного в Фергану (в другом варианте: «на Саян») героя; там, правда, любовная линия отсутствовала; зато она налицо в фольклорной же песне «Помню, в начале второй пятилетки...», герой которой истратил все деньги на первую встречную женщину («Время прошло – мои деньги закончились. / Надо опять воровать»; 434). В новом произведении Высоцкий развил знакомую нам по его песне 1968 года ситуацию, построил на ней весь лирический сюжет.

Песня «Про речку Вачу...» имеет стройную двухчастную композицию. В первой части песни три месяца «бичевавший» герой едет на Вачу зарабатывать деньги и «как вербованный ишачит», а затем с деньгами отправляется в отпуск. Во второй же части (в одной из записей – 1978 – слышно, как автор после строк «Я на Вачу ехал плача – / Возвращаюсь хохоча!» произносит: «Вторая часть»¹) – рассказывается о его дорожном «романе»:

¹ Воспрозв.: Владимир Высоцкий. Т. 1: Высоцкий на «Мелодии». Ч. 3: На концертах Владимира Высоцкого. 2007. RMG 3113 MP3.

То да сё, да трали-вали, –
Как узнала про рубли...
Слово по слову, у Вали
Сотни по столу шныряли –
С Валеи вместе и сошли.

Вынужденное возвращение героя на Вачу («Снова ваш, я, дорогие, – / Магаданские, родные, / Незабвенные бичи!») придаёт произведению кольцевое обрамление. Отметим, что сюжет песни отличается предельной событийной насыщенностью, подтверждающей справедливость замечания Е. Канчукова о том, что «многие тексты его (Высоцкого – А. К.) <...> кажутся сценарными разработками» и что «поэтика Высоцкого – это поэтика кино»¹. Всё-таки Высоцкий был человеком кинематографа – не только снимался как актёр, но и пробовал свои силы в жанре киносценария, мечтал о режиссёрской работе. Не удивительно, что едва ли не каждая строка песни «Про речку Вачу...» воспринимается как кинокадр:

Суток пять – как просквозило –
Море вот оно – стоит.
У меня что было – сплыло –
Проводник воротит рыло
И за водкой не бежит.

Впрочем, подобная «кинематографичность» отличала и «Песню командировочного» («Дежурная по этажу / Грозилась мне на днях – В гостиницу вхожу / Бесшумно – на руках...»), но надо признать, что в позднейшем произведении сюжетная проработка темы куда более подробна, насыщена и динамична.

В 1966 году Высоцкий написал короткое стихотворение «Свои обиды каждый человек...», напетое им под гитару в фильме «Вертикаль» (скорее всего, во время съёмок оно у поэта и появилось):

¹ Канчуков Е. Вверх по течению. С. 53, 54.

Свои обиды каждый человек –
Проходит время – и забывает.
А моя печаль – как вечный снег:
Не тает, не тает.

Не тает она и летом
В полуденный зной, –
И знаю я: печаль-тоску мне эту
Век носить с собой.

В этих стихах можно было бы усмотреть условную «романтическую» позу молодого поэта («как вечный снег», «век носить»...), если бы не написанная им вскоре, в 1967 году, «Сказка о несчастных сказочных персонажах». Будучи одной из травестийных «сказочных» песен поэта второй половины 60-х («Песня-сказка о нечисти», «Лукоморья больше нет» и др.; см. вторую главу), она демонстрирует особый поворот фольклорной традиции, при котором все персонажи оказываются в самом деле «несчастливыми». Это слово звучит в песне неоднократно: охраняющее царицу «чудище» – «по-своему несчастное и кроткое», и «от большой тоски по маме» оно «вечно... в слезах»; Кощей «от любви к царице высох и увял – стал по своему несчастным старикашкой»; Иван, по сюжетным законам сказки герой-протагонист, здесь тоже «по-своему несчастный был – дурак!»; несчастна в песне вся «лесная голытьба» («баб-яги», «ведьмочки») и даже «бедная узница», к которой довольно легко («Умер сам Кощей, без всякого вмешательства...») попадает Иван:

А Иван, от гнева красный,
Пнул Кощея, плюнул в пол –
И к по-своему несчастной
Бедной узнице взошёл!..

Мотив неизбежности несчастья (печали-тоски, горя) – становится ключевым в песне «Я несла свою Беду...» (1970), то-

же построенной на основе фольклорно-литературного сюжета. Источником песни стала восходящая, в свою очередь, к народным песням древнерусская «Повесть о Горе-Злочастии», героя которого, «молодца», преследует персонифицированное Горе: «Молодец пошёл в поле серым волком, / а Горе за ним с борзыми вежлецы. / Молодец стал в поле ковыль-трава, / а Горе пришло с косою острою; / да ещё Злочастие над молотцем насмьялося...»¹ Поэт двадцатого века разворачивает эту сюжетную коллизию в песне о любви, демонстрируя лишний раз оригинальность и парадоксальность своего творческого мышления. Более того, перед нами ролевая песня, написанная от лица женщины. Если учесть, что «женская партия» в русском песенном фольклоре чаще всего звучит как раз в любовной лирике, то получается, что Высоцкий как бы вернул фольклору сюжет, из фольклора же в своё время вышедший, обогатив его эмоциональным содержанием, тоже имеющим, в сущности, фольклорную природу:

Он настиг меня, догнал –
 обнял, на руки поднял, –
Рядом с ним в седле Беда ухмылялася.
Но остаться он не мог –
 был всего один денёк, –
А Беда – на вечный срок задержалася...

Нам же эта песня интересна тем, что подтверждает сложившийся у Высоцкого к рубежу двух десятилетий поэтический интерес к мотиву фатальности горя, имеющему глубокие национально-культурные корни.

Этот же поэтический интерес, вернувшись к художнику во второй половине 70-х годов, лёг в основу ещё одной своеобразной лирической трилогии (хотя сам Высоцкий трилогией эти песни никогда не называл – а может быть, просто не успел на-

¹ Повесть о Горе-Злочастии / Подгот. текста Д. С. Лихачёва // Изборник: Повести Древней Руси / Сост. Л. А. Дмитриев и Н. В. Поньрко. М., 1986. С. 357.

звать, ибо позднейшая из них, дошедшая до нас всего в одной авторской фонограмме, появится у него в самом конце жизни). Во всех трёх песнях лирического героя преследуют фольклоризованные персонифицированные персонажи, по-разному названные, но имеющие единую внутреннюю суть: злая Судьба, Грусть-Тоска...

Первые две из них датируются одним годом – 1976-м. Об одной – «Две судьбы» – мы уже говорили. Напомним лишь, что её герой избавился от «Кривой да Нелёгкой» благодаря тому, что не бросил «рули да вёсла», а «грёб до умопомраченья». Похожим образом побеждена Судьба и в «Песне о Судьбе». Поначалу герой ощущает своё бессилие перед нею («Морока мне с нею – / Я оком грустнею, / Я ликом тускнею / И чревом урчу, / Нутром коченею, / А горлом немею, – / И жить не умею, / И петть не хочу! / Должно быть, старею, – / Пойти к палачу... / Пусть вздёрнет на рею, / А я заплачу»), но в итоге он и здесь одерживает верх:

Судьбу, коль сумею,
Снесу к палачу –
Пусть вздёрнет на рею,
А я заплачу!

Любопытно, что судьба героя персонифицирована на сей раз в образе неотвязного голодного пса: «...Я гнал её камнями, но жмётся пёс к колену – / Глядит, глаза навывкате, и с языка – слюна». Этот образ восходит к народным кукольным представлениям о Петрушке, которого преследует собака: несмотря на его сопротивление, она утаскивает его за сцену и даже съедает¹. Параллельно с «Песней о Судьбе», в том же 1976 году, Высоцкий пишет ещё одно стихотворение о собаках – «Наши помехи эпохе под стать...», где вновь – хотя и в другом контексте – появляется мотив «пса», на сей раз «бездомного».

¹ См.: Русская народная драма XVII–XX веков / Ред., вступ. ст. и коммент. П. Н. Беркова. М., 1953. С. 114, 122–123.

Третья песня из этого ряда – «Грусть моя, тоска моя» – занимает особое место в творческом наследии Высоцкого: её принято считать последней по времени создания, и оттого она невольно несёт на себе повышенную поэтическую нагрузку, воспринимается как своеобразный эпилог всей творческой судьбы художника. Сохранилась единственная авторская фонограмма её, записанная на выступлении Высоцкого во ВНИИ эпидемиологии и микробиологии 14 июля 1980 года, за одиннадцать дней до смерти. В этой песне знакомая нам по предыдущим произведениям коллизия «герой и Судьба» оборачивается куда более драматичным – может быть, даже трагическим – смыслом. Персонифицированным персонажем здесь оказывается «зелёная тоска», которая, «изловчась, ... прыгнула на шею» лирическому герою, и теперь он никак не может от неё отделаться:

Одари, судьба, или за деньги отоварь! –
Буду дань платить тебе до гроба.
Грусть моя, тоска моя – чахоточная тварь, –
До чего ж живучая хвороба!

Поутру не пикнет – как бичами ни бичуй,
Ночью – бац! – со мной на боковую:
С кем-нибудь другим хотя бы ночь переночуй, –
Гадом буду, я не приревную!

Ёрническая интонация, явное поэтическое снижение ситуации (превращение «грусти-тоски» в навязчивую любовницу) лишь оттеняют безысходность самой лирической ситуации. Теперь, в песне 80-го года, избавиться от преследовательницы не удаётся – а ведь в двух песнях 76-го удавалось. По-видимому, последняя песня поэта, со своей стороны, подтверждает справедливость концепции С. В. Свиридова, усматривающего в творчестве Высоцкого последних лет «пересмотр представлений о свободе» – а именно онтологическое ощущение утопичности

«абсолютной свободы»¹. С точки же зрения творческой эволюции самого Высоцкого, здесь происходит своеобразное возвращение (на новом лирико-философском уровне, острее и напряжённее) к песням второго периода, где, как мы помним, печаль не таяла «как вечный снег», а Беда увязалась за героиней «на вечный срок». В последней же песне барда есть ощущение безысходности и – читаемое между строк – предчувствие неизбежной «полной гибели всерьёз» (Пастернак).

В позднем творчестве Высоцкого можно обнаружить и другие примеры возвращения к прежним темам и усложнения их, например, «Гербарий» (1976) – и «Бал-маскарад» (1964; об этой песне речь шла во второй главе); «Реальной сновидения и бреда...» (1978) – и «Дом хрустальный» (1967). Но особый интерес представляют в этом отношении написанные на исходе 70-х открытые продолжения, «вторые серии» давних песен. Одна такая диалогия, включающая песни «Охота на волков» (1968) и «Конец “Охоты на волков”, или Охота с вертолётов» (1978), уже неоднократно привлекала внимание исследователей, поэтому обращаться к ней мы не будем, лишь отошлём читателя к подробным трудам А. Евдокимова, Е. Г. Язвиковой, Д. И. Кастреля и других². Но другой диалогии, обе части которой по времени почти совпадают с появлением соответствующих частей «волчьей» серии, обязательно коснёмся.

В 1979 году написана песня с показательным названием «Через десять лет» (по свидетельству В. П. Янкловича, она дорабатывалась уже в самые последние дни жизни поэта, в июле 80-го³), являющаяся продолжением песни «Москва – Одесса» (1968). В обоих произведениях воссоздаётся ситуация ожидания вылета в аэропорту, но по характеру лирического сюжета песни явно разнятся. Первая из них – монолог героя, сознание которого заня-

¹ Свиридов С. В. Конец ОХОТЫ: Модель, мотивы, текст // Мир Высоцкого. Вып. VI. С. 151.

² Библиографию см.: Свиридов С. В. Конец ОХОТЫ. С. 113.

³ См.: Живая жизнь. Кн. 3. С. 168.

то исключительно тем, что его «не выпускают». Хотя сюжет получает оттенок притчи («А где-нибудь всё ясно и светло – / Там хорошо, – но мне туда не надо!») и отражает уже в ту пору заметную проницательному поэту инертную атмосферу начинающейся эпохи «застоя» («Опять дают задержку до восьми – / И граждане покорно засыпают...»), в целом он не слишком сложен. Иное дело – поздняя песня, представляющая собой довольно разветвлённую содержательно-композиционную структуру. Здесь много смысловых нюансов, погружающих слушателя в тот же «застойный» мир, но всё-таки уже «через десять лет», в тот момент, когда брежневская стагнация достигла своего апогея. Это, например, официальное злорадство по поводу аварий «у них», то есть на Западе («У них и то в Чикаго / Три дня назад авария была!...»¹), и сразу несколько советских стереотипов, заметных в реакции героя на это известие – реакции как будто здоровой, но иронически идеологизированной. В ответ на слова своего начальника о той самой «аварии в Чикаго» герой произносит:

Хотя бы сплюнул: всё же люди – братья,
И мы вдвоём и не под кумачом, –
Но знает, чёрт: и так для предприятия
Я – хоть куда, хоть как и хоть на чём!

¹ Текст песни цитируется по проделанной А. Е. Крыловым реконструкции, выражающей, по мнению текстолога, «со значительной долей вероятности» последнюю авторскую волю; этот текст более краток, чем помещённый прежде А. Е. Крыловым же в двухтомных «Сочинениях»: *Высоцкий В. Добро остаётся добром / Сост., текстолог. подготовка и библиогр. А. Е. Крылова. М., 2003. С. 379-381* (подробное обоснование данного прочтения см.: *Крылов А. Е. Песня «Через десять лет»: трудный случай текстологии // Мир Высоцкого. Вып. V. С. 375-386*). Приводимые нами цитаты из более полной редакции даются по двухтомнику. Считаем нужным учитывать здесь и её, ибо она представляла собой завершённое художественное целое, при переработке которого сам автор «запугался в собственных сокращениях и перестановках» (А. Е. Крылов).

Эти строки, означают, во-первых, заведомое (в те годы особенно сильно ощущавшееся) несходство официального и житейского восприятия жизни (мол, «под кумачом», то есть под красным советским флагом, приходится вещать нечто официозное, но мы-то – вдвоём, по-свойски, так что незачем изображать из себя идейное начальство...), во-вторых – иронию над советским лозунгом «братства народов всех стран», а в-третьих – «любовь» советского рабочего к родному «предприятию» (см. также выше в связи с «Инструкцией перед поездкой за рубеж...»), его «готовность» пожертвовать личным ради общественного, культивирующуюся в СССР (как пелось в популярной советской песне – «первым делом, первым делом самолёты...»). По ходу лирического сюжета автор песни то высмеивает скудость общепитовского ассортимента («Мы взяли пунш и кожу индюка – бр-р!»), то замечает известную склонность русского человека оставлять в публичных местах неприличные надписи («Невероятно – в Ейске – / Уже по-европейски: / Свобода слова – если это мат»¹), то пародийно обыгрывает и известный «рекламный» лозунг тех лет «Летайте самолётами Аэрофлота» («Считайте меня полным идиотом, / Но я б и там летал Аэрофлотом: / У них – гуд бай – и в небо, хошь не хошь»). Заявленный уже в песне 68-го года мотив инертности общественного бытия воплощается здесь в великолепном аллегорическом образе:

...А в это время гдей-то в Красноярске,
На кафеле рассевшись по-татарски,
О промедленье вовсе не скорбя,
Проводит сутки третьи
С шампанским в туалете
Сам Новый год – и пьёт сам за себя!..

Раз уж «сам Новый год» не торопится и «о промедленье вовсе не скорбит», то стоит ли удивляться тому, что «новых времён в нашем городе не настаёт» и что «вся страна никогда никуда

¹ Ср. в «Письме к другу...» (1975, 1978): «Проникновенье наше по планете / Особенно заметно вдалеке: / В общественном парижском туалете / Есть надписи на русском языке!»

не летит!..»¹ Между тем образ этот – одновременно и трагедийный (перед нами «сниженный» вариант сказочной фигуры Деда Мороза, в неприглядном виде коротающего время до вылета), и отчасти гротескный. Кстати, гротескные мотивы встречаются в песне и помимо этого. Например, друг героя во время взрыва в полёте «нашёл лазейку – / Расправил телогрейку / И приземлился в клумбу от цветов», и он же «гнул винты у “Ила-18”». В конце концов, фантастическое смещение времён в лирическом сюжете песни («Но слышу: “Пассажиры за ноябрь! / Ваш вылет переносится на май!”»), отражающее абсурд самой реальности, есть тоже проявление гротеска. Таким образом, в этой песне Высоцкий использует основные приёмы своего поэтического арсенала.

Значительный объём поздних песен поэта (в том числе и песни «Через десять лет») дал в своё время Е. Канчукову повод упрекнуть его во «многословии», назвать эти песни «длиннющими цепочками стрóf»². Согласиться с этим невозможно: большой объём песен Высоцкого второй половины 70-х годов – знак широкого охвата явлений современной поэту действительности, подспудного тяготения к эпосу, к созданию новой «энциклопедии русской жизни». Темы, волновавшие его и прежде (в частности, во второй половине 60-х, в эпоху заметного расширения поэтического мира художника), теперь требуют уже более развёрнутого воплощения, более подробной разработки мотивов, знакомых нам по произведениям поэта прежних лет.

¹ Об ассоциациях с сюжетом сказки С. Маршака «Двенадцать месяцев» и других историко-культурных переключках в тексте песни см.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 341-346.

² *Канчуков Е.* Приближение к Высоцкому. С. 354.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, основная логика творческой эволюции Высоцкого-поэта видится нам в следующем.

В годы написания первых авторских песен (1961-1964) художник, испытывающий сильное влияние нетрадиционного фольклора (хотя не только его, но и наиболее ценимых им в ту пору писателей – Бабеля, Гумилёва и других), переносит из него в своё творчество основные модели конфликтных ситуаций: «герой и друг», «герой и возлюбленная», «герой и среда». Но разработка их молодым бардом в ролевой (написанной от лица уголовников и хулиганов) лирике несёт на себе иронико-пародийный отпечаток: к менталитету маргинала он относится «не всерьёз», заодно вышучивая и идеологические, речевые клише советской пропаганды. В то же время, комическая окраска песенных сюжетов не мешает воплощению в них традиционной темы русской литературы – темы «маленького человека», всегда вызывавшего писательское и читательское сочувствие; оно есть и в поэзии молодого Высоцкого.

В середине 60-х происходит очевидное расширение поэтического мира художника; под его пером (и в его голосе) складывается новая «энциклопедия русской жизни», происходит творческое освоение самых разнообразных сфер жизни и поэтических масок (хронологически совпадающее с творческим становлением Высоцкого-актёра). Однако, при всём этом разнообразии, в творчестве этих лет (1964-1971) доминируют два «типа эстетического завершения» (В. И. Тюпа): героика и комизм. Причём второй из них включает у Высоцкого свои излюбленные приёмы – иносказание (в том числе аллегория), гротеск, травестия и стилизация (в последнем из них комическое ощущается в меньшей степени, чем в трёх остальных, но всё равно обычно присутствует). Что касается героики, то она (в известной мере связанная у Высоцкого с традицией оказавшего на него сильное влияние старшего барда Михаила Анчарова) пронизывает собой не только песни о войне, но и песни о других «трудных профес-

сиях» (альпинисты, моряки и проч.), оказываясь опорой этической, общечеловеческой проблематики творчества второго периода. Не случайно и песни о войне он считал не «песнями-ретроспекциями», а «песнями-ассоциациями», акцентируя в них именно универсальный характер ситуаций.

В творчестве 1971-1974 годов (третий период) Высоцкий, опираясь на собственные поэтические достижения предыдущего периода (военно-героические сюжеты; иносказание; гротеск...), переключает свои творческие поиски в новое русло. Под влиянием работы в эпохальной для 70-х годов постановке «Гамлета» в Театре на Таганке, совпавшей с внутренней потребностью художника в творческом росте, он пишет песни и стихотворения лирико-философского характера, обращаясь в них к «последним вопросам» бытия. Удельный вес ролевых произведений в его творчестве становится меньше за счёт произведений рефлексивных, исповедальных, выражающих авторское «я» в менее опосредованной, чем это было прежде, форме. Не случайно в эти годы создаются многочисленные стихотворения высокого художественного уровня, в силу как раз своего исповедального, «закрытого» характера не ставшие песнями; в 60-е годы не становились песнями обычно лишь стихи, автором не отделанные. На одно из первых мест выходит у Высоцкого тема смерти. Ролевые же песни этих лет звучат по-новому: в них усилено философское начало, появляются гамлетовские мотивы (прежде всего главный из них: *быть или не быть*). Меняется тон диалога с литературной классикой: вместо травестийных версий теперь пишутся стихи лирико-драматического, даже трагического содержания, выражающие напряжённые творческие раздумья автора о собственной поэтической судьбе.

Последний период творческой биографии Высоцкого (1975-1980) можно назвать синтетическим: в эти – вершинные для него как художника – годы он соединяет основные творческие достижения предыдущих периодов. Поэт предпочитает в эти годы вновь (как и в первой половине 60-х) героя маргинального, но теперь этот герой обременён гамлетовским знанием о мире;

это маргинал-философ. Поэтом вновь широко востребованы и героика, и иносказание, гротеск, травестия, стилизация. Если перефразировать пушкинское замечание о прозе как о вышивании «новых узоров по старой канве» («Роман в письмах»), то в случае Высоцкого нужно говорить о «старых слагаемых новой манеры». Актуализация прежнего опыта художника происходит во второй половине 70-х и за счёт неоднократного обращения к сюжетам песен прежних лет (преимущественно – второго периода), в том числе появления их прямых продолжений. Смысловое и художественное (например, композиционное) расширение происходит при этом обычно не только за счёт более подробной разработки заявленных некогда поэтических мотивов, но и за счёт обращения к общенациональной проблематике, во многом обеспечивавшей барду нарастающую год от года популярность.

Таким образом, оба чётных периода эволюции поэта – второй и четвёртый – отмечены печатью заметного расширения его художественного мира по сравнению с периодами нечётными – первым и третьим. В середине 60-х происходит своеобразное его расширение, на рубеже десятилетий – сужение («в сторону Гамлета», исповедально-философского начала), в середине 70-х – новое расширение. Поэтому творческую эволюцию Высоцкого можно условно разделить не только на четыре (как мы сделали это в своей монографии), но и на два больших – десятилетних – периода, внутри каждого из которых прослеживается единая динамика – от сравнительно узкого (соответственно маргинальный и гамлетовский) к сравнительно широкому (эмпатическому, или протеистическому) типу художественного сознания.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЫСОЦКОГО

«А ну отдай мой каменный топор!..» *см.* Про любовь в каменном веке

«А у дельфина...» *см.* Парус

«Ах, чёрная икорочка...» *см.* Из детства

Баллада о борьбе 164-166, 169

Баллада о брошенном корабле 131-132, 190

Баллада о детстве 164, 166-171, 178

Баллада о Кокильоне 145-148

Баллада о короткой шее 163

Баллада о маленьком человеке 144, 148

Баллада о манекенах 149

Баллада об оружии 149

Баллада об уходе в рай 148

Бал-маскарад 56, 85-86, 89, 162, 210

Банька по-белому 25, 58, 180

«Без запретов и следов...» *см.* Песня о двух красивых автомобилях

Белое безмолвие 138, 163, 170-171

Бодайбо 181

Братские могилы 56

«Был побег на рывок...» 194-197

«Был шторм – канаты рвали кожу с рук...» *см.* Человек за бортом

В далёком созвездии Тау Кита 93

«В заповеднике (вот в каком – забыл)...» *см.* Песенка про Козла отпущения

«В заповедных и дремучих...» *см.* Песня-сказка о нечисти

«В королевстве, где всё тихо и складно...» *см.* Про дикого вепря

«В который раз лечу Москва – Одесса...» *см.* Москва – Одесса

«В младенчестве нас матери пугали...» 164

«В наш тесный круг не каждый попал...» *см.* Песня про стукача

«В сон мне – жёлтые огни...» *см.* Моя цыганская

«В тот вечер я не пил, не пел...» *см.* Тот, кто раньше с нею был

«Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю...» *см.* Кони при-
вередливые

«Вдох глубокий, руки шире...» *см.* Утренняя гимнастика

«Вдруг словно канули во мрак...» *см.* История болезни
Весна ещё в начале 193-194
«Во хмелю слегка...» *см.* Погоня
«Водой наполненные горсти...» 158-160
Военная песня 71-72
«Вот – главный вход, но только вот...» 92-93
«Вот раньше жизнь!..» 38, 53-55
«Вот твой билет, вот твой вагон...» *см.* Баллада об уходе в рай
«Вот это да! Вот это да!..» *см.* Песня Билла Сиггера
«Все года, и века, и эпохи подряд...» *см.* Белое безмолвие
«Все срока уже закончены...» *см.* Все ушли на фронт
Все ушли на фронт 15, 58
«Всего лишь час дают на артобстрел...» *см.* Штрафные батальоны
«Всего один мотив...» *см.* Песня командировочного
«Всю войну под завязку...» *см.* Песня о погибшем лётчике
«Вы мне не поверите и просто не поймёте...» *см.* Песня космических
негодяев

Гербарий 173-176, 189-190, 210
«Говорят, арестован...» 38
Гололёд 75-76
Горизонт 129-131, 139
Город уши заткнул 11
Городской романс 22-23, 32, 49-51
Гром прогремел 109
Грусть моя, тоска моя 209-210

«Давно смолкли залпы орудий...» 73, 133
«Дамы, господа! Других не вижу здесь...» *см.* Куплеты Бенгальского
Два письма 102
Две судьбы 187-189, 208
«День на редкость – тепло и не тает...» 8
Диалог у телевизора 102-103
«Долго Троя в положении осадном...» *см.* Песня о вешей Кассандре
Дом хрустальный 210
Дорожная история 164

Енгибарову – от зрителей 139-140

«Если друг...» см. Песня о друге
«Если я богат, как царь морской...» см. Дом хрустальный
«Есть телевизор – подайте трибуну...» см. Жертва телевиденья
«Ещё бы – не бояться мне полётов...» см. Через десять лет
Ещё не вечер 73

Жертва телевиденья 163
Жизнь без сна 94, 201
«Жил я с матерью и батей...» см. Песня о госпитале
«Жил я славно в первой трети...» см. Две судьбы
«Жил-был добрый дурачина-простофиля...» 80-81
«Жил-был учитель скромный Кокильон...» см. Баллада о Кокильоне

«За меня невеста отрыдает честно...» 38
«За нашей спиной...» см. Чёрные бушлаты
«Заметался пожар голубой...» 42
Затяжной прыжок 138-139
Здесь вам не равнина 72, 138
«Здравствуй, Коля, милый мой, друг мой ненаглядный!..» см. Два письма
ма
Зэка Васильев и Петров зэка 35, 193-194

«И вкусы и запросы мои – странны...» 113
«И снизу лёд и сверху – маюсь между...» 190
Из детства 164
Из дорожного дневника 137-138, 178, 182
Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме 197-199,
212
«Истома ящерицей ползает в костях...» см. Песня конченого человека
История болезни 176, 178-180
«Их восемь – нас двое, – расклад перед боем...» см. Песня лётчика

«Каждому хочется малость погреться...» 88
«Как во смутной волости...» см. Разбойничья
«Как засмотрится мне нынче, как задышится...» см. Купола
«Как ныне собирается вещей Олег...» см. Песня о вещем Олеге
«Как хорошо ложиться одному...» 18
«Как-то вечером патриции...» см. Семейные дела в Древнем Риме

«Камнем грусть висит на мне, в омут меня тянет...» *см.* Цыганская песня

«Капитана в тот день называли на ты...» *см.* Баллада о брошенном корабле

«Когда лакают...» *см.* Марш футбольной команды «медведей»

«Когда я отпою и отыграю...» 181

Конец «Охоты на волков», или Охота с вертолётов 210

Кони привередливые 111, 132, 181, 184

Корабли 190

Красное, зелёное 12, 30-33

«Кто кончил жизнь трагически, тот – истинный поэт...» *см.* О фатальных датах и цифрах

«Кто сказал: “Всё сгорело дотла...”» *см.* Песня о Земле

«Кто-то высмотрел плод, что неспел...» *см.* Прерванный полёт

«Куда ни втисну душу я, куда себя ни дену...» *см.* Песня о Судьбе

Куплеты Бенгальского 107-109

Купола 185

«Кучера из МУРа укатали Сивку...» *см.* Сивка – Бурка

Ленинградская блокада 36-37, 185

Летела жизнь 197, 199

«Лихие пролетарии...» *см.* Гербарий

Лукоморья больше нет 98-101, 113, 206

Лягушонок 152-153

Марш аквалангистов 73, 138

Марш студентов-физиков 56

Марш футбольной команды «медведей» 148-149

Марш шахтёров 135

Маски 160-162

«Меня опять ударило в озноб...» 185

«Мерцал закат, как сталь клинка...» *см.* Военная песня

Милицейский протокол 163

Мистерия хиппи 149

«Миф этот в детстве каждый прочёл...» *см.* Нить Ариадны

Мишка Шифман 163

«Мне в ресторане вечером вчера...» *см.* Случай

«Мне ребята сказали...» 120-121

«Мне этот бой не забыть нипочём...» *см.* Песня о звёздах
«Может быть, выпив поллитру...» *см.* Про любовь в эпоху Возрождения
Мои похороны, или Страшный сон очень смелого человека 125-126
Мой Гамлет 117-124, 127-128, 132, 137, 139-140, 144-145, 155, 157, 161,
166, 171, 189, 193
«Мой сосед объездил весь Союз...» *см.* Песня завистника
Москва – Одесса 210-211
«Мосты сгорели, углубились броды...» 127
Моя цыганская 94
Мы вращаем Землю 134-137
«Мы все живём как будто, но...» 163
«Мы рвём – и не найти концов...» *см.* Мистерия хиппи

«На братских могилах не ставят крестов...» *см.* Братские могилы
«На голом на плацу, на вахтпараде...» *см.* Солдатская песня
«На краю края земли, где небо ясное...» *см.* Сказка о несчастных сказочных персонажах
«На стене висели в рамках бородатые мужчины...» *см.* Никакой ошибки
«На судне бунт, над нами чайки реют!...» *см.* Пиратская
«Наверно, я погиб: глаза закрою – вижу...» *см.* Она была в Париже
Наводчица 40-41, 84
«Над Шереметьево...» *см.* Случай на таможне
«Нам вчера прислали...» 34
«Нам ни к чему сюжеты и интриги...» *см.* Песня про Уголовный кодекс
«Нас тянет на дно как балласты...» *см.* Марш аквалангистов
Натянутый канат 140-141
«Наши помехи эпохе под стать...» 178, 208
«Наши предки – люди тёмные и грубые...» 89
«Не делили мы тебя и не ласкали...» *см.* Татуировка
«Не зря лягушата сидят...» *см.* Лягушонок
«Не космос – метры грунта надо мной...» *см.* Марш шахтёров
«Не пиши мне про любовь – не поверю я...» *см.* Два письма
Невидимка 91-92
Никакой ошибки 176-177
Нить Ариадны 119

О конце войны 189
О нашей встрече 33-34

О фатальных датах и цифрах 154-155
«Ожидание длилось...» см. Из дорожного дневника
« – Ой, Вань, гляди, какие клоуны!...» см. Диалог у телевизора
Он не вернулся из боя 191
«Он не вышел ни званием, ни ростом...» см. Натянутый канат
Она была в Париже 34, 84
«Она была чиста, как снег зимой...» см. Романс
«От границы мы Землю вертели назад...» см. Мы вращаем Землю
«Открытые двери...» 183-185
Охота на волков 112, 142, 210
Ошибка вышла 176-178

Памятник 166-168, 181
Парус 65-66
Правда ведь, обидно 27-28
«Переворот в мозгах из края в край...» 175, 180
«Перед выездом в загранку...» 197
Песенка ни про что, или Что случилось в Африке 78-79, 111, 113
Песенка про Козла отпущения 163
Песня Билла Сиггера 149
Песня завистника 87
Песня командировочного 203-205
Песня конченого человека 124-125, 145
Песня космических негодяев 89
Песня лётчика 65-68, 190, 193
Песня микрофона 104, 131
Песня Мыши 150
Песня о вещи Кассандре 76, 79
Песня о вещем Олеге 79-80
Песня о госпитале 62-64, 164
Песня о двух красивых автомобилях 76, 79
Песня о друге 72
Песня о звёздах 64-65
Песня о Земле 70-71
Песня о нотах 81-83
Песня о планах 151-152
Песня о погибшем лётчике 191-193
Песня о Судьбе 208

Песня о сумасшедшем доме 200-202
Песня об обиженном Времени 150-151
Песня Попугая 152
Песня про Джеймса Бонда, агента 007 163
Песня про плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие 96-98, 103
Песня про стукача 27-28, 35
Песня про Уголовный кодекс 51-52
Песня самолёта-истребителя 68-70
Песня-сказка о нечисти 206
Песня-сказка про джинна 90-91, 125-126
Пиратская 73-74
Письмо в редакцию телевизионной передачи «Очевидное невероятное» из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи 201-203
«По миру люди маленькие носят, живут себе в рассрочку...» см. Баллада об оружии
«Погода славная...» см. Баллада о маленьком человеке
Погоня 111
«Под собою ног не чую...» см. Про речку Вачу и попутчицу Валю
Пожары 189
«Пока вы здесь в ванночке с кафелем...» 45-46, 77
«Полководец – с шеею короткой...» см. Баллада о короткой шее
Попутчик 35
Посещение Музы, или Песенка плагиатора 91, 113
«Послушайте все – о-го-го! э-ге-гей!..» см. Песня Попугая
«Потеряю истинную веру...» 56
«Почему всё не так? Вроде – всё как всегда...» см. Он не вернулся из боя
Прерванный полёт 145-148
«Приподнимем занавес за краешек...» см. Песня об обиженном Времени
Притча о Правде и Лжи 172-173, 180, 190
Причитания Гусеницы 150
Про дикого вепря 95-96
Про любовь в каменном веке 101-102
Про любовь в эпоху Возрождения 105-106
«Про меня говорят: он, конечно, не гений...» 8
Про речку Вачу и попутчицу Валю 203-205
Про чёрта 89-91, 125-126, 185

«Протопи ты мне баньку, хозяйюшка...» *см.* Банька по-белому
«Прошла пора вступлений и прелюдий...» 142
«Прошу не путать Гусеницу Синюю...» *см.* Причитания Гусеницы

Разбойничья 185-188

Райские яблоки 180-183

«Рвусь из сил – и из всех сухожилий...» *см.* Охота на волков

«Реальней сновидения и бреда...» 210

Рецидивист 27, 38-39, 52-53, 55, 120

Романс («Она была чиста, как снег зимой...») 109-111

«Сам виноват – и слёзы лью...» *см.* Чужая колея

«Сбивают из досок столы во дворе...» *см.* О конце войны

«Свет Новый не единожды открыт...» *см.* Я не успел

«Свои обиды каждый человек...» 205-206

«Сгорели мы по недоразумению...» *см.* Зэка Васильев и Петров зэка

«Себя от надоевшей славы спрятав...» *см.* Песня про Джеймса Бонда,
агента 007

«Сегодня в нашей комплексной бригаде...» *см.* Бал-маскарад

« – Сегодня я с большой охотою...» *см.* Наводчица

Семейные дела в Древнем Риме 103-104

«Семь дней усталый старый Бог...» *см.* Баллада о манекенах

Серебряные струны 13, 21-22, 49

Сивка – Бурка 34-35, 77

«Сижу ли я, пишу ли я, пью кофе или чай...» *см.* Невидимка

«Сказал себе я: брось писать...» *см.* Песня о сумасшедшем доме

Сказка о несчастных сказочных персонажах 206

Скалолазка 34

«Словно бритва рассвет полоснул по глазам...» *см.* Конец «Охоты на
волков», или Охота с вертолётов

Случай 142

Случай на таможне 199

«Смеюсь навзрыд – как у кривых зеркал...» *см.* Маски

Солдатская песня 153

«Сон мне снится – вот те на...» *см.* Мои похорона, или Страшный сон
очень смелого человека

Сорок девять дней 43-44, 46

«Спасите! Спасите! О ужас, о ужас!...» *см.* Песня Мыши

«Среди планет, среди комет...» 18
«Средь оплывших свечей и вечерних молитв...» см. Баллада о борьбе
«Суров же ты, климат охотский...» см. Сорок девять дней
Счётчик щёлкает 28
«Считай по-нашему, мы выпили немного...» см. Милицейский протокол

«Так оно и есть...» 39
Татуировка 29-30, 47-48
«Твердил он нам: “Моя она!”...» см. Счётчик щёлкает
Темнота 73
Тот, который не стрелял 136-137
Тот, кто раньше с нею был 28-29, 33, 38, 67-68
«Тропы ещё в антимир не протоптаны...» см. Марш студентов-физиков
«Ты уехала на короткий срок...» см. Бодайбо

«У вина достоинства, говорят, целебные...» см. Песня-сказка про джинна
«У домашних и хищных зверей...» 77-78
«У меня было сорок фамилий...» 13
«У меня запой от одиночества...» см. Про чёрта
«У меня гитара есть – расступитесь, стены!...» см. Серебряные струны
«У профессиональных игроков...» 179
У тебя глаза – как нож 31-33, 85
Утренняя гимнастика 110-111, 188

«Хорошо, что за рёвом не слышалось звука...» см. Затыжной прыжок
«Хоть бы – облачко, хоть бы – тучка...» см. Попутчик

Цыганская песня 112

«Час зачатъя я помню неточно...» см. Баллада о детстве
Человек за бортом 112-113
Через десять лет 210-213
«Четыре года рыскал в море наш корсар...» см. Ещё не вечер
Черногорские мотивы см. «Водой наполненные горсти...»
Чёрные бушлаты 133-134, 137
«Что же ты, зараза...» 31-33, 35
«Чтоб не было следов, повсюду подмели...» см. Горизонт

«Чтобы не попасть в капкан...» см. Песня о планах
Чужая колея 131

«Шёл я, брёл я, наступал то с пятки, то с носка...» см. Грусть моя, тоска
моя

«Штормит весь вечер, и пока...» 127-128

Штрафные батальоны 15, 58, 62-63

«Шут был вор: он воровал минуты...» см. Енгибарову – от зрителей

«– Эй, шофёр, вези – Бутырский хутор...» 40

«Это был воскресный день – и я не лазил по карманам...» см. Рецидивист

Я был душой дурного общества 12, 37-38, 41, 185

«Я был и слаб и уязвим...» см. Ошибка вышла

Я в деле 16

«Я вам мозги не пудрю...» см. Тот, который не стрелял

«Я вчера закончил ковку...» см. Инструкция перед поездкой за рубеж,
или Полчаса в месткоме

«Я вырос в ленинградскую блокаду...» см. Ленинградская блокада

«Я вышел ростом и лицом...» см. Дорожная история

Я женщин не бил до семнадцати лет 11-12, 22, 23, 32

Я из дела ушёл 128-129, 181-182

«Я изучил все ноты от и до...» см. Песня о нотах

«Я когда-то умру – мы когда-то всегда умираем...» см. Райские яблоки

«Я любил и женщин, и проказы...» 32

Я не люблю 155

Я не успел 160

«Я несла свою Беду...» 206-207

«Я никогда не верил в миражи...» 117, 169

«Я оглох от ударов ладоней...» см. Песня микрофона

«Я однажды гулял по столице – и...» см. Городской романс

«Я при жизни был рослым и стройным...» см. Памятник

«Я сам с Ростова, я вообще подкидыш...» см. Летела жизнь

«Я спросил тебя: “Зачем идёте в гору вы?”...» см. Скалолазка

«Я теперь в дураках – не уйти мне с земли...» 190

«Я только малость объясню в стихе...» см. Мой Гамлет

«Я щас взорвусь, как триста тонн тротила...» *см.* Посещение Музы, или
Песенка плагиатора
«Я – “Як”, истребитель, – мотор мой звенит...» *см.* Песня самолёта

СОДЕРЖАНИЕ

От автора **3**

Глава первая. «Сочиняю я песни о драмах...»
(Уголовная тема. 1961 – 1964) **5**

1. Истоки **5**
2. Типы конфликта **26**
3. Ирония и пародия **42**

Глава вторая. «Про то, что в жизни не видал...»
(Расширение творческого диапазона. 1964 – 1971) **57**

1. Героика **59**
2. Комизм: иносказание и гротеск **74**
3. Комизм: травестия и стилизация **94**

Глава третья. «Я бился над словами “быть, не быть”...»
(Исповедально-философская лирика. 1971 – 1974) **115**

1. Гамлет как лирическая тема **117**
2. Новое звучание ролевой лирики **129**
3. Гамлетовский подтекст в заказных работах **142**
4. Пушкин и другие **153**

Глава четвёртая. «Живу – везде...»
(Поэзия синтеза. 1975 – 1980) **163**

1. Старые слагаемые новой манеры **163**
2. Возвращение к прежним сюжетам **190**

Заключение **214**

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Кулагин
Анатолий Валентинович

ПОЭЗИЯ ВЫСОЦКОГО
Творческая эволюция

Издание 3-е, переработанное

Воронеж: Эхо, 2013



Редактор Е. Ильина

Корректор Н. Волкова

Вёрстка Т. Захаровой

Тираж 200 экз.

Подписано в печать 25.02.2013.