

А. Кулагин

ВЫСОЦКИЙ

ИСТОЧНИКИ. ТРАДИЦИИ. ПОЭТИКА

Москва

Булат

2024

УДК 821.61.1
ББК 83.3(2=Рус)6
К 90

К 90 Кулагин А. В. Высоцкий: Источники. Традиции. Поэтика. М.: Булат, 2024. 269 с.
ISBN 978-5-6048111-1-5

В книгу доктора филологических наук А. В. Кулагина (р. 1958) вошли статьи, заметки, эссе, рецензии, посвящённые творчеству Высоцкого, по преимуществу написанные в последние годы и не входившие в предыдущие книги исследователя.

УДК 821.61.1
ББК 83.3(2=Рус)6

ISBN 978-5-6048111-1-5

© Кулагин А. В., текст

ОТ АВТОРА

В эту книгу включены статьи, заметки, эссе, рецензии о творчестве Высоцкого, написанные преимущественно в последние годы и не входившие ни в одну из наших прежних книг со статьями о нём¹. Исключение составляют работы о влиянии Вертинского на творчество крупнейших бардов (в том числе, естественно, Высоцкого) и о поэтическом диалоге Высоцкого и Межирова. В первом случае необходимость вернуться к теме была вызвана появлением новых материалов, во втором – тем, что статья, вошедшая в книгу, главным героем которой был другой поэт², оказалась как бы в стороне от высокоцковедческого внимания. Довольно давними являются и эссе, два из которых подготовлены нами на основе предисловий к сборникам произведений Высоцкого, выпущенным в своё время (2008, 2010) издательством «Эксмо»; но эти тексты до сего момента не перепечатывались.

Название книги – «калька» с названия сборника наших статей 2015 года, посвящённого творчеству «поэта поэтов», как назвал его в одном из стихотворений Высоцкий³. Мы дублируем ту формулировку сознательно: ныне, когда высокоцковедение существует уже более трёх десятилетий, правомочно говорить о наследии барда как о большом национальном достоянии и предмете академического интереса. Оно имеет право на изучение наравне с наследием наших классиков. И мы, в частности, пытаемся на этих страницах выявить *источники* творчества Высоцкого, повлиявшие на него *традиции* и особенности его собственного художественного мира – его *поэтику*.

¹ См.: Кулагин А. 1) Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002; 2) У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010; 3) Слово семь заветных струн...: Статьи о бардах, и не только о них. Коломна, 2018.

² См.: Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017.

³ См.: Кулагин А. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. статей. Коломна, 2015.

Опорным для нас является лучшее донныне, многократно переизданное двухтомное собрание сочинений поэта: *Высоцкий В.* Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. М., 1990. Произведения, вошедшие в него, цитируются по данному изданию, при этом ссылок мы не даём, исходя из того, что у читателя под рукой может оказаться любое переиздание двухтомника, а номера страниц в них не совпадают. Сориентироваться же внутри этого издания, имеющего алфавитный указатель произведений, и найти в нём нужный текст очень легко.

В сборнике есть ещё один герой, творческим связям Высоцкого с которым посвящены здесь несколько работ. Это – Михаил Анчаров, поэт, бард, прозаик, драматург, оказавший заметное влияние на Высоцкого в период становления художественного мира младшего художника. Для того, чтобы облегчить справочный аппарат, мы не будем каждый раз оговаривать ссылку на произведения Анчарова, а будет указывать лишь номер тома и страницы того издания, по которому они цитируются: *Анчаров М.* [Собр. соч.: В 5 т.] / Сост., примеч.: Ю. В. Ревич, В. Ш. Юровский. М., 2019–2021. (Ретро библиотека приключений и научной фантастики. Сер. «Коллекция». Миры Михаила Анчарова.)

Все материалы книги отредактированы заново; в некоторых случаях текст обновлён существенно.

Наш приятный долг – назвать и поблагодарить тех, чьей помощью мы воспользовались в работе над составившими эту книгу материалами: Юрия Васильевича Гурова, Елену Юрьевну Илютину, Андрея Евгеньевича Крылова, Давида Перецовича Маркиша, Зою Александровну Межирову, Андрея Борисовича Сёмина, Андрея Владиславовича Скобелева, Вениамина Борисовича Смехова, Виктора Шлёмовича Юровского.

СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ

«СНАЧАЛА ОН, А ПОТОМ МЫ...»

КРУПНЕЙШИЕ БАРДЫ И НАСЛЕДИЕ ВЕРТИНСКОГО¹

Мысль о том, что Вертинский оказался предтечей авторской песни, давно стала общим местом: её можно встретить и на страницах авторитетнейшего литературоведческого справочника², и в эссе известного критика, включённом в сборник его работ о бардах³. Да и сами барды считали так. Галич назвал Вертинского «родоначальником русского шансоньерства», а Окуджава (выслушавший в начале пути немало тех же упрёков, что выпали на долю Вертинского: в отсутствии композиторского мастерства, профессионального вокала и т. п.) – «создателем жанра современной авторской песни». Между тем работ, где эта преемственность была бы более-менее подробно развёрнута и аргументирована, пока немного. Назовём здесь статью Е. Я. Лианской, нацеленную в основном на музыковедческий аспект проблемы⁴. Ряд интересных наблюдений о традиции Вертинского в авторской песне есть в монографии И. А. Соколовой⁵. Она отмечает, в частности, что Вертинский предвосхитил и так называемую «композиторскую ветвь» авторской песни, то есть создание и исполнение бардами произведений на чужие стихи. Мы тоже будем учитывать произведения, созданные художником на стихи других поэтов: в его творческом прочтении они как бы авторизовались, «при-

¹ *Впервые*: Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М.: Булат, 2005. С. 335–356; *перепечатано*: Кулагин А. Окуджава и другие: Из исслед. и рецензий 2002–2007 гг. / Сост. А. Е. Крылов. М., 2008. С. 19–43; Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 6–32.

² См.: Щемелева Л. М. Вертинский А. Н. // Русские писатели. 1800–1917: Биогр. слов. Т. 1. М., 1989. С. 430.

³ См.: Аннинский Л. Предтеча // Аннинский Л. Барды. Изд. 2-е, доп. Иркутск, 2005. С. 17–27.

⁴ См.: Лианская Е. Я. А. Н. Вертинский и предыстория бардовской песни: взгляд музыканта // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. М., 1999. Т. 2 / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. С. 390–399. См. также: Тарлышева Е. А. Вертинский и барды шестидесятых // Там же. С. 400–403; то же, с измен., под назв.: О вкладе А. Н. Вертинского в становление жанра авторской песни // 100 лет Серебряному веку: Материалы междунар. науч. конф. М., 2001. С. 218–222. Назовём также беллетризованную работу: Макаров А. Александр Вертинский: Портрет на фоне времени. [Изд. 2-е.] М., 2009. С. 396–409.

⁵ См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 92–93.

обретали черты стиля самого Вертинского»⁶. Для слушателей это были не столько, скажем, Блок или Гумилёв (не говоря уже о менее известных авторах), сколько именно Вертинский.

Не претендуя на всесторонний охват традиции Вертинского в поющей поэзии нового времени, мы ограничимся творчеством трёх классиков авторской песни, само сочетание которых с лёгкой руки Вл. И. Новикова порой обозначают как ОВГ, – Окуджавы, Высоцкого и Галича⁷. Фигуры эти потому особенно показательны, что они – крупнейшие. Общая тенденция должна проявиться у них наиболее ярко и выпукло.

1

Александр Галич – единственный из классиков авторской песни, подробно высказавшийся о Вертинском, сначала в устных рассказах о нём (см. сноску 13), затем – в специальном мемуарном эссе «Прощальный ужин» (1977). И единственный из классиков, кто был знаком с Александром Николаевичем лично. Песни Вертинского входили в домашний репертуар Галича до того, как у него появились песни собственные⁸.

Галич посвятил памяти Вертинского одно из своих поэтических произведений – песню «Салонный романс» (1965), в которой обыграны мотивы нескольких известных «ариэток» («Сероглазый король», «Бразильский крейсер», «Лиловый негр», «Пани Ирена», «Прощальный ужин»): «И спой – как под старой шинелькой // Лежал сероглазый король»; «Из рыжей Бразилии крейсер // В кисейную гавань плывёт»; «И правнук лилового негра // За займом приедет в Москву»; «И тихая пани Ирена // Наденет на негра пальто»; «Нам ужин прощальный – не ужин, // А сто пятьдесят под боржом»⁹. Отмечено, что Галич пользуется здесь «приёмом дискредитации, профанирования общезначимых культурных образов и символов», с помощью которо-

⁶ Щемелева Л. М. Вертинский А. Н. С. 430.

⁷ См.: Новиков Вл. И. Окуджава – Высоцкий – Галич: Проект исследования // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. С. 233–240.

⁸ См.: Аграновская Г. «Всё будет хорошо...» // Галич А. Генеральная репетиция / Сост. А. Н. Шаталов. М., 1991. С. 542.

⁹ Галич А. Песня об Отчем Доме / Сост., подгот. текста: А. Костромин. М., 2003. С. 131–132.

го он «обнажает весьма неприглядную истинную сущность происходящего в современном мире»¹⁰.

«Салонный романс» являет собой одну из частей лирической трилогии о трёх Александрах, включающую ещё песни о Полежаеве («Гусарская песня») и Блоке («Цыганский романс»)¹¹. И Полежаев, и Блок входили в официальный литературный пантеон советского времени – это были «разрешённые» Александры. «Сомнительное» тогда имя Вертинского звучало в этом ряду для «советского уха» вызывающе, и в то же время оно заполняло искусственный пропуск, способствуя восстановлению подлинной картины русской поэзии. Сам Галич хотел, чтобы его воспринимали как поэта, который «не нарушил цепочку», то есть сохранял поэтическую традицию вопреки всем стремлениям власти оборвать её. «Салонный романс» – одна из первых «историко-литературных» песен поэта, поддерживающих ту самую «цепочку» преемственности, прежде всего – по отношению к культуре Серебряного века, более всего оскоплённой советской идеологией (позже Галичем будет создан цикл «Литераторские мостки», героями которого станут писатели, в той или иной степени пострадавшие в годы сталинщины).

Поэтому важен уже сам факт поэтической «реабилитации» Вертинского. Но барду этого мало. Хорошо зная о непростом отношении к художнику со стороны «эстетов», считавших его творчество явлением массовой культуры, Галич ставит Вертинского на уровень высокой поэзии – в частности, поэзии Мандельштама, одного из самых сложных мастеров Серебряного века. Об этом свидетельствуют некоторые мотивы «Салонного романса» – а именно настойчиво звучащие мотивы древнегреческой мифологии, для поэзии самого Вертинского не характерные: «И вновь эти греки из Трои // Стремятся Елену украсть!..»; «А Троя? – Разрушена Троя, // И это известно давно» и, наконец, в финале:

¹⁰ Соколова И. А. «У времени в плену»: Одна из вечных тем в поэзии Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов. М., 2001. С. 70.

¹¹ Опыт интерпретации трилогии см. в ст.: Малкина В. Я., Доманский Ю. В. Мифы о поэтах и автобиографический миф в «Александровских песнях» А. Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 129–138.

Всё предано праху и тлену,
Ни дат не осталось, ни вех.
А нашу Елену, Елену –
Не греки украли, а век!

Галич словно предвосхищает здесь свою позднейшую песню «Воспоминания об Одессе», в которой он, по его признанию, хотел «соединить два начала – живопись и поэзию, Мандельштама и Шагала». Песня имеет эпиграф из стихотворения Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»: «...Когда бы не Елена, // Что Троя вам одна, ахейские мужи?», и в самом тексте песни этот мандельштамовский мотив тоже звучит: «И снова в разрушенной Трое // – Елена! – / Труба возвестит»¹². Другие мотивы и образы греческой мифологии (например, Одиссей) прозвучат у Галича в песне «Возвращение на Итаку», героем которой станет тот же Мандельштам. Благодаря античным ассоциациям личность и судьба Мандельштама заведомо оказываются своеобразным поэтическим подтекстом судьбы героя «Салонного романса». «Укравший» Елену век словно украл у русской культуры и Вертинского с Мандельштамом; стихи же Галича об этих и других художниках – поэтическая попытка восстановления целостности русской культуры¹³.

И в очерке, и в устных рассказах Галича о Вертинском постоянно подчёркивается связь поэта с миром дооктябрьской России. Рассказывая о том, как Вертинский рассчитывался в ресторане, поэт отмечает почтительно-восхищённую реакцию официанта старой выучки: «Но – вот был человек, который знал цену деньгам, понимаете? Человек из той жизни – из той, которую этот старик-официант ещё помнил. Человек той закваски. Это его пронзило»¹⁴. И в очерке «Прощальный ужин» Вертинский предстаёт «человеком

¹² Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 411.

¹³ Такой пафос произведений Галича о русских писателях рассмотрен в ст.: Свиридов С. В. «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 99–128. Кстати, общавшегося с Вертинским Галича поразит, что тот совсем не знал поэзии Мандельштама (см.: Галич А. Устные рассказы // Крылов А. Е. Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича. М., 2020. С. 598). Думается, однако, что для Галича важен не сам этот факт (объясняемый им же самим как следствие отъезда Вертинского из России), а отсутствие прямой творческой связи между художниками, в его восприятии осознанно или интуитивно близкими друг другу. В очерке «Прощальный ужин» Галич свидетельствует, что, услышав от собеседника стихотворение Мандельштама «Я вернулся в мой город, знакомый до слёз...», Вертинский «заплакал».

¹⁴ Галич А. Устные рассказы. С. 601. Разрядка – в источнике.

из какой-то другой, фантастической жизни». Из какой именно, хорошо поясняет приведённый здесь же Галичем «полуанекдот» о приёме в честь Вертинского у Алексея Толстого, когда на вопрос одного из гостей «Кого ещё ждём?» «грубый голос остроумца Смирнова-Сокольского ответил: “Государя!”»¹⁵

Вообще Вертинский прямо или ассоциативно возникает в творческом сознании Галича как раз в тех случаях, когда он пишет о трагическом революционном разломе русской истории. Младший поэт просто не мог пройти мимо песни Вертинского «То, что я должен сказать», отклика на гибель юнкеров в октябре семнадцатого года, – настолько эта песня, неожиданная для камерного, казалось бы, таланта её автора, в то же время «галичевская» по страстному гражданскому накалу. Нам думается, что стихотворение «Памяти Живаго» (1971), хотя действительно связано с романом и поэзией Пастернака¹⁶, перекликается и с песней Вертинского. У них общий повод написания – одно историческое событие; их сближают и некоторые общие мотивы – например, мотив непогоды (АВ: «Замесили их грязью»¹⁷; АГ: «И снова погода, похоже, // Испортиться хочет к утру. // Предвестьем Всевышнего гнева // Посыплется с неба крупа»¹⁸), мотив истинной и ложной скорби по убитым (АВ: «И какая-то женщина с искажённым лицом // Целовала покойника в посиневшие губы <...> И пошли по домам – под шумок толковать»; АГ: «И тут ты заплачешь. И даже // Пригнёшься от боли тупой. // А кто-то, нахальный и ражий, // Взмахнёт картузом над толпой!»).

Любопытно, что стихотворение «Памяти Живаго» перекликается с «Салонным романсом». Строки «О, Боже мой, Боже мой, Боже! // Кто выдумал эту игру?!» напоминают следующий катрен «Романса»: «А сердце сжимается больно, // Виски малярно мокро – // От этой игры треугольной, // Безвыигрышной этой игры», – а значит, напоминают и о Вертинском. Кстати, у «Памяти Живаго» и «Салонного

¹⁵ Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 133.

¹⁶ См.: Архипочкина О. О. Пастернак в творческом восприятии Галича // Галич: Новые статьи и материалы. М., 2003. С. 121–124.

¹⁷ Вертинский А. Дорогой длинною... / Сост. и подгот. текста Ю. Томашевского. М., 1991. С. 283. Далее ссылки на это издание даются в тексте, в круглых скобках, с указанием только номера страницы.

¹⁸ Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 356.

романса» общий стихотворный ритм, что, может быть, тоже неслучайно: трёхстопный амфибрахий мог восприниматься поэтом как «размер Вертинского» (им написаны известные песни «Минуточка» и «Мадам, уже падают листья»).

Следствием всё того же исторического разлома оказалась и русская эмиграция, к первой и третьей волне которой принадлежали соответственно Вертинский и Галич. В последние годы жизни у покинувшего страну барда появилась ещё одна веская и горькая причина для параллелей. В стихах Галича обнаруживаются переключки с песнями предшественника, созданными в годы эмиграции и тематически с нею связанными. Во-первых, в написанной незадолго до отъезда песне «Мы по глобусу ползаем» Галич берёт эпиграфом и затем цитирует в тексте строки из песни «Чужие города» (стихи Р. Блох и А. Вертинского): «Там шумят чужие города // И чужая плещется вода»¹⁹. По горькому лирическому чувству отторженности от родины эти произведения близки друг другу.

Но, кажется, чаще творческая мысль Галича обращалась к другой эмигрантской песне Вертинского – «Над розовым морем», написанной на стихи Г. Иванова:

Над розовым морем вставала луна,
Во льду зеленела бутылка вина,

И томно кружились влюблённые пары
Под жалобный рокот гавайской гитары.

– Послушай. О, как это было давно,
Такое же море и то же вино.

Мне кажется, будто и музыка та же...
Послушай, послушай, – мне кажется даже...

– Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой.
Мы жили тогда на планете другой.

¹⁹ См. подробнее: Крылов А. Проверено временем. С. 330–332. Там же, на с. 370–371, см. об эпиграфе из Вертинского к «Салонному романсу».

И слишком устали, и слишком мы стары
Для этого вальса и этой гитары...²⁰

Нам думается, этой песней Галичу подсказаны некоторые интонационные ходы. Скажем, строка «Послушай. О, как это было давно» напрямую предвосхищает зачин созданного в эмиграции стихотворения Галича «А было недавно, а было давно...» Стихи обращены к русским эмигрантам, сохранившим в изгнании русскую речь, «сумевшим сберечь, ронявшим легко, невзначай, простые слова расставаний и встреч». Здесь звучит та же тема единства, нерушимости русской культуры – вопреки всем трагическим поворотам истории. К двойному «послушай» восходит, по-видимому, аналогичный оборот в написанной Галичем незадолго до отъезда песне «Когда я вернусь» (1973): «Послушай, послушай, не смейся, / Когда я вернусь...»²¹ Строка «Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой» в качестве переломной в лирическом сюжете песни могла отозваться у Галича в более ранней песне, «После вечеринки» (1970?): « – Ну что вы, Иван Петрович! – // Ответит гостю хозяйка, – // Бояться автору нечего...»²² Не исключено, что мотив гавайской гитары сыграл свою роль в работе Галича над упоминавшейся нами песней «Возвращение на Итаку», хотя сам автор, предваряя исполнение песни, говорил, что этот мотив имеет конкретный биографический источник²³.

Вообще поиск конкретных реминисценций из Вертинского в поэзии Галича может быть продолжен. Нам, например, представляется, что строки поэмы «Размышления о бегунах на длинные дистанции» (1969) о грядущем тиране:

И, рассыпавшись мелким бесом
И поклявшись вам всем в любви,

²⁰ *Иванов Г.* Собрание соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1994. С. 312. Вертинский точно следует поэтическому оригиналу, слегка изменяя лишь концовку.

²¹ *Галич А.* Песня об Отчем Доме. С. 433.

²² Там же. С. 306.

²³ Любопытно, что песня «Над розовым морем» напоминает своей мелодией произведение другого барда, Высоцкого, – «Песню о друге» (см.: *Шляховая О.* Письмо в редакцию // *Музык. жизнь.* 1999. № 10. С. 47).

Он пройдёт по земле железом
И затопит её в крови.
И наврёт он такие враки,
И такой наплетёт рассказ,
Что не раз тот рассказ в бараке
Вы помянете в горький час²⁴ –

тоже имеют «вертинское» происхождение. Сравним их с цитатой из песни «Сумасшедший шарманщик»: «Будет это пророк или просто обманщик, // И в какой только рай нас погонят тогда?..» (300) Удивительно, как «политизированный» Галич вновь услышал у «аполитичного» Вертинского такой органичный для него самого мотив²⁵.

В очерке «Прощальный ужин» Галич признался, что «в <...> лирической, салонной пронзительности (Вертинского – А. К.) было для нас такое новое ощущение свободы»²⁶. Это наблюдение верно в том общем для целого поколения смысле, что творчество поэта-певца противостояло официозному искусству сталинского времени. Но оно верно и в сугубо личном для Галича смысле: он почувствовал, что лирика Вертинского связана с самыми болевыми точками отечественной истории двадцатого столетия – теми же самыми, на которые в полный голос отозвалась мужественная муза Галича. Это гражданская война, тоталитаризм, эмиграция – и, вопреки всему, единая пульсирующая нить русской культуры, словно олицетворённая пришедшим «из какой-то другой, фантастической жизни» (как сказано в эссе «Прощальный ужин») Вертинским.

²⁴ Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 295–296.

²⁵ Этот мотив прозвучит позже и у Высоцкого в стихотворении «Слева бесы, справа бесы...» (1976): «И куда, в какие дали, // На какой ещё маршрут // Нас с тобою эти врали // По этапу поведут?» Вспоминается и лирический сюжет песни Высоцкого «Райские яблоки» (1978). Вообще антиутопизм роднит творчество двух крупнейших бардов и выделяет их на общем фоне авторской песни и «шестидесятничества» в целом – см.: Новиков Вл. По гамбургскому счёту: (Поющие поэты в контексте большой литературы) // Авторская песня. М., 2002. С. 373.

²⁶ Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 134.

Читатель, знакомый с высказываниями Булата Окуджавы о Вертинском²⁷, мог заметить, что высокая оценка творчества в целом и отдельных произведений, вклада в русскую культуру, в становление авторской песни («Сначала он, а потом мы...») не мешают Окуджаве слегка дистанцироваться от классика. Во всяком случае, традиции русского городского романса и французского шансона он считает гораздо более важными для себя. И всё же одиозная критика, в первые годы популярности барда именовавшая его «Вертинским для неуспевающих студентов»²⁸, поневоле оказалась весьма пронизательна – разумеется, не по части неуспевающих студентов. Родство творчества двух поющих поэтов несомненно, хотя Окуджава, в отличие от Галича, не посвящал Вертинскому стихов и, кажется, не пел его песен.

Один из главных уроков Вертинского, усвоенных Окуджавой, заключался в поэтизации «маленького человека».

Тема «маленького человека» известна в русской литературе с пушкинского времени (а может быть, и ещё раньше, если вспомнить роман М. Чулкова «Пригожая повариха»). На протяжении девятнадцатого столетия такой герой изображался обычно с сочувствием, состраданием (иногда переплетавшимся ещё и с иронией, как, например, в гоголевской «Шинели»), но не поэтизировался. Возможности его поэтизации открываются в русской литературе, пожалуй, уже в начале нового столетия, например, в повести Куприна «Гранатовый браслет» – произведении, кстати, с очень «вертинским», а отчасти даже и с «окуджавским» сюжетом.

У Вертинского «маленький» масштаб поэтического отражения жизни проявляется не только в пристрастии автора к уменьшительным суффиксам («сероглазочка», «безноженька», «балаганчик»...),

²⁷ См.: Окуджава Б. «Я люблю его песни...» / [Подгот. А. Крылов] // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М., 2005. С. 325–328. Прочитируем также высказывание поэта в фильме «Одиссея Александра Вертинского» («Лентелефильм», 1990, ч. 1, хронометраж: 14.18–15.15): «Меня это пронзило. На фоне всего, что было, всех этих бодрых наших песенок коллективных – и вдруг этот интимный жанр, исповедь такая человеческая. Он был поэтом» (<https://www.youtube.com/watch?v=6YAHhyRYJ4E>; дата обращения: 28.7.2023).

²⁸ «Не так уж далеки от истины те, кто называет Б. Окуджаву “Вертинским для неуспевающих студентов”» (Адов И. Время славы // Веч. Москва. 1962. 20 апр.).

трактуемом как признак «детской беззащитности» героев «в сумрачном, жестоком и непонятном мире»²⁹. Здесь, пожалуй, важнее другое – погружение слушателя в мир экзотики. Поэт-артист переносит нас в мир «маленького креольчика» и «лилового негра», «притонов Сан-Франциско» и «Огненной Земли»... Экзотика и становилась у Вертинского ведущим средством поэтизации мира современного человека, возвышения его над будничной реальностью.

Окуджава тоже поэтизирует «маленького человека», заново открытого искусством Оттепели (и, кстати, тоже любит уменьшительные суффиксы: «оркестрик», «ноженьки», «шарик», даже... «песенка» – авторское жанровое обозначение, которым он, по образному выражению Т. Бек, «окликает Вертинского»³⁰). Но делает это иначе, чем Вертинский. Вместо условного экзотического антуража он опирается на конкретный культурно-исторический опыт современного человека, максимально сближая (а не разделяя) этим мир своего героя и мир слушателя. Это хорошо видно при сравнении произведений двух авторов на одну тему, которую можно условно обозначить окуджавской строкой «а он циркачку полюбил» – «Piccolo Bambino» (на дополненное Вертинским стихотворение Ю. Зубовского «Было зимно... Пели вьюги...») и «Ванька Морозов». Песня Вертинского (высоко оцененная в литературе о нём³¹) решена в условно-театральной манере. Её экзотичность проявляется и в сценическом имени героя (буквально: «маленький ребёнок»), восходящем к традиции итальянского кукольного театра, и в столь же условном (допускающем даже евангельские ассоциации) имени героини – Магдалина. Всё это напоминает о маске Пьеро и вообще о раннем творчестве художника («Piccolo...» датируется 1933 годом). Где, однако, разворачивается лирическая ситуация песни? В Италии? – но упомянутые в песне «снег» и «вьюги» как-то не очень с нею вяжутся. В России? – но зачем тогда условные театральные имена, а не подлинные имена

²⁹ Бабенко В. Г. Артист Александр Вертинский. Свердловск, 1989. С. 26. О «поэтике детства» в лирике Окуджавы см.: Свиридов С. В. Поэтические константы Окуджавы // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 4 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2007. С. 337–339.

³⁰ Бек Т. Старые жанры на новом витке // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. / Ред.-сост. И. И. Ришина. М., 2004. С. 82.

³¹ См.: Бабенко В. Г. Артист Александр Вертинский. С. 66–68.

героев, которые были бы нужны в поэтическом рассказе о драматичной любви бедного российского циркача. Условность поэтического мира песни очевидна.

Герой Окуджавы, конечно, тоже опозитизирован: он, обыкновенный парень (судя по всему, попавший в город из деревни, где по нему «Маруся сохнет»), оказался способен на сильное, возвышающее его чувство к женщине явно не его уровня, которая его, к тому же, «морочила», как считает демократичный рассказчик, человек из толпы:

Он в старый цирк ходил на площади
и там циркачку полюбил.
Ему чего-нибудь попроще бы,
а он циркачку полюбил.³²

Способность поставить на карту любви всё, истратить на возлюбленную все деньги (похоже, казённые, ибо откуда у Ваньки «сотни», которые он «швырял в “Пекине”»?), пусть даже за это придётся потом слишком дорого расплачиваться («За что ж вы Ваньку-то Морозова?» избили? арестовали?), есть, конечно, знак поэтизации героя. Но каковы средства этой поэтизации?

Во-первых, сразу обращает на себя внимание имя героя и, соответственно, название песни. Русский деревенский парень Ванька Морозов – это не условный *Piccolo* непонятого происхождения. Во-вторых, конкретизировано место действия – «старый цирк на площади»; предполагается, что слушателю оно как бы знакомо. В-третьих, песня построена как жанровая сценка, как уличный разговор о происшествии с Ванькой (кстати, это роднит песню с поэтическим циклом Н. А. Некрасова «На улице», особенно со стихотворением «Вор»). Отсюда обращение к слушателям «вы», отсюда и сам мотив заступничества за героя (у Вертинского же слушатель абстрактен, и заступаться за героя не перед кем). В-четвёртых – своеобразие языка и стиха песни. Уже приведённые нами цитаты показывают, что лексика и синтаксис песни просторечны. Отмечено, что поэт соеди-

³² Окуджава Б. Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина. СПб., 2001. (Сер. «Новая б-ка поэта».) С. 144.

няет откровенно банальные рифмы – даже не рифмы, а простые созвучия одних и тех же слов («виноват – виноват», «полюбил – полюбил») с изысканными ассонансными рифмами («Морозова – морочила», «площади – попроще бы»), благодаря чему песня воспринимается и как мастерский поэтический рассказ, и как простая уличная речь³³. Всё это придаёт ей конкретность и убедительность, привязывает её к социальному и культурному опыту слушателя.

Таким же путём идёт поэт и в других песнях о «маленьком человеке» – например, в аллегорической «Песенке о московском муравье». Герой её тоже возвышен, ему, «простому муравью», «нужно на кого-нибудь молиться», и он «создал себе богиню по образу и духу своему»³⁴. Задан прямо-таки библейский уровень лирического сюжета, но сюжет этот соприкасается с обыденным бытом («лёгкое пальтишко», «старенькие туфельки», «обветренные руки» – которые, однако, можно целовать!), воплощён с помощью опять-таки разговорных слов и выражений (было уже отмечено выше), оттеняющих торжественность «библейского» языкового слоя песни. «Муравей» не случайно «московский»: каким же ещё ему быть в стихах певца Арбата? Мир героев Окуджавы возвышенно-романтичен (и здесь он созвучен миру героев Вертинского), но при этом конкретен и узнаваем, чего об «аризэтках» Вертинского обычно не скажешь. Пусть читатель поймёт нас правильно: сопоставление идёт не по линии «лучше – хуже». Художник позднейшей эпохи развивает творческий опыт предшественника.

Нам думается, влияние Вертинского Окуджава испытал и в области поэтического стиля. Генезис стиля самого Вертинского следует искать, на наш взгляд, в так называемой суггестивной (от англ. *to suggest* – внушать) поэзии Жуковского, повлиявшей, впрочем, на

³³ См.: Богомолов Н. А. Булат Окуджава и массовая культура // Богомолов Н. А. Бардовская песня глазами литературоведа. М., 2019. С. 90–92. Здесь же см. ещё ряд интересных наблюдений над поэтикой «Ваньки Морозова». Песня эта, кстати, постоянно привлекает внимание исследователей – см.: Новиков Вл. Булат Окуджава // Авторская песня. С. 27–29; Абельская Р. Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008. С. 69–70; Александрова М. А. О романсовой традиции в лирике Булата Окуджавы: поэтика «Ваньки Морозова» // Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. 2012. Т. 12. Сер. Филология, журналистика. Вып. 4. С. 77–83; Крылов А. Е. «Ванька Морозов», его друзья и недруги // Крылов А. Е. Булат Окуджава: белые пятна биографии. М., 2022. С. 120–139.

³⁴ Окуджава Б. Стихотворения. С. 183. Авторское название песни в этом издании отсутствует.

творчество крупнейших русских лириков позднейших эпох – Тютчева, Фета, Блока. Суть её заключается не в назывании, а во внушении эмоций, в ослаблении основного и усилении дополнительного смыслового оттенка слова. Для этого в стихах «отбирался определённый ряд слов эмоционально-оценочных <...> Соединялись имена прилагательные – качественное и относительное; слова, передающие зрительное и осязательное впечатления <...>; антонимы употреблялись как синонимы; широко применялись разнообразные инверсии...»³⁵ Скажем, в строках Жуковского «Как свежая роса денницы, / Был сладок сей привет» (баллада «Пустынник»)³⁶ метафора «сладкий привет» обретает суггестивное звучание за счёт соседства со «свежей росой». «Сладкий» и «свежий» – прилагательные из разных смысловых рядов, а здесь они оказываются, в сущности, синонимами.

Когда Вертинский поёт «тихонько любить», «голубые ошибки», «улыбаясь глубиной души», «иметь золотого ребёнка», «молиться... печально и тонко» – он, вольно или невольно (скорее второе), пользуется именно этой стилевой манерой, соединяет несоединимое. «Молитва» вдруг оказывается «тонкой», будто это слово – синоним слова «печальная». Прилагательное «золотой» применительно к ребёнку синонимично здесь «желанному» («мне когда-то хотелось иметь...»), но такого значения в русском языке оно не имеет, зато имеет близкое, метафорическое, – «дорогой». Иногда суггестивный образ выходит у него за рамки словосочетания, усложняется: «В этот вечер Вы были особенно нежною, // Как лампадка у старых икон...» («За кулисами»; 281). «Лампадка» не может быть «нежною» даже в переносном значении: в этой паре слов нет общего признака, необходимого для обычной метафоры. «Нежным» можно метафорически назвать разве что свет от лампадки. Но главная «лирическая дерзость» (выражение Л. Толстого о стихах Фета) состоит здесь в том, что с лампадкой сравнивается человек! Перед нами овеществление – «олицетворение наоборот».

³⁵ Баяевский В. С. История русской поэзии. 1730–1980: Компендиум. Смоленск, 1994. С. 66.

³⁶ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.: ГИХЛ, 1959–1960. Т. 2 / Подгот. текста и примеч. И. М. Семенко. 1959. С. 27.

Такое нарушение привычных смысловых связей между словами есть та изюминка, что придаёт песням Вертинского неповторимое стилевое очарование. Но вслушаемся в строки Окуджавы: «Когда метель кричит как зверь...» («Песенка об открытой двери»); «Легко иль грустно – век почти что прожит» (вариант строки «Арбатского романса»); «надежды злые» («Батальное полотно»); «и только прекрасные муки глядели б с чела...» («Я вновь повстречался с Надеждой – приятная встреча...»); «мелодия, как дождь случайный, гремит...» («Песенка о ночной Москве»). Всюду мы обнаруживаем суггестию, вырастающую обычно из переносных значений и перерастающую их. Можно «кричать как зверь», но «метель» не «кричит». Слова «легко» и «грустно», разделённые союзом «иль», на деле никак не антонимы (другой стихотворец наверняка написал бы «...иль трудно») ³⁷. Можно допустить метафору «злые ожидания», но не бывает «злых надежд». Допустим оксюморон «прекрасные муки», но почему они «глядят» (прибавляем к оксюморону олицетворение), да ещё «с чела», будто глаза у нас находятся на челе? «Мелодия гремит» – метафора; «случайный дождь гремит» – ещё одна метафора. В итоге получается некая метафора «в квадрате». А почему дождь – «случайный»? Да потому что (если вспомнить контекст этих строк) «неясный голос труб», то есть мелодия, возникает «внезапно». Цепочка смыслов выстраивается за счёт богатых ассоциативных возможностей слова, возникающих, повторим, поверх обычных метафорических значений. Поэт, в соответствии с законом суггестии, не называет прямую, а за счёт прихотливых поэтических ассоциаций внушает нам ту или иную эмоцию. Здесь Окуджава и видится нам учеником Вертинского, мастерски выстраивавшего подобные ассоциативные цепочки. Мы говорим именно о Вертинском (а не о том же Жуковском), ибо воспринятое на слух запоминается лучше, въедается в творческую память крепче. Песни Вертинского – ближайшее к Окуджаве явление суггестивного стиля в русской поэзии.

³⁷ Здесь звучит уже замеченная (см.: *Поздняев М.* Пушкин как Окуджава // *Столица.* 1994. № 19. С. 56) любопытная переключка с пушкинским «Мне грустно и легко; печаль моя светла...», которая остаётся в силе и в другом варианте окуджавской строки: «Светло иль грустно...» Окуджава разделил (*иль*) именно то, что у Пушкина было соединено (*и*).

Конечно, у Окуджавы, как и у двух других классиков жанра, порой встречаются текстуальные переключки с поэзией Вертинского. Так, играющий на скрипке «маэстро» из «Песенки о Моцарте» очень напоминает героя песни Вертинского «Дым без огня»: «По утрам мой комичный маэстро так печально играет на скрипке» (282), – и героя его же «Жёлтого ангела», играющего, правда, уже не на скрипке, а на фортепьяно: «Маэстро бедный, Вы устали, Вы больны» (317). Повторяясь в довольно известной песне, мотив играющего маэстро становится запоминающимся слушателю лейтмотивом поэзии Вертинского; характерно и обращение на «вы», перешедшее в «Песенку о Моцарте». Очень «по-вертински» звучит концовка песни «Тьмою здесь всё занавешено...»: «Кто вы такая? Откуда вы?! // Ах, я смешной человек... // Просто вы дверь перепутали, // улицу, город и век» (203). Сравним у Вертинского в «Полукровке»: «Я так нежно (в другом куплете: «глупо» – *А. К.*) выдумал Вас, моя простая...» (303) Кстати, из этой же песни Окуджава мог позаимствовать необычную рифму: «Тусклое здесь электричество... Женщина, ваше величество...»; у Вертинского: «Как поёт в хрусталях электричество... Вы танцуете, Ваше Величество...» (строчную и прописную буквы употребляем в соответствии с написанием, принятом в используемых нами изданиях).

Если продолжить поиск переключек, то нельзя не заметить «вертинского» происхождения известной окуджавской строки «И в суете тебя сняли с креста» из «Прощания с новогодней ёлкой»; сравним со строками «Сероглазочки» предшественника: «Я люблю Ваши руки усталые, // Как у только что снятых с креста» (277; кстати, опять суггестивный образ: у «снятых с креста» – «усталые руки»?); Вертинский «слышится» и в созданной для фильма «Нас венчали не в церкви» «Дорожной песне» Окуджавы (с музыкой И. Шварца), где поочередно появляются аллегорические «две вечных подружки», «две странницы вечных», «две вечных дороги – любовь и разлука». Окуджава, как мы знаем из его признания (вновь отсылаем к подборке его высказываний; см. сноску 27), выделял у Вертинского строки песни «В степи молдаванской»: «И две ласточки, как гимназистки, // Про-

вожают меня на концерт» (295). Похоже, этот парный образ, построенный тоже на переносном значении, на олицетворении, вошёл в его творческое сознание. Кстати, строка «Дорожной песни» «то ангелы – то вороньё...» в исполнительской практике (Е. Камбурова, А. Малинин и другие) закрепились в варианте «то ласточки – то вороньё...», который вполне мог восходить к авторской воле поэта (а мог, конечно, и к кинематографической цензуре, в эпоху государственного атеизма не пропустившей «ангелов»; цензуру книжно-журнальную им, однако, преодолеть удавалось³⁸). Но и «ангелы» тоже могли быть в какой-то мере навеяны творчеством Вертинского («Рождество», «Жёлтый ангел» и другие произведения).

И ещё об аллегории: высокая оценка Окуджавой «Прощального ужина» связана, возможно, отчасти с тем, что в нём Вертинский, как это будет делать впоследствии и его младший современник, включает аллегорический образ в свой лирический сюжет, сделает его участником лирической ситуации: «Мы пригласили тишину // На наш прощальный ужин» (327; эти строки Булат Шалвович у Вертинского тоже выделял). Для сравнения вспомним хотя бы знаменитые, подробно развёрнутые окуджавские аллегории – «Веру, Надежду, Любовь», которые «стоят у постели» лирического героя и открывают для него символический «бессрочный кредит» («Три сестры»).

Сближения между двумя поэтами возможны и на уровне лирического сюжета. Нам кажется, что в «Голубом шарике» Окуджавы и «Бале Господнем» Вертинского использован один и тот же приём: сюжет строится на символическом образе, в котором воплощена вся драматическая история жизни героини. В одном случае это «голубой шарик», в другом – «платье» из Парижа, всю жизнь женщины пролежавшее ненужным («В этом городе сонном балов не бывало») и понадобившееся лишь на похоронах.

Мотивы и ситуации поэзии Вертинского Окуджава заимствует, возможно (и скорее всего), подсознательно, но это тем показательнее:

³⁸ Проблема цензуры и автоцензуры в творчестве поэта рассматривается в статье: *Крылов А. Е.* О задачах и особенностях текстологии поэтических произведений Окуджавы // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 163–193.

Вертинский живёт в его творческой «подкорке», время от времени подсказывая какие-то поэтические ходы.

3

Корни интереса Владимира Высоцкого к творчеству Вертинского уходят в детские годы поэта. Его отец, С. В. Высоцкий, признавался, что любил петь песни Вертинского, и мальчик хорошо запомнил и сами песни, и отцовскую манеру исполнения: «Много лет спустя в одном из эпизодов фильма “Место встречи изменить нельзя” Володя спел песню Вертинского точно в моей манере, потом допытывался, узнал ли я себя. Узнал, конечно»³⁹. В 1956 году юный Высоцкий и его друзья, не имея билетов, хитростью (с помощью пожарной лестницы) проникли на концерт Вертинского в зале Театра имени Ленинского комсомола⁴⁰. Песни Вертинского иногда звучали в домашних концертах барда⁴¹; некоторые из них (см. ниже) зафиксированы на его (Высоцкого) фонограммах. О том, как много значило для начинающего поэта имя предтечи, свидетельствует тот факт, что, «нуждаясь в моральной поддержке», он – конечно, уже после случившейся в 1957 году кончины поэта-артиста – «ходил в семью Вертинского»⁴².

Уже отмечено, что в разные годы в стихах Высоцкого появляются реминисценции из песен Вертинского, что творчество двух художников сближается за счёт сюжетности и сочетания лирического и ролевого начала⁴³. Порой и сам лирический сюжет какой-то песни барда может показаться восходящим к его наследию. Так, С. В. Вдовин от-

³⁹ *Высоцкий С. В.* Жил и пел для нас // Вспоминая Владимира Высоцкого: Сб. / Сост. А. Сафонов. М., 1989. С. 27.

⁴⁰ См.: *Акимов В.* Володя (годы молодые) // Владимир Высоцкий: Человек. Поэт. Актёр / Сост.: Ю. А. Андреев, И. Н. Богуславский. М., 1989. С. 192–193.

⁴¹ См., например: *Смирнов А.* Несколько дней в июле 70-го // О Владимире Высоцком: Сб. / Сост. и интервью И. Рогового. М., 1995. С. 139; *Карпетян Д.* Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспом. М., 2002. С. 172; *Борткевич Л.* «Песняры» и Ольга. М., 2003. С. 112–113. Свидетельства современников и высказывания на тему сопоставления двух поэтов собраны в сетевой публикации: *Сурепин А.* Высоцкий и Вертинский – параллели и пересечения // Стихи.ру – <https://stihi.ru/2020/01/11/207> (публикация 2020 г.; дата обращения: 26.7.2023). Они использованы в обращённой к широкому читателю кн.: *Шишкова-Шипунова С. Е.* Четыре геня: Вертинский. Высоцкий. Градский. Хворостовский. М., 2022.

⁴² *Карпетян Д.* Указ. соч. С. 111.

⁴³ См.: *Кулагин А.* Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1997. С. 22–23, 191; *Капрусова М. Н.* Влияние профессии актёра на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. Вып. V. М., 2001. С. 410–413.

метил сходство «Случая» Высоцкого и «Жёлтого ангела» Вертинского – произведений на близкую обоим поэтам классическую тему «поэт и толпа»⁴⁴. Можно поискать и другие переключки. Скажем, выразительный метафорический образ из песни Высоцкого «Штурмит весь вечер...»: «Заплаты пенные латают // Разорванные швы песка» – вполне может восходить к исполнявшемуся им (и уже цитировавшемуся нами выше) «Прощальному ужину» («Отлив лениво ткёт по дну // Узоры пенных кружев»)⁴⁵. Оборот «в гости к Богу» из трагических «Коней привередливых» не имеет ли одним из возможных источников (помимо стихотворения Маяковского «Послушайте!» и песни Ю. Кима и В. Дашкевича «Журавль») песню Вертинского «Бал Господен», героиня которой отправляется «к Богу на бал» – кстати, в «экипажике» с впряжёнными в него лошадьми? Та же песня Вертинского – сохранившаяся и в аудиозаписи Высоцкого⁴⁶ – могла навеять последнему французское вкрапление в созданных для фильма «Опасные гастроли» «Куплетах Бенгальского»: *мезон шанте* (ср. в «Бале Господнем»: *Maison Lavalette*). И, думается, рассказывая в шутку на одном из поздних концертов, что «в Одессе знаком с попугаем, который <...> ругался невероятно <...> на старо-французском» (Москва, ДК «Коммуна», 27 марта 1980 года), поэт воспользовался поэтической «подсказкой» Вертинского из его песни «Jámais» («Попугай Флобер»): «Грустит в углу Ваш попугай Флобер, // Он говорит “jámais” и плачет по-французски» (279)⁴⁷. Об исполнении этой песни Высоцким вспоминал А. Межиров: «Он её спел совершенно волшебным, совершенно независимо от Вертинского, потому что он был дьявольски умён и понимал, что подражать Вертинскому невозможно»⁴⁸. Кстати, зачин «Песни Попугая» Высоцкого для дискоспектакля «Алиса в Стране Чудес»: «Родился я в тыща каком-то году // В банано-лиановой чаще...» –

⁴⁴ См.: Вдовин С. В. «Не надо подходить к чужим столам...» // Мир Высоцкого. Вып. VI. 2002. С. 287–301.

⁴⁵ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=DGbyWiTVI3U> (дата обращения: 27.7.2023)

⁴⁶ См.: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=wvhuFqW_Gqk (дата обращения: 27.7.2023)

⁴⁷ Вполне вероятно, что к этой строке Вертинского восходит и шутовское стихотворение Галича «О вреде чтения», где в сниженном контексте обыграно то же французское слово: «И вышел к дому с надписью “ЖМ”, // Что по-французски значит “никогда”» (Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 399).

⁴⁸ Межиров А. П. [Воспоминания] // Время Владимира Высоцкого: Сб. / [Авт.-сост.] М. Цыбульский. Ростов/н/Д, 2009. С. 247.

вполне мог иметь источником известнейшую строку Вертинского «В бананово-лимонном Сингапуре...» («Танго “Магнолия”»)

И всё же нам думается, что, независимо от числа реминисценций, Вертинский для Высоцкого прежде всего – явление стиля, что его «ариэтки» представляют собой для младшего поэта более всего предмет стилевой рефлексии.

Стилизаторский дар Высоцкого известен. Поэт создавал мастерские стилизации различных музыкально-поэтических жанров – романса, танго, «шансонетки», одесских куплетов...⁴⁹ Дар этот ярко проявлялся и в тех случаях, когда он исполнял чужие произведения, в том числе Вертинского, наследие которого было колоритнейшим – а значит, особенно открытым для творческого диалога – явлением ушедшей культурной эпохи. Друг юности поэта И. Кохановский свидетельствует, что Высоцкий пел Вертинского «не всерьёз, а как-то занятно переиначивая»⁵⁰. Сохранившаяся запись исполнения молодым Высоцким романса «Среди миров» на стихи И. Анненского оставляет в этом смысле не очень определённое впечатление. Исполнитель вроде бы не задаётся целью спеть «под Вертинского», и в то же время ему пока недостаёт того самого «переиначивания», которое впоследствии будет ощутимо у него и в иронических интерпретациях известных романсов типа «Мы странно встретились...»⁵¹, и в собственных стилизациях этого жанра, созданных для фильмов «Опасные гастроли» и «Один из нас». Поэтому более показателен другой пример – куплеты молодого Высоцкого «На степи молдаванские...», которые кажутся на первый взгляд просто шутливой вариацией популярных цыганских мотивов («В финский домик из шатра // Цыган переселили», «Вместо табора колхоз», «чёрные» цыганки перекрашиваются в «блондинок» и т. п.⁵² – как тут не вспомнить позднейшее «Лукоморья больше нет»). Это и в самом деле так, но зачин песни недвусмысленно показывает, что отталкивается начинающий художник

⁴⁹ Подробнее см., например: Кулагин А. Указ. соч. С. 109–114.

⁵⁰ Кохановский И. Серебряные струны // Юность. 1988. № 7. С. 80.

⁵¹ См. фонограмму авторского исполнения, включённую в альбом: Весь Высоцкий на 30 CD. 1996. Вып. 4.: Поговори хоть ты со мной. SLR 0160.

⁵² Цит. по фонограмме: Там же. Вып. 16: Тихорецкая. SLR 0172.

от песни Вертинского «В степи молдаванской», в свою очередь тоже построенной на цыганских мотивах:

Что за ветер в степи молдаванской!
Как поёт под ногами земля!
И легко мне с душою цыганской
Кочевать, никого не любя! (295)

Думается, само выражение «степь молдаванская» перекочевало в стихи Высоцкого именно отсюда, сохранив инверсию и лишь поменяв единственное число на множественное. Но лирическую тональность Вертинского молодой автор меняет на комедийную.

Дополнительное подтверждение того, что Высоцкий хорошо помнил песню Вертинского и готов был вести с нею творческий диалог, обнаруживаем в позднейшей «Цыганской песне» (1968), написанной для фильма «Опасные гастроли»: «И, как струны, поют тополя <...> И звенит, как гитара, земля». Это реминисценция – не только смысловая, но и ритмическая, интонационная – из того же текста Вертинского: «Как поёт под ногами земля!» Рискнём предположить, что у истоков творческого интереса Высоцкого к цыганской теме, давшего впоследствии такие программные произведения как «Моя цыганская», «Кони привередливые» и другие, стоит Вертинский. Для самого Вертинского цыганская линия оказалась, пожалуй, побочной (хотя некоторые критики норовили свести его творчество к «цыганщине»), но благодаря ему младший поэт увидел возможности современной авторской стилизации – лирической ли, шутливой – на эту тему⁵³.

Более явно Высоцкий «переиначивает» Вертинского в тексте, сочинённом в 1962 году для театрального капустника во время свердловских гастролей Театра миниатюр, в котором актёр недолгое время работал. От этой песни сохранились лишь четыре строки:

Как хорошо ложиться одному
Часа так в два, в двенадцать по-московски,

⁵³ О цыганской теме в творчестве крупнейших бардов см.: *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 194–214.

И знать, что ты не должен никому,
Ни с кем и никого, как В. Высоцкий!⁵⁴

Высоцкий, ещё в студенческие годы активно сочинявший для капустников и любивший комично переделывать известные тексты⁵⁵, отталкиваясь в своих перепевах от каких-то расхожих строк, на этот раз обыгрывает строки песни Вертинского «Без женщин»:

Как хорошо проснуться одному
В своём весёлом холостяцком «флете»
И знать, что ты не должен никому
«Давать отчёты» – никому на свете! (333)

Думается, Высоцкого занимала сама историко-культурная дистанция между эпохой Вертинского, хотя и дожившего до хрущёвской «оттепели», но воспринимавшегося как явление Серебряного века, – и современностью. И подобно тому как позже в некоторых трагедийных сочинениях он столкнёт, например, то же пушкинское Лукоморье и печальную нынешнюю реальность, – здесь он сталкивает рафинированный мир героя Вертинского и гостиничную жизнь сегодняшнего гастролирующего актёра. Соответственно и стиль перепева эвфемистичен («не должен... никого»), разговорен («часа так в два») и содержит характерную для поэта впоследствии игру слов («никому, ни с кем и никого»); всё это резко отделяет стихи от первоисточника, примечательного, однако, не лексической дистиллированностью (слово *флет* звучит как языковая вольность), а скорее изысканной интонацией автора-исполнителя. Именно эту изысканность молодой Высоцкий и «разрушает».

В манере перепева Вертинского сочинены Высоцким и начало посвящения режиссёру студенческого спектакля «Свадьба» в Школе-студии МХАТ А. Н. Комиссарову («Принесла случайная молва // Странные, ненужные слова – // Будто прекратился перерыв, //

⁵⁴ *Высоцкий В.* Собр. соч.: В 5 т. / Сост. В. Дузь-Крятченко; Текстолог. работа и коммент. С. Жильцова. М., 2018. Т. 4. С. 63.

⁵⁵ Ещё до учёбы в Школе-студии МХАТ, будучи первокурсником МИСИ (1955), Высоцкий сочинял шуточные стихи на мелодии некоторых песен Вертинского, в том числе и нами уже упоминавшихся; см.: Юношеские тексты Владимира Высоцкого / Публ. и коммент. Ю. А. Куликова // *Высоцкий: Исслед. и материалы*: В 4 т. Т. 2: Юность. М., 2011. С. 20.

Будто будет “Свадьба” и “Обрыв”»; две первые строки варьируют зачин песни «Чужие города»), шуточные поздравительные стихи в адрес Г. Яловича («И все эти таланты постепенно увяли, // Как увяли каштаны Версальских полей»; ср. в упоминавшейся выше песне Вертинского «Бал Господен»: «И о том, как ночами в горящем Версале...»; «Шли года. Вы поблекли, и платье увяло...»; 284), а позже – начало дружеского посвящения таганковскому актёру Б. Хмельницкому, женатому в ту пору на дочери Вертинского Марианне, по случаю рождения их дочери, внучки поэта: «Сколько вырвано жал, // Сколько порвано жил! // Свет московский язвил, но терпел»⁵⁶. Сравним у Вертинского в песне «Дни бегут»: «Сколько вычурных поз, // Сколько сломанных роз, // Сколько мук, и проклятий, и слёз!» (305) Сознательный стилевой контраст очевиден и здесь.

Напомним ещё об использовании Высоцким строк песни Вертинского «То, что я должен сказать» («Я не знаю, зачем и кому это нужно...») в поздравлении Ю. П. Любимова для капустника, посвящённого пятидесятилетию главного режиссёра Театра на Таганке. Здесь комизм возникает, в частности, за счёт упоминания в стихах ресторана «Кама», находившегося рядом с театром: «Я не знаю, зачем, кто виной этой драмы, – // Тот, кто выдумал это – наверное, слеп! – // Чтоб под боком у чудной, спокойнейшей “Камы” // Создавать драматический этот вертеп!»⁵⁷ (и далее в таком духе) Нас может смутить снижение мотивов трагической песни Вертинского, но в таганковском спектакле «Десять дней, которые потрясли мир», в его революционном контексте, она и звучала сниженно, шаржево, как знак России прошлого (это видно по позднейшей, 1987 года, версии спектакля, снятой телевидением⁵⁸). Думается, это и дало Высоцкому основание для травести.

Нам кажется, подобное творческое столкновение «высокого» и «низкого» лежит в основе и известного, уже упоминавшегося выше, эпизода из фильма «Место встречи изменить нельзя». Режиссёр фильма С. Говорухин вспоминал, что попросил Высоцкого спеть

⁵⁶ *Высоцкий В.* Собр. соч. Т. 4. С. 179, 197, 319.

⁵⁷ Там же. С. 221.

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=aoITe5YHMxE> (дата обращения: 11.8.2023)

в кадре песню Вертинского, но тот, задетый нежеланием режиссёра использовать какую-либо песню самого Высоцкого, ответил: «Если ты не хочешь, чтобы я пел своё, не буду петь и Вертинского». И всё же актёр поёт в кадре. Надев единственный раз в фильме, вопреки собственному нежеланию и под давлением режиссёра (точнее, консультанта из МВД), милицейский китель, – он, «с большим трудом уговорённый мною (то есть Говорухиным – *А. К.*), садится в этом кителе к роялю и произносит несколько строк из «Лилового негра» Вертинского, но, будучи верным своему слову не петь, каждый раз перебивает его репликами...»⁵⁹ А вот мнение киноведа: «Спел он её (песню Вертинского – *А. К.*) обычным голосом, который мог бы принадлежать любому мужчине, желающему что-то спеть дома»⁶⁰.

Возможно, и режиссёр, и киновед недооценили творческого начала в этом эпизоде, не уловили, что актёр поёт не нехотя (как показалось одному) и не обыкновенно (как поняла другая), а продуманно и артистично, выстраивая эпизод как своеобразный пародийный номер со своей драматургией.

Вслушаемся в фонограмму эпизода. Жеглов-Высоцкий пропел первый куплет «Лилового негра»; цитируем песню по этой записи; текст оригинала (см. его: 279–280) актёром кое-где изменён:

Где Вы теперь? Кто Вам целует пальцы?
Куда ушёл Ваш китайчонок Ли?
Вы, кажется, потом⁶¹ любили португальца,
А может быть, с малайцем Вы ушли.

Пение прерывается сначала ироническими репликами Жеглова по поводу кителя («Вот, Шарапов, моя домашняя одежда, нечто вроде пижамы» и т. д.), а затем, по окончании куплета, – его же словами: «Ты, Шарапов, померкуй чего-нибудь, потому что нам с тобой двоим

⁵⁹ Говорухин С. «Место встречи изменить нельзя» // Владимир Высоцкий в кино: Сб. М., 1989. С. 153, 155.

⁶⁰ Блинова А. Владимир Высоцкий – Глеб Жеглов // Вагант. 1994. № 7. С. 14. Название песни здесь не приводится, между тем как в другой работе киноведа (на основе которой и написан процитированный нами очерк) ошибочно сообщается, что это была песня «Маленький креольчик» (см.: Блинова А. Экран и Владимир Высоцкий. М., 1992. С. 142).

⁶¹ При озвучании следующей серии, в начале которой кратко повторены эпизоды предыдущей, актёр вместо слова «потом» спел «ещё».

целый месяц жрать чего-то надо». «Слушай, так Пасюк хвастался, – отвечает собеседник, – ему из деревни сало прислали». «Ага, у Копытина квашеной капустой разживёмся», – звучит новая реплика Жеглова. И уже после этого он поёт второй куплет «ариэтки» – правда, без первой строки:

[В последний раз я видел Вас так близко.]
Потом на улице Вас мчал авто.
А может быть, в притонах Сан-Франциско
Лиловый негр Вам подавал манто.

Перед заключительным стихом звучит новая реплика Жеглова («В общем, придумается что-то»), и, наконец, закончив петь, он произносит: «Из обмундирования загоним чего-нибудь». Ясно, что речь идёт всё о том же злосчастном кителе.

Вся соль эпизода – в стилевом контрасте между экзотичностью «Лилового негра» и «низким» бытом героев фильма, между достойной целования пальцев прекрасной дамой и квашеной капустой и салом из рациона муровцев-холостяков. Творческий повод для такой игры – нелюбезное актёру «обмундирование». При этом экзотичность «ариэтки» слегка педалируется интонацией с лёгким налётом иронии, достигаемом за счёт более высоких, чем в авторском исполнении и в привычной манере пения самого Высоцкого, тонов. (Впрочем, и сам Вертинский в «Лиловом негре» и в других своих сочинениях такого рода отчасти ироничен.) Не думаем, что так мог бы спеть «любой мужчина, желающий что-то спеть дома». Так мог спеть художник с внутренним творческим заданием. Судя по всему, этот контраст – находка самого Высоцкого. Ведь из приведённых выше слов С. Говорухина явствует, что репликами актёр, «верный своему слову не петь», перемежал текст песни самостоятельно, словно в пику заставлявшему его петь режиссёру. Мол, хочешь китель и Вертинского – вот тебе китель и Вертинский вперемежку с квашеной капустой. Кстати, в тексте романа братьев Вайнеров «Эра милосердия», легшего в основу сценария, такого эпизода нет – есть лишь фраза о том, что

героям «месяц жрать хошь не хошь, а надо...», и произносится она Жегловым не возле рояля, а в трамвае⁶².

Такой приём как раз в духе Высоцкого, он отвечает его всегдашнему стремлению переосмыслить устойчивые стилевые формы, сталкивать «высокое» и «низкое», высекая из этого контраста искру такого органичного для него самого творческого эффекта. Впрочем, своеобразную стилевую драматургию поэт-актёр мог слышать и в самом «Лиловом негре»: наверняка он выделял для себя мотив «притонов Сан-Франциско», где может оказаться героиня песни. Для Высоцкого этот мотив в «Лиловом негре» был, может быть, важнее, чем для самого автора, ибо отвечал его постоянному творческому интересу к жизни «дна» и напоминал о целом пласте нетрадиционного песенного фольклора двадцатого века, Высоцкому прекрасно известного, – песен типа «Девушка из Нагасаки» или «Шумит ночной Марсель» с присущей им пародийной смесью экзотики и уголовщины. Не потому ли «Лиловый негр» находился в *ближайшем* активе его феноменальной творческой памяти?

Итак, творческое восприятие наследия Вертинского тремя крупнейшими бардами очень индивидуально, продиктовано особенностями их поэтического склада. Каждый нашёл у классика близкое себе: Галич – ощущение трагической русской истории и трагической судьбы расколотой русской культуры, Окуджава – возможность поэтизации «маленького человека» и суггестивный стиль, Высоцкий – предмет для богатой смысловой и стилевой игры в сторону снижения, травестирования чужого поэтического мира. При этом каждый из них не раз вступал в прямой творческий диалог с предтечей, заимствуя у него отдельные мотивы и образы.

⁶² См.: Вайнеры А. и Г. Место встречи изменить нельзя: Эра милосердия; Телеграмма с того света. М., 1994. С. 244.

«ТЮМЕНСКАЯ НЕФТЬ»: ПОЭТИКА И КОНТЕКСТ¹

Песня «Тюменская нефть» (1972) специального внимания высококоведов почти не привлекает, и если упоминается ими, то упоминается, как правило, «списочно». Вероятно, отчасти в этом «виноват» сам Высоцкий, очень редко исполнявший песню и тем самым как бы отодвинувший её на периферию своего творчества. Но песня, на наш взгляд, заслуживает интереса и сама по себе, и в контексте лирики поэта.

Её творческая история уже сама по себе любопытна и как бы оспаривает «периферийность» произведения. Наваянная – как и стихотворение того же года «Революция в Тюмени» (к которому ниже мы обратимся тоже) – историей обнаружения нефти в Западной Сибири Фарманом Салмановым (по другой версии – разысканиями геолога Юрия Эрвье)², песня не сразу обрела свой канонический вид (1974) и прозвучала поначалу в ранней, более объёмной, редакции. Смена звучащих редакций, как и предшествовавшая ей работа над хранящимся ныне в РГАЛИ черновым (известен и беловой) автографом³, показывает, что в хронологическом отрезке от 1972 до 1974 года поэт держал «Тюменскую нефть» под своим творческим «контролем» и стремился к максимальному совершенству текста. Вероятно, он ощущал в ней нечто концептуально важное для себя. Что касается количества сохранившихся фонограмм, то у Высоцкого есть и другие важнейшие произведения этой поры, исполнявшиеся нечасто («Памятник», «Затяжной прыжок» и др.). Повлиять на испол-

¹ *Впервые*: Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. 2018. № 7. С. 161–166; *перепечатано*: В поисках Высоцкого. № 34. 2018. С. 10–18.

² См.: *Цыбульский М.* Владимир Высоцкий и Тюмень // Владимир Семёнович Высоцкий – <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/biografiya/cybulskij-vysockij-i-tyumen.htm> (публ. 2008 года; дата обращения: 2.7.2023); *Время Владимира Высоцкого: Сб. / [Авт.-сост.] М. Цыбульский.* Ростов/н/Д, 2009. С. 45–46.

³ Черновой автограф (с полной редакторской транскрипцией) воспроизведён: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают / Сост. Ю. Гуров и др. Вып. 2. Новосибирск, 2012. С. 76–85. Сводку разночтений между беловым автографом и окончательным текстом песни см.: *Высоцкий В.* Собр. соч.: В 5 т. / Сост., текстолог. работа и коммент. С. Жильцова. Тула, 1993–1998. Т. 2. 1995. С. 523.

нительскую же судьбу произведения могло то, что сам повод для её написания с каждым годом отодвигался в прошлое и уже требовал комментария, а Высоцкий любил «привязывать» свои песенные номера к злободневной тематике (например, «летающие тарелки» или избрание римского папы). Творческая история песни нам ещё понадобится; пока же обратимся к её лирическому сюжету, сразу включающему песню в контекст лирики Высоцкого начала 70-х годов.

Лирический герой песни, преодолевая скепсис начальства и рядовых геологов, находит-таки месторождение нефти. Сквозной мотив песни – балансирование ситуации на грани между *нет* и *да*, игра слов на основе фразеологизма «более-менее», двусмысленность которого позволяет поэту разделить его на два слова (когда-то он так же разделил «Сивку» и «Бурку» в песне 1963 года). Высоцкий вообще был, как известно, большим мастером словесной игры: свободное обращение с фразеологизмами, с их переносными и прямыми значениями, использование каламбуров – характернейшая черта его поэтического стиля, уже многократно привлекавшая внимание исследователей (ниже мы на них ещё сошлёмся). От куплета к куплету смысловое наполнение фразеологизма меняется. В первом куплете слышим:

И шлю депеши в центр из Тюмени я:
Дела идут, всё боле-менее!..
Мне отвечают, что у них сложилось мнение,
Что меньше «более» у нас, а больше «менее».

Этот катрен повторится и во втором куплете. Интонация поэта, передающая настрой в «Академии», становится иронической. И если в первом куплете «рюкзак» героя «пустой» пока что «на треть», то во втором он «пустой» уже напрочь – «исчезла снедь». Кажется, ситуация становится всё безнадежнее, но герой уверен в успехе. И в итоге в нарушенной оппозиции «более – менее» всё встаёт на свои места: «И шлю депеши в центр из Тюмени я: // Дела идут, всё боле-менее, // Что – прочь сомнение, что – есть месторождение, // Что – больше “более” у нас и меньше “менее”»... Перед нами тот случай, когда «зона действия фразеологической единицы может распространяться

на всё поэтическое произведение»⁴. Заметим, что в тексте песни есть и другие фразеологизмы, творчески поэтом обыгранные: «В болото вы вгоняете деньги!»; «В Тюмени с нефтью полная труба!»; «Мы взяли риск...» (в литературе отмечено, что здесь поэт соединил два оборота: «пойти на риск» и «взять на себя ответственность»⁵). Все они у Высоцкого экспрессивно окрашены и передают динамику поиска и противостояния героя столичным чиновникам.

Но вернёмся к обороту «более-менее». Налицо «смысловой перевёртыш», если воспользоваться выражением Н. А. Крымовой, отнесшей его, правда, к другому произведению поэта того же 72-го года – стихотворению «Мой Гамлет», ключевому для этого периода поэтического (и актёрского) творчества Высоцкого⁶. Писать о том, что это стихотворение, навеянное работой над ролью Гамлета, знаменует собой поворот лирики поэта к онтологической проблематике и стоит в начале «гамлетовского» периода его творчества, нам уже доводилось⁷. Всё же напомним «смысловые перевёртыши» в его тексте: «Чем выше мы, тем жёстче и суровей»; «Я от подранка гнал коня назад // И плетью бил загонщиков и ловчих»; «Я видел – наши игры с каждым днём // Всё больше походили на бесчинства»; «Я прозревал, глупея с каждым днём»; «Груз тяжких дум наверх меня тянул, // А крылья плоти вниз влекли, в могилу»; «А мой подъём пред смертью – есть провал», и, наконец, финальное четверостишие, полностью состоящее из таких «перевёртышей»: «Но гениальный всплеск похож на бред, // В рожденье смерть проглядывает косо. // А мы всё ставим каверзный ответ // И не находим нужного вопроса». Высоцкий не раз говорил о том, что и сама роль Гамлета трактовалась в любимовской постановке нетрадиционно: «Его трагедия заключается в том, что,

⁴ Прокофьева А. В. О сюжетно-композиционных функциях фразеологических единиц // Мир Высоцкого: Исслед и материалы. Вып. III. М., 1999. Т. 2. С. 212. Исследовательница относит к таким произведениям песни «Маски», «Чужая колея» и другие.

⁵ См.: Лебедев В. П., Куликов Е. Б. Поэтическая фразеология Владимира Высоцкого // Там же. [Вып. I.] 1997. С. 174.

⁶ См.: Крымова Н. «Наша профессия – пламень страшный» // Крымова Н. Высоцкий. Ненаписанная книга. М., 2008. С. 89 (статья 1984 г.).

⁷ См.: Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013. С. 117–124 (см. там же перечень работ, в которых анализируется это стихотворение; ныне можем добавить к нему ещё одну статью: Ярко А. Н. Роль Гамлета в художественном мире Владимира Высоцкого // Владимир Высоцкий – поэт, актёр, певец: Сб. науч. статей. Гродно, 2019. С. 7–16).

выйдя одной ногой из этого мира, в котором он есть, он продолжает действовать, к сожалению, теми же методами и никак не может избавиться от ощущения, что ему надо мстить, убить»⁸. В начале «гамлетовской» эпохи мир открывается поэту-актёру, вышедшему на уровень философской лирики, как вместилище парадоксов. Он усложнился, он не поддаётся одномерному «чёрно-белому» пониманию. В нём перемешались «более» и «менее», между тем как эти категории требуют чёткой однозначности. Если дать волю такому релятивизму, он полностью размочет границу между добром и злом, между нравственным и безнравственным. Высоцкий, с присущим ему мощным поэтическим инстинктом добра и правды, обеспечившим поэту абсолютный нравственный авторитет у слушателей, «постоянно занимавшийся “реанимацией” слов, первоначальное значение которых стёрлось»⁹, – не мог с этим смириться. Ситуация «путаницы» (это, напомним, мотив из написанной вскоре, в середине 70-х, «Песни Алисы про цифры» для известного дискоспектакля) требовала разрешения.

Возможность преодоления «путаной» относительности Высоцкий, уже бывший к этому времени автором «императивных» песен об альпинизме 1966 года, «Марша аквалангистов» и «Песни самолёта-истребителя» (а можно припомнить и песни «Ещё не вечер», «Сколько чудес за туманами кроется...», «Песню Рябого» для фильма «Хозяин тайги»; все – 1968), увидел в сюжетах о людях «трудных» профессий. С. В. Свиридов соотнёс некоторые произведения поэта рубежа десятилетий, в том числе и «Тюменскую нефть» (а также «Марш шахтёров», «В день, когда мы, поддержкой земли заручась...» и другие), с тем направлением живописи и скульптуры предыдущего десятилетия, которое определяют как «суровый стиль». Будучи близка этому направлению тематически, «суровая» поэзия Высоцкого являет, однако, по замечанию исследователя, не «покорителя природы», а «героя экзистенциального <...>, выступающего не против

⁸ Театральный роман Владимира Высоцкого / Сост. А. Петраков, О. Терентьев. М., 2000. С. 101.

⁹ Лавринович Т. Языковая игра Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 2. С. 179. Игру с оборотом «более-менее» исследовательница охарактеризовала бы как «преобразование фразеологизмов» (там же); авторы чуть более ранней работы отнесли бы это к случаям, когда поэт «перестраивает» их «по-своему» (Намакитанская И. Е., Нильссон Б., Романова Е. В. Функциональные особенности лексики и фразеологии поэтических произведений Владимира Высоцкого // Там же. [Вып. I.] С. 201). Речь идёт, конечно, об одном и том же явлении.

стихий, а против онтологических оппонентов – судьбы, смерти, миропорядка, Бога»¹⁰. Впрочем, в «Тюменской нефти» это всё-таки ещё и покоритель природы («да будет нефть»). Но песня действительно демонстрирует торжество человеческого духа и воли, и онтологическое звучание у неё, безусловно, есть. Оно проступает и в самой оппозиции слов «более» и «менее», и в мотиве «Бога», возникающего в тексте песни дважды – во втором куплете («Нет бога нефти здесь – перекочую я: // Раз бога нет – не будет короля!..»); заметим заодно, что мотив *короля* как возможной будущей ипостаси героя звучал и в «Моём Гамлете»: «Я шёл спокойно прямо в короли...») и в финале песни:

И бил фонтан и рассыпáлся искрами,
При свете их я Бога увидал:
По пояс голый, он с двумя канистрами
Холодный душ из нефти принимал.

На этом «языческом» (у нефти есть свой Бог!) мотиве стоит чуть задержаться. Приведённые строки заставляют вспомнить текст одной из «суровых» песен 66-го года – «Прощание с горами»: «Но спускаемся мы с покорённых вершин, – // Что же делать – и боги спускались на землю». Нам доводилось отмечать, что этот поэтический мотив попал в песню Высоцкого, скорее всего, из популярной в эпоху его юности песни из репертуара Луи Армстронга и Пола Робсона «Go Down Moses» («Let's My People Go»)¹¹. В этой песне был обыгран ветхозаветный сюжет (Бог поручает Моисею добиться от фараона освобождения евреев из египетского плена). Высоцкий, правда, заменяет ветхозаветного Бога на богов «языческих», но это различие для него не принципиально: начиная как раз с середины 60-х он свободно обращается с мифологическими, фольклорными, литературными мотивами и сюжетами, травестийно осовременивая и сближая их с сегодняшней жизнью («Про чёрта», «Песня про плотника Иоси-

¹⁰ Свиридов С. В. «Суровый стиль» Владимира Высоцкого: к постановке проблемы // Вестн. Балт. федер. ун-та. Калининград, 2013. Вып. 8. С. 95.

¹¹ См.: Кулагин А. В. Когда святые...: Об одном источнике «Марша футбольной команды “медведей”» Высоцкого // Кулагин А. В. Слово семь заветных струн...: Статьи о бардах, и не только о них. Коломна, 2018. С. 47–48.

фа...», «Лукоморья больше нет» и др.). Кстати, Бог спустится у него с небес в песне «Переворот в мозгах из края в край...» (1970): «И он спустился. Кто он? Где живёт?.. // Но как-то раз узрели прихожане – // На паперти у церкви нищий пьёт. // “Я Бог, – кричит, – даёшь на пропитанье!”» Травестийная нота ощущается и в песне «Тюменская нефть», где Бог, «по пояс голый», принимает «холодный душ из нефти», хотя и надо признать, что в целом образ комичным, конечно, не выглядит. Но сама эта нота, как нам думается, вносит некоторые коррективы в понятие «сурового стиля» по крайней мере применительно к «Тюменской нефти».

Мотив Бога может иметь и биографическую «подсказку» – правда, к моменту написания песни уже довольно давнюю. И. К. Высоцкая, первая жена поэта, вспоминала, что в пору их недолгого супружества, на рубеже 50-х–60-х годов, она слышала от воспетой Высоцким в позднейшей «Балладе о детстве» соседки по квартире Гиси Моисеевны Яковлевой такую фразу: «“Изочка, сегодня я поняла, что Бога нет”. Я спрашиваю: “Почему сегодня?..” – “Как же? Всё показали (по телевизору – А. К.)! Входит человек в поле, ставит пылесос и достаёт нефть! Где же Бог?”»¹² Если И. К. Высоцкая помнила об этом эпизоде спустя много лет, то в своё время он и подавно произвёл на неё впечатление, и она наверняка рассказала о нём мужу, а тому это, возможно, запомнилось тоже и спустя десятилетие с лишним отозвалось в творческой работе.

Нам приходилось писать о том, что в творчестве Высоцкого второй половины 60-х годов, предшествовавшего «гамлетовскому» периоду начала 70-х, выделяются две ключевые поэтические линии: героическая и комедийно-сатирическая¹³. «Суровый стиль» песен рубежа десятилетий предполагает, естественно, преемственность по отношению к первой из них. Между тем, автор «Тюменской нефти» этим не ограничивается. Текст её содержит немало элементов, напоминающих о комедийных песнях поэта, которые мы можем назвать жанровыми (то есть изображающими быт, по аналогии с жанровой

¹² *Высоцкая И.* «Мы были почти дети...» / Из беседы с В. Перевозчиковым // *Всё не так, ребята...: Владимир Высоцкий в воспоминаниях друзей и коллег...* / Сост. И. Кохановский. М., 2017. С. 126–127.

¹³ См.: *Кулагин А. В.* Поэзия Высоцкого. С. 57–114.

живописью) – вслед за Галичем, относившим это определение к своим песням, и за А. Е. Крыловым, распространившим его и на ранние песни Высоцкого¹⁴. Нам думается, что применительно к Высоцкому это определение можно расширить и на творчество последующих лет (это не отменяет того, что сам поэт называл «вторым дном» своих песен). Жанровые песни включают просторечную лексику и бытовой антураж, в контексте «суровой» темы воспринимаемые как нечто сниженное. «Чудак из партии геологов» выливает «грязь из сапога», называет коллег «олухами» и говорит о зря потраченных на экспедицию «тыщах», добавляя: «В болото вы вгоняете деньги!» Сам герой «чуёт» нефть «нутром и носом» и выигрывает спор, по его выражению, «не на пол-литра». Звучащие здесь слова «рыская», «переругано», «братики» стоят в том же ряду. Такой лексики и фразеологии нет или почти нет в «суровых» песнях – таких как «Белое безмолвие» или «Марш шахтёров». Там, хотя и встречаются отдельные просторечные выражения («чрево матушки-Земли»; «жизнь без вранья»; впрочем, в первом случае разговорное «матушка» соседствует с книжным «чрево»), преобладает манера патетическая (ср., например, в «Белом безмолвии»: «Кто не верил в дурные пророчества, // В снег не лёг ни на миг отдохнуть – // Тем наградою за одиночество // Должен встретиться кто-нибудь!»). О «Тюменской нефти» так не скажешь. Патетика, конечно, есть и в ней: не считая рефрена «Да будет нефть!», она ощутима в финале («Я счастлив, что, превысив полномочия, // Мы взяли риск – и вскрыли вены ей!»), но она скорректирована сознательно употреблённым канцеляризмом из языка академикоскептиков («превысив полномочия») и отклоняющимся от нормы литературного языка выражением «мы взяли риск» (см. об этом выше).

В этом же «низком» ряду оказывается и физиологический мотив: «вскрыли вены ей». Приведём для сравнения цитаты из стихотворения «Революция в Тюмени»: «Земле мы кровь пускаем – ну и что ж, – // А это ей приносит облегченье»; «Ведь это не поваренная соль, // А это – человечьи пот и слёзы». Нечто подобное звучало у поэта –

¹⁴ См.: Крылов А. Е. О жанровых песнях и их языке [работа 1997 г.] // Крылов А. Е. Проверено временем: О текстологии и поэтике Галича. М., 2020. С. 16–23.

по отношению именно к земле – незадолго до «Тюменской нефти» и «Революции в Тюмени», тоже в «гамлетовские» и «предгамлетовские» годы, например: «Обнажённые нервы Земли // Неземное страдание знают» («Песня о Земле», 1969); «Но нас, благословенная Земля, // Прости за то, что роемся во чреве» («Марш шахтёров», 1970/71). Они появляются в эту пору и в другом контексте («Песня конченого человека», «Баллада о гипсе»...), и вообще приживутся в его поэзии и возникнут, скажем, в песне 1975 года «Ошибка вышла»: «Кровоточил своим больным // Истерзанным нутром», – или в песне 77-го «Был побег *на рывок...*»: «Псы покروпили землю языками – // И разбрелись, слизав его мозги». Об этой особенности поэтики Высоцкого исследователи писали – в разных аспектах – не раз¹⁵. Автор «Тюменской нефти» поставил лирическую «физиологию» на службу высокой цели; более того – «вскрытие вен» земли становится кульминацией лирического сюжета.

В пользу соединения «высокого» и «низкого» в «Тюменской нефти» говорит и её ритмика. Она, как и цитировавшееся нами выше ключевое для этих лет стихотворение «Мой Гамлет», написана пятистопным ямбом – размером, в русской лирической традиции имеющим репутацию рефлексивно-элегического («Безумных лет угасшее веселье...» и др.). Он располагает как будто к неторопливой, размеренной интонации. Но в песне Высоцкого не так: автор пел её с интонацией динамичной, включающей и иронические оттенки. Более того: в припеве поэт однажды переходит на... шестистопный ямб, александрийский стих («Что – прочь сомнение, что – есть месторождение, // Что больше “более” у нас и меньше “менее”»), связанный с антологической традицией и уже в пушкинское время бывший признаком стилизации¹⁶. Да и дактилическая рифма в других стихах («геологов – олухов» и др.), превращающая их в двенадцатисложник, поневоле «подтягивает» их к александрийскому стиху и заставляет звучать более «архаично». Высоцкий же виртуозно воплощает

¹⁵ Помимо цитировавшейся выше статьи С. В. Свиридова, см.: Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 184–186 (и др.); Перепёлкин М. А. В. Высоцкий: «триптих» о Земле // Вестник Самар. гос. ун-та: Гуманит. серия. 2006. № 10/2. С. 34–42.

¹⁶ О стихотворных размерах и их эволюции в русской поэзии см. подробно: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2002.

в очень традиционной ритмической форме абсолютно «неклассическое» содержание. Вообще, в начале 70-х годов Высоцкий пользуется александрийским стихом не раз – в песнях «Горизонт», «Песня конченого человека», «Баллада о гипсе», «Товарищи учёные». Некоторые из них имеют прямое или косвенное отношение к «суровому стилю». Новаторство такого погружения классического размера в современную поэтическую реальность ещё предстоит оценить¹⁷. Мы же говорим сейчас о неожиданном – и при этом гармоничном – совмещении «высокого» размера и как будто «низкого» содержания. Впрочем, по большому счёту, «низкое» ли оно? Герой оказывается победителем, «королём» или даже «Богом». Вспомним, что годом раньше, в 71-м, написана тоже вполне «суровая» «Песня о штангисте», герой которой уподоблен герою мифологическому: «Я от земли Антея отрываю, // Как первый древнегреческий штангист»; «И брошен наземь мой железный бог!» (здесь, кстати, использован пятистопный ямб).

При значимости в тексте песни бытовой конкретики, может показаться странным, что поэт исключил из него звучавшее в первоначальном варианте четверостишие:

Депешами не простучался в двери я,
А вот канистры в цель попали, в цвет:
Одну принёс под двери недоверия,
Другую внёс в высокий кабинет.

Думается, поэт пожертвовал «канистрами» (согласно версии об Эрвье как прототипе героя песни, геолог действительно привёз в Москву канистры с нефтью) ради смысловой и композиционной цельности произведения. Во-первых, после выразительной кульминации (танцующие при свете рассыпающихся искр нефтяного фонтана люди) эпизод с канистрами уже не кажется таким эффектным; он мог бы быть кульминационным и сам, но автор «обошёлся» без него. Во-вторых, наличие этого четверостишия в тексте требовало,

¹⁷ Отметим вообще тягу поэта в эту пору (и позже) к «длинным» стихам, в том числе в произведениях «сурового стиля» или близких к ним (например, «вальсовый» четырёхстопный анапест в «Белом безмолвии»; восьмистопный хорей в «Конях привередливых», звучащий в то же время как пеон третий). Подробный анализ ритмики поэта см.: *Фомина О. А.* Стихосложение В. С. Высоцкого и проблема его контекста: Дисс. ... канд. филолог. наук. Самара, 2005.

для полноты куплета, ещё раз спеть строки зачина: «Один чудак из партии геологов...» (на ранней фонограмме именно так), и от этого посткульминационная часть вообще затягивалась без необходимости (вспоминать об этом «чудаке» в финале было уж вовсе незачем). В-третьих, эти строки как бы принижали значимость «депеш», а последние были лейтмотивом произведения и получали как раз «решающее» значение, ибо в них в итоге было сказано, уже безо всякой иронии, самое важное: «Дела идут, всё боле-менее». И в-четвёртых, поэт мог почувствовать в отброшенных в итоге стихах повтор аллегорического смысла: «двери недоверия» и ведут в тот самый «высокий кабинет», куда герой «принёс» канистры.

Итак, песня «Тюменская нефть» соединила «суровую» героику и жанровую поэзию. Обе эти ветви, повторим, соседствовали в поэзии Высоцкого второй половины 60-х годов, иногда осторожно сближались (помимо отмеченных примеров, мы упомянули бы ещё «Песню лётчика» 1968 года – героическую, но включающую мотивы карточной игры), но всё же не сливались в едином лирическом сюжете. Теперь это произошло. Мы были бы вправе ожидать этого и от стихотворения «Революция в Тюмени», но там жанровая линия ощущается слабо: стихотворение, не случайно не ставшее песней, оставшееся в архиве как сугубо «письменный» текст, не обладавшее зримой сюжетностью, более риторично. К жанровой манере оно располагало мало.

Мы можем теперь дополнить нашу концепцию творческой эволюции поэта, согласно которой его поэзия самых последних лет (1975–80) вобрала в себя основные достижения предшествовавших ей периодов (см. сноску 7). Выражение «старые слагаемые новой манеры», которым мы в своё время воспользовались, срabатывает и здесь. Отныне произведения героико-драматического, «сопротивленческого» звучания (если не считать песен, написанных на заказ для фильмов «Морские ворота» и «Ветер надежды») будут обладать ощутимым бытовым колоритом, отличаться просторечной лексикой и интонацией: последнюю мы относим и к исполнительской манере барда, порой лишённой патетики, вбирающей иронические ноты. Таковы

песни «Ошибка вышла» (и две другие песни из этой трилогии), «Гербарий», «Притча о Правде и Лжи», «Две судьбы». Такова, кстати, и последняя песня Высоцкого – «Грусть моя, тоска моя», трагическая, но насыщенная бытовыми мотивами, «низкими» выражениями и самоиронией. Песня «Тюменская нефть» стала едва ли не первой попыткой поэтического синтеза на этом уровне.

ВЫСОЦКИЙ И МЕЖИРОВ: ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ¹

Несмотря на очевидный, подтверждаемый различными источниками взаимный личный и творческий интерес двух упомянутых в названии статьи поэтов, проблема «Высоцкий и Межиров» до выхода в свет данной статьи в литературоведении не ставилась – ни в работах о Высоцком, сегодня уже очень многочисленных, ни в работах о Межирове, которых пока гораздо меньше². Между тем сама эта связка – Межиров и Высоцкий – представляется очень важной для понимания поэтического пейзажа последних десятилетий двадцатого века. Значимость её отмечена М. Синельниковым: «...гражданская по существу (на глубине второго и третьего слоя) лирика Межирова и песни Высоцкого в общественном сознании пришли на смену гражданственной лирике Евтушенко и песням Окуджавы. Межиров и Высоцкий вышли на авансцену в эпоху несравненно более трудную и тёмную, из которой ушёл кислород благих ожиданий. И дали этому времени тихо выдыхающегося, подкипающего застоя его “цвет”»³. Наверное, в этой характеристике есть доля субъективности, но есть и доля истины, тонкого понимания соотношения выделенных критиком фигур. Как бы то ни было – в творческий диалог самих поэтов сто́ит вслушаться.

1

Прежде всего – два поэта довольно много общались лично. Высоцкий звонил Межирову и порой пел ему по телефону (а однажды они встретились даже в Париже), что явствует из специального интервью Межирова о Высоцком, взятого в 1995 году

¹ *Впервые*: Владимир Высоцкий: исследования и материалы: 2014–2015. Воронеж, 2015. С. 162–183; *перепечатано*: Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 164–182.

² Позже появилась заметка: Гавриков В. Высоцкий и Межиров // В поисках Высоцкого. Вып. 49. 2023. С. 15–18. Наш отклик на неё см. в данном сборнике, ниже, в обзоре «Нужно провести глубокий поиск...» (С. 233–234).

³ Синельников М. Стих расхожий // Дружба народов. 2011. № 5. С. 44.

М. Цыбульским⁴. В личной библиотеке Высоцкого сохранились четыре книги Межирова с очень тёплыми дарственными надписями автора⁵. Одна из них, «Под старым небом», есть ещё и в другом экземпляре, без автографа: вероятно, Высоцкий, ещё до того, как получил книгу в подарок, купил её сам⁶. Известен эпизод встречи Высоцкого с тремя старшими поэтами – Слуцким, Самойловым и Межировым, когда бард читал им свои стихи. Сохранившиеся свидетельства двух участников этой встречи разнятся. «Владимиру Высоцкому, – вспоминал Д. Самойлов, – хотелось узнать, можно ли его читать. Именно поэтому он однажды обратился к Слуцкому, Межирову и мне с просьбой послушать его стихи и отобрать их для “Дня поэзии”. Это была, кажется, единственная прижизненная его публикация»⁷. Межиров оспорил свидетельство Самойлова, назвав его «беллетристической»⁸, отвергнув прагматический мотив встречи (возможная публикация) и дав другое обоснование потребности Высоцкого в общении с профессиональными поэтами: «Он хотел, чтобы мы ему сказали, может ли он уйти из театра и существовать (не материально, а духовно, умственно) как поэт. Это было так трогательно и наивно, потому что он это знал вовсе не хуже, чем любой из нас, но он считал, что он этого не знает. Он не притворялся, он считал, что это какое-то разграничение жанров и искусств – он поёт, а мы не поём»⁹.

⁴ См.: *Межиров А. П.* [Воспоминания] // *Время Владимира Высоцкого: Сб.* / [Авт.-сост.] М. Цыбульский. Ростов/н/Д, 2009. С. 246–250. Далее ссылки на это интервью не оговариваются.

⁵ См.: *Артисту и поэту Владимиру Высоцкому: 109 книг из библиотеки поэта* / Сост. А. Е. Крылов // Совет. библиография. 1991. № 1. С. 10.

⁶ См.: *Список книг из библиотеки В. С. Высоцкого* / Сост. А. Е. Крылов, М. Э. Тихомирова, Е. Ю. Илютина // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* [Вып. I.] М., 1997. С. 464.

⁷ *Самойлов Д.* Его колея // *Я, конечно, вернусь: Стихотворения и песни В. Высоцкого; Воспоминания* / Сост.: Н. А. Крымова. М., 1989. С. 160. Самойлов имеет в виду публикацию в «Дне поэзии» 1975 года стихотворения «Из дорожного дневника» – действительно единственную прижизненную публикацию Высоцкого в отечественном литературно-художественном издании.

⁸ Интерпретацию свидетельства Самойлова см.: *Цыбульский М.* Владимир Высоцкий и Давид Самойлов // *Цыбульский М.* Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов/н/Д, 2014. С. 64–66.

⁹ Любопытный факт: в телефонном разговоре с А. Е. Крыловым, состоявшемся в первой половине 80-х годов, Межиров утверждал, что... Слуцкого при этой встрече не было (сообщено нам самим А. Е. Крыловым). Это утверждение противоречит всем прочим свидетельствам, в том числе и интервью самого Межирова 1995 года, где говорится даже о том, что встреча произошла дома именно у Слуцкого и что Слуцкий высказывал замечания к стихам Высоцкого. Современники замечали за Межировым склонность к мистификациям (см., например: *Машинская И.* Этот жокей: К 90-летию со дня рожд. Александра Межирова // *Интерпоэзия.* 2013. № 3 – <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2013/3/15m.html>; дата обращения: 4.7.2023); возможно, он мистифицировал собеседника и касательно Слуцкого. Если допустить, что Слуцкого на этой встрече не

О впечатлениях, вынесенных Высоцким из встречи с поэтами, свидетельствует его товарищ по театру (и, кстати, большой поклонник поэзии Межирова) В. Смехов: «Он вернулся с этого свидания буквально оглушённым, захлёб пересказывал детали. Как они, живые классики поэзии, его выслушали, затем обсуждали – на предмет возможных публикаций. Как они неслыханно образованы, как божественно одарены. <...> Они подарили ему анализ его большого, как оказывается, таланта»¹⁰. Судя по другому – телевизионному – выступлению Смехова, встреча поэтов произошла примерно на рубеже 1972–73 годов¹¹. Смехов полагает, что «Александра Межирова Володя узнал и полюбил именно в тот день их “тройственного совета”» и что с этого момента начался «краткий, увы, период содружества поэтов»¹², то есть Высоцкого и Межирова. Данное свидетельство позволяет нам до известной черты сориентироваться во времени и предположить, что упоминаемые ниже эпизоды общения двух поэтов относятся к первой половине – середине 70-х годов. Это подтверждается и хронологическим диапазоном дарственных надписей Межирова: наиболее ранняя из них относится к 1971 году, наиболее поздняя – к 1976-му.

Есть, однако, основание полагать, что творчество Межирова – поэта, известного начиная ещё с сороковых годов, несмотря на свою тогдашнюю молодость (достаточно вспомнить знаменитое стихотворение «Коммунисты, вперёд!»), – Высоцкий открыл для себя раньше. Ведь вряд ли случаен сам факт обращения Высоцкого к авторитету Межирова, наряду с авторитетом Слуцкого и Самойлова, которые

было, то нужно признать, что ошибается не только Самойлов, но и рассказывающие об этом эпизоде *со слов Высоцкого* В. Смехов и Л. Мончинский (см. следующую сноску и сноску 17).

¹⁰ Смехов В. Таганка: Записки заключённого. М., 1992. С. 104–105.

¹¹ См.: Я пришёл к вам со стихами...: Александр Межиров / Автор и исполнитель В. Смехов; реж.-пост. А. Синельникова. ГТРК «Культура», 2011 – <http://www.youtube.com/watch?v=pgO-Xq-HORU> (дата обращения: 14.7.2023). Не знаем, на основании чего биограф Высоцкого В. Бакин решил, что встреча состоялась в 1974 году и что в ней участвовал и даже «читал свою прозу» Смехов (см.: *Бакин В. Владимир Высоцкий без мифов и легенд.* М., 2010. С. 460). Удивляет и фраза Бакина «Высоцкий не пел, а тоже читал свои тексты» (там же). В интервью Межирова, Бакину известном (он его цитирует), сказано: «Он пел восемь часов! Как он не умер, я не понимаю». Даже если допустить здесь преувеличение касательно длительности встречи, сомнения в достоверности самого этого свидетельства всё равно требуют аргументации. Хотим также привести концовку стихотворения Александра Винокура «Высоцкий, нарушитель всех запретов...» (2018), посвящённого этой встрече: «Ему огромных залов было мало, // Он тихим словом рвался пробуждать. // А три поэта, в общем-то, не знали, // И что, и как, и надо ли сказать» ([https://alex-vinokur.dreamwidth.org/610041.html?fbclid=IwAR0ycaatiSA-V79a0GuBZa-mFhStJswRvYhyN2NABiFK2Z6uwWw5v1Kxvmw](https://alex-vinokur.dreamwidth.org/610041.html?fbclid=IwAR0ycaatiSA-V79a0GuBZa-mFhStJswRvYhyN2NABiFK2Z6uwWw5v1Kxvmw;); дата обращения: 8.7.2023)

¹² Смехов В. Таганка: Записки заключённого. С. 105.

«были близкими к театру людьми, даже входили в авторский круг Таганки» (В. Смехов). Между тем и сам Межиров некоторое отношение к Таганке имел.

Хронологически (относительно биографии барда) первое свидетельство об интересе Высоцкого к Межирову принадлежит Л. В. Абрамовой и касается середины или второй половины 60-х годов: «...Володя любил его стихи, и какие-то межировские вещи его действительно потрясли. Например: “Мы под Колпино скопом стоим...” Сам он эти стихи не пел, но слушал их как песню. Он просто со стула упал! Это было в любимовском кабинете, когда Юрий Петрович собрал актёров-певцов, чтобы добавить песен в “Павшие и живые”. Вот тогда кто-то эту песню (автором мелодии к стихам считают А. Аграновского¹³ – А. К.) спел. Володя был потрясён, и потрясён именно стиховым материалом этой песни»¹⁴. Что касается момента личного знакомства двух поэтов, то об этом мы скажем ниже.

Стихотворение «Мы под Колпином скопом стоим...» в самом деле уникально своей беспощадной правдой, шедшей вразрез с тем, как было «дозволено» изображать войну в советское время:

Мы под Колпином скопом стоим,
Артиллерия бьёт по своим.
Это наша разведка, наверно,
Ориентир указала неверно...¹⁵

Ситуация *артиллерия бьёт по своим* большим иносказательным смыслом – столь, увы, характерным для отечественной культуры двадцатого века – взволновала Высоцкого, уже написавшего к этому времени «Штрафные батальоны». Нам думается, межировские стихи

¹³ См., например: Авторская песня / Сост. Д. Сухарев. Екатеринбург, 2002. С. 337.

¹⁴ Абрамова Л. В. Факты его биографии: О Владимире Высоцком / Интервью и сост. В. К. Перевозчикова. М., 1991. С. 29.

¹⁵ Межиров А. Избранное. М., 1989. С. 561. Далее ссылки на это издание даются в тексте, в круглых скобках, с указанием только номера страницы. Поскольку сам поэт свои стихи не датировал, мы указываем здесь и ниже дату первой публикации. Острое с точки зрения цензуры стихотворение «Мы под Колпином...», опубликованное в 1964 году, написано, скорее всего, гораздо раньше, – возможно, в 1956-м. Дата предположительно устанавливается из соотнесения свидетельства Е. Евтушенко, говорящем о нём как о «новом» применительно к 56-му году (см.: Евтушенко Е. Страх перед новой книгой: [Предисл.] // Межиров А. Артиллерия бьёт по своим: Избр. М., 2006. С. 5), и свидетельства самого Межирова об истории его появления (см. сноску 19).

входят – напрямую или косвенно – в ассоциативный фон песни «Тот, который не стрелял» (1972), в основе лирического сюжета которой лежит история бойца, провинившегося тем, что «языка... добыл, да не донёс», за что и был приговорён своими же к расстрелу: «И особист Суэтин, // Неутомимый наш, // Ещё тогда заметил // И взял на карандаш»¹⁶. Известно любопытное для нашей темы свидетельство Л. Мончинского, сообщающего – надо полагать, со слов Высоцкого – что песня эта «впервые исполнена была на вечере для поэтов (имеется в виду та самая «тройственная» встреча, ибо никакого другого «вечера для поэтов» у Высоцкого не было; получается, что она произошла не раньше 1972 года, и это не противоречит свидетельству Смехова – А. К.). Он был очень хорошо принят поэтическими мастерами, а потом подошёл, боюсь ошибиться, Межиров или Слуцкий, кашлянул и деликатно заметил: “Сюжет баллады несколько фантастичен”. Володя огорчился»¹⁷. Если соотнести эти слова со свидетельством самого Межирова о «нравоучительной интонации» Слуцкого в разговоре с Высоцким (и о том, как сам Межиров пытался при этом жёсткую позицию Слуцкого смягчить), то критиковал песню, скорее всего, именно Слуцкий, из трёх мэтров наиболее склонный к рационалистичности в творчестве. Именно поэтому ему могла показаться неправдоподобной история о том, как спас героя песни «тот, который не стрелял» – единственный из расстрельной команды, кто не нажал курок во время казни. Условно-символического смысла песни¹⁸ старший поэт не оценил.

Возможно, к стихотворению Межирова восходит и лейтмотив песни Высоцкого «Прерванный полёт» (1973), предложенной им в фильм «Бегство мистера Мак-Кинли». В этой песне поэт не раз пользуется двойной приставкой *недо-*, подчёркивая этим недоовоплощённость судьбы героя песни:

¹⁶ О реальной основе сюжета песни см. подборку высказываний её автора в кн.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М., 2010. С. 242–243.

¹⁷ Мончинский Л. Мы помним его живым [статья 1984 г.] // Мончинский Л. Владимир Высоцкий: «Всех обнимаю!» / Сост. и предисл. В. Дузь-Крятченко. 1991. Ч. 1. С. 28. (Б-ка «Ваганта»; № 11.)

¹⁸ См. о нём: 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.); Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013. С. 136–137.

Смешно, не правда ли, смешно,
Когда секунд недостаёт –
Недостающее звено,
И недолёт, и недолёт!

Благодаря этому лейтмотиву предназначенная для конкретного эпизода фильма (и, как большинство написанных для него песен, в фильм не вошедшая) песня стала восприниматься как знаковая для всего поколения «оттепели и застоя», не менее обобщающая, чем стихотворение Межирова. Так вот, слово *недолёт* настойчиво повторяется и в нём как рефрен: «Недолёт. Перелёт. Недолёт. // По своим артиллерия бьёт. <...> Из окопов никто не уйдёт. // Недолёт. Перелёт. Недолёт», – и в таком композиционно-смысловом качестве оно и могло отозваться у младшего поэта¹⁹.

Если мы говорим о военной теме, то в её русле Высоцкий мог использовать и ещё один межировский мотив. В стихотворении старшего поэта «Воспоминание о пехоте» (1955) перед читателем предстаёт гиперболизированный образ воина: «Я сплю, / положив под голову / Синявинские болота, // А ноги мои упираются / в Ладогу и Неву» (эти строки звучат и в начале стихотворения, и в финале его); «А я всё дальше иду, / минуя снарядов разрывы, // Перешагиваю моря / и форсирую реки вброд» (421–422), и так далее. Критика отметила в этом стихотворении «своеобразную богатырскую эпичность лирического восприятия», а также совпадение «индивидуального сознания» с «коллективным», возможное «только в ситуации общенародной освободительной войны»²⁰. В 1972 году Высоцкий пишет песню «Мы возвращаем Землю», в которой идёт аналогичным путём, превращая лирическое *я* в коллективное *мы*:

¹⁹ Межиров свидетельствовал, что этот мотив в стихотворении имеет реальную основу. Мать его погибшего школьного друга Вадима Станкевича рассказала ему в 1956 году о том, как воспринимали жильцы известного «дома на набережной» ночное передвижение лифта: «В 1937 году в доме ночью жильцы не спали, все ждали ареста – идёт лифт, от ужаса все замирали. Когда лифт у нас шел на этаж выше, мы говорили: “Перелёт”. На этаж ниже: “Недолёт”. Я всё это запомнил» (Межиров А. И войны нет на войне / Записал и подгот. публ. В. Дагуров // Новая газ. 2006. № 46. 22 июня; цит. по электронной версии: <http://2006.novayagazeta.ru/pomer/2006/46n/n46n-s36.shtml>; дата обращения: 4.7.2017).

²⁰ Владимир С. Стих и образ: Размышления о соврем. стихе. Л., 1968. С. 118, 119.

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

По своей интертекстуальности и архетипичности эта песня чрезвычайно сложна; она опирается на различные источники – и поэтические, и фольклорно-мифологические²¹. Её возможный поэтический фон включает, например, и песню Визбора «Тралфлот» (1965), со строкой «Тралмейстер толкнул сапогом материк»²². Визбор, кстати, был большим поклонником поэзии Межирова, стихотворение «Воспоминание о пехоте» для себя выделял²³ и даже назвал точно так же одну из собственных песен (1980). Не исключено, что его хорошо помнил и Высоцкий, тем более что к моменту написания песни «Мы вращаем Землю» «Воспоминание...» успело войти в состав десятка межировских книг. Возможно, мотив «положенных под голову болот» отозвался – через посредство широко известной, самим Высоцким тоже исполнявшейся, песни Визбора на стихи Смелякова «Если я заболею» (песня 1960 г.; в версии Визбора/Высоцкого: «...в изголовье поставьте/повесьте упавшую с неба звезду») – в песне Высоцкого «О конце войны» (1978): «И скоро награда за ратны труды – // Подушка из свежей травы в головах!»²⁴

Чрезвычайно важны для нашей темы свидетельства В. Смехова. Говоря о наступившем вслед за «тройственной» встречей (процитируем ещё раз) «кратком, увы, периоде содружества поэтов», он пишет: «Помню Володин разбор удовольствий от прочитанной книжки стихов А. П., наше дуэтное восхищение – цитирование “Баллады о цирке”»²⁵. Если исходить из того, что Высоцкий читал «Балладу о цирке» (1961) по книге, подаренной ему Межировым, то речь должна идти либо о «Поздних стихах» 1971 года, либо о «Стихотво-

²¹ Сводку данных и ссылки на литературу см.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 238.

²² *Визбор Ю.* Соч.: В 3 т. / Сост. Р. Шипов. М., 2001. Т. 1. С. 135.

²³ «...Межиров вдруг увидел маленького пехотинца, как спящего поперёк всей страны великана» (*Якушева А., [Визбор Ю.]* «Три жены тому назад...»: История одной переписки / Сост.: А. Кусургашева. М., 2001. С. 119).

²⁴ См.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 333.

²⁵ *Смехов В.* Таганка: Записки заключённого. С. 105.

рениях» 1973-го – кстати, с надписью: «...на память о войне, о цирке» (курсив наш). Надпись такая появилась, возможно, как раз потому, что Высоцкий высоко отозвался о межировской «Балладе...» в одной из бесед с её автором, и последнему этот отзыв запомнился. Между тем, цирк как лирическая тема привлёк серьёзное внимание самого Высоцкого как раз в начале 70-х годов. В 1972 году написаны два программных для него произведения: песня «Натянутый канат» и «Енгибарову – от зрителей» (ещё прежде, между 1967 и 1969 годами, было написано стихотворение «Парад-алле! Не видно кресел, мест!...»). Их сквозная тема – трагическая судьба художника, в подтексте – самого автора, как раз в начале 70-х годов, в «гамлетовскую» эпоху (в 1971-м Высоцкий впервые вышел на таганковскую сцену в образе принца датского) по-настоящему осознавшего собственный масштаб и собственную поэтическую судьбу²⁶. Цирк в этих произведениях – не только цирк как таковой, но ещё иносказательный образ, за которым стоит поэтическое творчество, вообще искусство, и более того – жизнь: «Он смеялся над славою брэнной, // Но хотел быть только первым – // Такого попробуй угробь! // Не по проволоке над ареной, – // Он по нервам – нам по нервам – // Шёл под барабанную дробь!» («Натянутый канат»). Иносказательные возможности цирковой темы как темы судьбы могли быть подсказаны младшему поэту именно межировскими стихами, в которых акцентировалось её (темы) общечеловеческое звучание:

Он стар, наш номер цирковой,
Его давно придумал кто-то, –
Но это всё-таки работа,
Хотя и книзу головой.

О вертикальная стена,
Круг новый дантовского ада,
Моё спасенье и отрада, –
Ты всё вернула мне сполна. (188)

²⁶ См. об этом подробно: Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого. С. 115–162.

Плюс к тому: стихотворение Межирова, представляя собой «большую лирическую форму» (термин И. Л. Альми²⁷), должно было привлекать Высоцкого своей балладностью, тяготением к эпике. Это было важно для поэта, который напишет в 1975 году «Балладу о детстве», в жанровом отношении «Балладе о цирке» явно близкую за счёт воплощения судьбы лирического героя на фоне войны и послевоенных лет. Причём, начинается лирический сюжет с самого рождения героя, а у Высоцкого даже ещё раньше: «Спасибо вам, святители, // Что плюнули да дунули, // Что вдруг мои родители // Зачать меня задумали...»; ср. у Межирова: «Метель взмахнула рукавом – // И в шарабане цирковом // Родился сын у акробатки». «Святители» у Высоцкого сюжетно и эмоционально оказываются сродни межировской «метели»: рождение (зачатие) происходит как бы невзначай, «вдруг», да ещё благодаря какой-то внешней силе.

В. Смехов сообщает далее, что Высоцкий очень любил стихотворение Межирова «Закрытый поворот» (1964), знал его наизусть и однажды продекламировал мемуаристу, добавив от себя: «Колоссально. Даже жалко, что не я это придумал». Пристрастие Высоцкого к этим стихам объясняется В. Смеховым совершенно справедливо: «И темой мужского выбора, образом закрытого перекрёстка судьбы, и ритмом, и словом – родное стихотворение. Не говоря уже о страсти автомобилиста»²⁸. Напомним хотя бы финальные строки стихотворения:

Где уж там аварий опасаться,
Если в жизни всё наоборот,
Мне бы только в поворот вписаться,
В поворот, в закрытый поворот. (278)

Нам думается, однако, что читательским интересом Высоцкий здесь не ограничился. В его собственной песне «Горизонт» (1971) угадывается возможное влияние межировского стихотворения.

²⁷ См.: Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения // Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения: [Сб. статей.] СПб., 2009. С. 11.

²⁸ Смехов В. Таганка: Записки заключённого. С. 105. Ср.: Я пришёл к вам со стихами...: Александр Межиров / Автор и исполнитель В. Смехов.

В обоих произведениях дорожно-автомобильная образность имеет аллегорический характер, сам лирический сюжет очень экспрессивен и центростремителен:

Чтоб не было следов, повсюду подмели...
Ругайте же меня, позорьте и трезвоньте:
Мой финиш – горизонт, а лента – край земли, –
Я должен первым быть на горизонте!

Необходимость «вписаться... в закрытый поворот» у Межирова предвосхищает порыв лирического героя Высоцкого к черте горизонта, и здесь как раз налицо не только следование Межирову, но и переосмысление его лирической ситуации. Ведь вписаться в поворот можно, а достичь горизонта – нельзя: «Но тормоза отказывают, – кода! – // Я горизонт промахиваю с хода!» Впрочем, и в межировских стихах всё не так однозначно. Высоцкий-читатель мог обратить внимание на строку «Если в жизни всё наоборот», приоткрывающую тему парадоксальности бытия (Смехов вспоминает, что Высоцкий, декламируя «Закрытый поворот», в этом месте «после паузы рухнул слитным словом»: *всёнаоборот!*). Не здесь ли зерно – по крайней мере, «одно из зёрен» – написанного Высоцким вскоре после «Горизонта» стихотворения «Мой Гамлет» (1972), построенного именно на мотивах-антиномиях, представляющего собой как бы один развёрнутый поэтический оксюморон или алогизм, где всё, как у Межирова, – «наоборот»: «Я от подранка гнал коня назад // И плетью бил загонщиков и ловчих»; «Я прозревал, глупея с каждым днём»; «Груз тяжких дум наверх меня тянул, // А крылья плоти вниз влекли, в могилу»; «А мой подъём пред смертью – есть провал», и наконец: «А мы всё ставим каверзный ответ // И не находим нужного вопроса».

В ответ на наш вопрос о читательском интересе Высоцкого к Межирову В. Смехов сообщил, что младший поэт ценил у старшего ещё стихотворение «Люди сентября» (1962), его строки:

И если к небу рай прибит гвоздями,
Наш санаторий, не жалея сил,
Осенними и ржавыми дождями
Сын плотника к земле приколотил. (272)

В самом деле, эти строки должны были привлекать Высоцкого. Во-первых, метафорический мотив «прибивания (гвоздями)», сам по себе «по-высоцки» экспрессивный, обнаруживаем в его собственной «Балладе о брошенном корабле» (1971): «Гвозди в душу мою // Забивают ветра». Возможно, этот образ восходит не только к исполнявшейся Высоцким песне Н. Матвеевой «Какой большой ветер!» 1960–61 годов («И если гвоздь к дому // Пригнать концом острым, // Без молотка, сразу, // Он сам войдёт в стену»²⁹), но и к стихам Межирова. Во-вторых, вполне отвечала творческой манере Высоцкого поэтическая «сниженность» библейской образности – сошлёмся на его произведения 70-х годов: «Переворот в мозгах из края в край...», «Райские яблоки» и другие. А возможно, межировская строка о «сыне плотника» отозвалась в сюжете трагедийной «Песни про плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие» (1967). И в-третьих, Высоцкому как раз в 1973–74 годах была интересна тема жизненного аутсайдерства («Прерванный полёт», «Кто за чем бежит»), а именно она является ведущей в межировском стихотворении: «Мы люди сентября. / Мы опоздали // На взморье Рижское к сезону, в срок». Подобно Межирову, Высоцкий воплощал её в иносказательном ключе: «Номер третий – убелён и умудрён, – // Он всегда – второй надёжный эшелон, – // Вероятно, кто-то в первом заболел, // Ну а может, его тренер пожалел» («Кто за чем бежит», 1974).

Ещё один поворот нашей темы подсказан воспоминаниями В. Мощенко, дружившего с Межировым и однажды заставшего у него в Переделкине Высоцкого: «В ту ночь Высоцкий сказал мне, когда А. П. вышел в кухню помыть посуду: “Он хочет спасти меня, а сам неприкаянный – не меньше, чем я. Может, и больше”. Под конец Высоцкий по просьбе Межирова спел “В Тбилиси – там всё ясно, там тепло...” и, поставив гитару к ногам, уговорил А. П. прочитать нам “Бессонницу”, не удержался, снова взял гитару и подыграл ему»³⁰. Что касается «неприкаянности», то двух поэтов роднило ощущение

²⁹ Матвеева Н. Пастушеский дневник: [Стихи и песни.] М., 1998. С. 211. Известна фонограмма исполнения этой песни Высоцким, слегка варьирующим текст; см.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 187.

³⁰ Мощенко В. Запекшаяся капля слезы // Дружба народов. 2013. № 9. С. 239.

одинокости – не в житейском, а скорее в философском, фатальном, творческом смысле слова. В. Смехов в указанной выше телепередаче вспоминает, что именно Высоцкий «открыл» ему стихотворение Межирова «Одинокость гонит меня...» (1957): «...Я пою. // Одинокость гонит меня // В путь-дорогу, // В сумрак ночи и в сумерки дня. // Есть товарищи у меня, // Слава богу! // Есть товарищи у меня» (55). В межировском же выборе песни с упоминанием Тбилиси («Москва – Одесса», 1968) сказались, возможно, его любовь к Грузии, о которой сам Мощенко здесь же и пишет и которая очевидна в его творчестве. Может быть, мемуарист и приводит именно строчку о Тбилиси (хотя песня начинается не с неё) как раз потому, что «спеть о Тбилиси» просил Межиров. Но чем могла привлечь Высоцкого «Бессонница» (1961), открывающаяся таким зачином:

Хоронили меня, хоронили
В Чиатурах, в горняцком краю.
Чёрной осыпью угольной пыли
Падал я на дорогу твою.

Вечный траур – и листья и травы
В Чиатурах черны иссиня.
В вагонетке, как уголь из лавы,
Гроб везли. Хоронили меня. (196)

Во-первых – звучащим уже в этих стихах мотивом воображаемых собственных похорон лирического героя. Это мотив и «высоцкий» тоже. Он звучит и в комедийной песне «Мои похороны, или Страшный сон очень смелого человека» (1971), и в трагических «Конях привередливых» (1972): «Сгину я – меня пушинкой ураган сметёт с ладони, // И в санях меня галопом повлекут по снегу утром, – // Вы на шаг неторопливый перейдите, мои кони, // Хоть немного, но продлите пусть к последнему приюту!» Кстати, словосочетание «последний приют» (притом что оно, конечно, является расхожим) есть и в межировском стихотворении: «Здесь нашёл я последний приют». Уместно вспомнить и написанную вслед за «Конями...» (к ним мы ещё вернёмся) песню «Памятник» (1973), лирическая си-

туация которой построена на мотивах похорон и ложного посмертного чествования героя: «И с меня, когда взял я да умер, // Живо маску посмертную сняли // Расторопные члены семьи...»; сравним с «Бессонницей»: «Дом шатают стенанья и плачи, // На поляне горланят и пьют». Кстати, в «Памятнике» использован тот же размер, что и в «Бессоннице» – трёхстопный анапест.

Во-вторых, близка была Высоцкому и горняцкая тема – вспомним его «Марш шахтёров» (1970–71). В-третьих, заглавный мотив межировского стихотворения, начинающий звучать примерно с середины его («Или это бессонница злая // Чёрным светом в оконный проём // Из потёмок вломилась, пылая, // И стоит в изголовье моём?»), появляется в качестве сюжетообразующего и у Высоцкого тоже. Например, в 1968 году он пишет прозаическое произведение, для посмертной публикации которого не случайно выбрано редакторское заглавие «Жизнь без сна».

Возможно, чтение стихов Межирова отозвалось и в других произведениях Высоцкого. Отметим, например, сходство строк рефрена «Баллады о Любви» (1975): «Я дышу, и значит – я люблю! // Я люблю, и значит – я живу!» – со строкой «Я люблю, пока живу» в межировском стихотворении «Во Владимир перееду...» (373) Оно было опубликовано как раз незадолго до появления песни Высоцкого, в московском «Дне поэзии» 1974 года (а позже, в 76-ом, вошло в подаренную Высоцкому автором книгу «Под старым небом»; правда, в книге отредактированное автором стихотворение этой строки уже не имело). В личной библиотеке Высоцкого данного «Дня поэзии» нет, но это ещё не означает, что он его к моменту написания песни не читал. Во-первых, он давал книги читать друзьям и знакомым, и их не всегда возвращали³¹, а во-вторых, мог и сам взять книгу у кого-то на время, тем более что как раз в эту пору прошла встреча с тремя поэтами, и уровень публикуемой профессиональной поэзии должен был Высоцкого особенно интересовать.

Г. Гецевич отметил сходство фрагментов песни Высоцкого «Певец у микрофона» (1971) и стихотворения Межирова «Как я молод –

³¹ См.: *Высоцкая Н. М.* О библиотеке сына // Мир Высоцкого. [Вып. I.] С. 454–455.

и страх мне неведом...» (1968). Прочитываем их. Межиров: «В драке бью без промашки под рёбра, // Хохочу окровавленным ртом, // Всё недобро во мне, всё недобро. // ...Я опомнюсь, опомнюсь потом» (356). Высоцкий (рефрен песни): «Бьют лучи от рампы мне под рёбра, // Светят фонари в лицо недобро, // И слепят с боков прожектора, // И – жара!.. Жара!.. Жара!» Хотя по содержанию стихи двух поэтов, конечно, разнятся, межировские строки (опубликованные впервые в московском «Дне поэзии» 1968 года) действительно могли привлечь Высоцкого своей выразительной экспрессией, а также мотивом душевной раздвоенности, барду тоже близким (см. его песню 1969 года «И вкусы и запросы мои – странны...» или уже цитировавшееся нами стихотворение «Мой Гамлет»).

Мы видим, что возможные реминисценции из межировских стихов концентрируются у Высоцкого в самом деле в творчестве первой половины 70-х, и возникают они в программных рефлексивных произведениях барда. То есть, Межиров оказывается для него своеобразным «союзником» на пути осознания своего дара и своей судьбы. Привлекают Высоцкого у Межирова обычно произведения, отмеченные печатью драматизма и экспрессии. Межиров порой как бы «попадал» своими стихами в те лирические темы, которые волновали Высоцкого. Говорить же о творческих откликах Межирова на стихи младшего поэта пока, кажется, не приходится.

2

Ситуация меняется в 1980 году. Смерть Высоцкого, ставшая событием общенационального масштаба, сделала его, и прежде обладавшего огромной неформальной популярностью, фигурой культовой, подняла в общественном восприятии на ещё бóльшую высоту. В. Смехов вспоминает, как Межиров, узнав о случившемся, позвонил ему и не говорил, а скорее кричал в трубку: «Это невозможно! Володя не мог умереть!»³² В первые месяцы после ухода Высоцкого

³² См.: Я пришёл к вам со стихами...: Александр Межиров / Автор и ведущий В. Смехов. По свидетельству Смехова, Высоцкий незадолго до смерти, в начале 1980 года, записал для Межирова кассету со своими песнями, что он ещё прежде обещал, но о чём забыл. Межиров деликатно напомнил об этом через Смехова, и смутившийся Высоцкий срочно подготовил и передал такую кассету.

Межиров написал статью о нём – как сообщил нам А. Е. Крылов, для одного из центральных журналов. Но в печать статья не попала и была напечатана с журнальных гранок в посвящённом памяти Высоцкого номере стенгазеты (фактически – самиздатского журнала) Московского КСП «Менестрель» (1981, № 1), которую как раз Крылов и редактировал.

Статья Межирова эссеистична и эмоциональна, как и многие другие тогдашние отклики на свежую рану русской культуры – кончину Высоцкого. Во-первых, Межиров вспоминает о том, как он впервые увидел Высоцкого – на театральной репетиции: «Прижатый спиной к какой-то резкой (может быть, железной) конструкции, упираясь ногами в горизонтальную перекладину, широко раскинув руки, артист пел»³³ – и далее автор приводит цитату из «Песни самолёта-истребителя» («Из бомбардировщика бомба несёт...» и далее). Между тем, Межиров в реальности описывает исполнение Высоцким другой песни. «Резкая конструкция» с «горизонтальной перекладиной» – это декорация спектакля «Берегите ваши лица», подготовленного на Таганке в 1970 году и в итоге запрещённого. Высоцкий именно на описанном Межировым фоне исполнял в нём песню «Охота на волков»³⁴. Межиров либо путает песни, либо сознательно заменяет одну на другую – явно «крамольную» по тем временам «Охоту...» на сравнительно нейтральную в этом отношении, при жизни Высоцкого вышедшую на пластинке (стало быть, «залитованную») песню о войне. По трагическому накалу же эти песни вполне сопоставимы одна с другой. Писавший статью для «большой» печати и хорошо знавший советские цензурно-редакторские порядки, Межиров понимал, что пытаться протащить на журнальные страницы упоминание об «Охоте на волков» и бесполезно, и, возможно, просто губительно для статьи. Одним словом, можно предположить, что первая личная встреча поэтов произошла в 1970 году.

³³ Межиров А. Мир вашему дому // Менестрель: Стенная газ. Московского КСП. 1981. № 1. С. 15. Цит. по репринтному воспроизв. этого номера: Вагант. 1994. № 1.

³⁴ «В новелле <...> “Убийство Кеннеди” <...> я сидел на самый верхний штангет (это и есть та самая «резкая конструкция» – А. К.), на гитаре была нарисована мишень, а сзади – светящийся задник. <...> И я пел песню “Идёт охота на волков”» (цит. по: Театральный роман Владимира Высоцкого / Сост. А. Петраков, О. Терентьев. М., 2000. С. 95).

Небольшая статья Межирова замечательна своей многогранностью. В ней пронизательно уловлены некоторые важнейшие особенности творческой личности барда: соотношение поэтического и актёрского дарований («Темперамент артиста или поэта? Стоило ли расчленять творчество Владимира Высоцкого?»); эволюция («Время шло, но ещё быстрее обогащался его талант, куда более многогранный и ёмкий, нежели казалось вначале. Владимир Высоцкий уже владел стихом свободно и мощно»); новаторство поэтического языка («...слова новой улицы, стадионов, общежитий, бойких научных городков вроде Дубны вперемешку с языком последних дворикив Арбата») и ритмики, при бережном отношении к звучанию классического стиха («Драгоценная подлинность ритмического дыхания позволяла ему испытывать традиционный размер, а та или иная деформация стиха была обусловлена внутренней необходимостью»). Как видим, один поэт оценивает другого с помощью профессиональных критериев, ставя его творчество в контекст высокой поэзии. Учтём, что Высоцкий тогда только ушёл из жизни, и Межиров, несмотря на то что, казалось бы, «лицом к лицу лица не увидать», демонстрирует тонкое понимание его поэзии³⁵.

Своеобразным дополнением к статье является позднейшее признание Межирова в уже цитированном нами интервью М. Цыбульскому: «Я ему [Высоцкому] сказал <...>, что очень люблю его короткие, ранние песни. Я сказал, что, например, песня “Сегодня я с большой охотой...” [“Наводчица”] такая чистая, что она для меня, как сонет Лауре». Вс. Ковтун же вспоминает, что Межиров мог сходу наизусть декламировать такие песни – в частности, «Бодайбо» и «Говорят, арестован...»³⁶

³⁵ По свидетельству Вс. Ковтуна, в предъюбилейные (для Высоцкого) дни января 1988 года в «перестроечном» «Огоньке» готовилась к печати, но не была опубликована статья Межирова, в которой поэт, «среди всего прочего, даёт отповедь Станиславу Куняеву» (*Ковтун Вс. Провокатор перестройки // В поисках Высоцкого. № 7. 2013. С. 104*). Из этого мемуарного очерка можно сделать вывод, что речь идёт о нашумевшей «антивысоцкой» статье Куняева 1982 года (см. ниже), хотя сам автор признаёт, что тот эпизод к 88-му году «уже порядком подзабылся». Возможно, Межиров откликнулся в своей статье на «свежий» выпад Куняева – на сей раз против поэтов фронтового поколения (см.: *Куняев Ст. Ради жизни на земле // Молодая гвардия. 1987. № 8. С. 246–267*). Редакция «Огонька», как вспоминает Вс. Ковтун, апеллировала к межировской статье как якобы мешающей напечатать подборку Высоцкого. Межиров снял свою статью, но на судьбу подборки это не повлияло. Подборка оказалась в итоге напечатана, но независимо от межировского жеста.

³⁶ См.: *Ковтун Вс. Провокатор перестройки. С. 105–106.*

Но в высказываниях Межирова о Высоцком звучат и критические ноты. Так, А. Е. Крылов вспоминает (в беседе с автором этих строк) о телефонном разговоре с Межировым (см. сноску 9) после того, как поэт ознакомился с двухтомным американским собранием произведений Высоцкого 1982 года³⁷ (это редкое издание, за которым всегда охотились коллекционеры, поэт даже был готов обменять). Межиров критиковал их за неудачную, по его мнению, образность. В частности, ему не нравилась начальная строка «Охоты на волков»: «Рвусь из сил – и из всех сухожилий». В ней он, будто не замечая вообще характерного для Высоцкого приёма использования «трансформированной фразеологической единицы»³⁸ (неожиданное сочетание в одном стихе фразеологизма «рвусь из сил» и заимствованного из спортивной сферы оборота «порвать сухожилие»), усматривал логическую неувязку, использование в качестве однородных членов предложения слов из несходных семантических рядов: мол, как это может быть – «из сил» и «из сухожилий» одновременно? Похожую претензию – именно с позиций буквального понимания стихов – Межиров выскажет позже в интервью М. Цыбульскому к строкам «И с тягой ладится в печи, // И с поддувалом» из песни «Смотрины»: «Человек, который хоть раз в жизни топил печку, понимает, что так сказать нельзя – и с тягой, и с поддувалом».

По свидетельству М. Синельникова, Межиров сказал однажды Ю. Карякину: «Высота стихотворного фельетона Высоцкого, это и уровень падения русского народа»³⁹. Вероятно, именно это он имел в виду, когда говорил позже в интервью Цыбульскому (надо признать, спровоцировавшему собеседника на разговор о «недостатках» поэзии барда), что Высоцкий «много накричал того, чего кричать было не нужно абсолютно». Здесь же высказаны и другие претензии: «Я у него никогда не любил риторические куски, это ему никогда не удавалось <...> ему была необходима какая-то конкретика»; «Когда он овладел техникой, то долго упивался ей, а это очень опас-

³⁷ См.: *Высоцкий В.* Песни и стихи: В 2 т. / Сост. А. Львов. Нью-Йорк, 1981–1983.

³⁸ *Уваров Н. С.* Фразеологизмы в творчестве Владимира Высоцкого: Опыт словаря. Омск, 2007. С. 357.

³⁹ *Синельников М.* Речь на вечере «Любимые стихи», посвящённом девяностолетию Александра Межирова // *Зинзивер.* 2014. № 3 (59) – <http://magazines.russ.ru/zin/2014/3/16s.html> (дата обращения: 7.7.2023).

ный период для поэта – техника применительно к поэзии сама себя ставит в кавычки».

Приведём, наконец, кое-что объясняющее высказывание Межирова из цитированной выше «менестрельской» статьи: «Слова его песен можно читать глазами. <...> Я вижу книгу Владимира Высоцкого, хотя понимаю, как велик риск такого шага». Автор статьи как будто сомневается в возможности полноценной подачи поэзии Высоцкого традиционным печатным способом: «слова песен» – это не совсем то, что стихи, здесь есть «риск» (см. выше о впечатлениях от американского двухтомника). И добавим свидетельство дочери Межирова, Зои Александровны: «...ему нравились самые сильные песни Высоцкого, не второстепенные и [не] проходные для его таланта. В целом – Межиров считал, что Высоцкий особое явление» и что стихи его «надо слушать только в его исполнении, на бумаге сильны лишь некоторые»⁴⁰.

Возможно, на восприятии Межировым Высоцкого сказалась принадлежность последнего к поэтическому поколению, вошедшему в жизнь и в литературу вслед за межировским. К этому поколению (в котором было, кстати, немало почитателей таланта Межирова) поэт относился с некоторым раздражённым скепсисом, полагая, во-первых, что оно не реализовало собственных надежд на Оттепель («Какие-то колокола // Или какой-то звон капли. // Казалось, оттепель была, // Казалось, что на самом деле. // Но было вам разрешено // Немножко больше, чем дано // Природой или же Всевышним...» – «Надпись на старой книге», 1976; 167), а во-вторых – что отдало дань массовой культуре, «эстрадности» («На Монмартре проживает идол, // Сверхкумир и супер-Вельзевул. // Юбилея он ещё не выдал, // Полувека не перешагнул» – «Alter ego», 1975; 15). О том, что Высоцкий для Межирова тоже имел отношение к этому ряду, косвенно говорят строки стихотворения «Дневальный» (1984): «Бедолага этот / крутит ручку своей шарманки // И собирается в будущем, / если оно суждено, // Сыграть кого-нибудь / вроде Гамлета на Таганке // Или исполнить фон Штирлица / в многосерийном кино» (40).

⁴⁰ Из письма к автору статьи от 1 дек. 2014 г.

Как бы талантливо ни был снят сериал «Семнадцать мгновений весны» с Вячеславом Тихоновым в главной роли «фон Штирлица», всё же он являет собой иное, в сравнении с любимовской постановкой трагедии Шекспира, искусство – искусство массовое. Между тем у Межирова эти явления оказываются, с иронической точки зрения («кого-нибудь вроде Гамлета»; «исполнить»), в одном ряду. В ту же пору появляется и стихотворение Межирова «Началá – и с самого начала...» (1984), где мотив душевной холодности героини («Ибо говорила мимо боли...») экстраполируется и на восприятие ею Высоцкого: «Даже апология Володи, // Милого кумира твоего, // Что лежит на кладбище при входе, // Прозвучала несколько мертво» (83). Словосочетание «милый кумир» звучит явно иронически, вновь отсылает к массовой культуре (напомним для сравнения: «Сверхкумир и супер-Вельзевул»).

Могло ли отношение Межирова к отдельным граням творчества Высоцкого, да и к самой его фигуре, быть связано с его отношением к авторской песне в целом? М. Синельников на упоминавшемся нами вечере в ЦДЛ говорит, что Межиров «в душе презирал бардов». Вероятно, крупнейшие фигуры – Высоцкого и Окуджаву – нужно всё-таки выносить за скобки бардовского движения (они были далеки от него и в реальности). Во всяком случае, говорить о «презрении» здесь не приходится. Кстати, черты Окуджавы узнаются в герое полушутливого, но тепло написанного межировского стихотворения «Женщин таких, как на старом Арбате...» (1979): «Женщин таких, как на старом Арбате, // Не было, нет и не будет вовек. // Их имена повторял, как заклятье, // Лютый кавказец, лихой человек. // Он полюбил этой улицы старой // Неторопливый и узкий пролёт. // Юной его семиструнной гитарой // Каждая кровля по-русски поёт...» (317)⁴¹

Судьба Высоцкого отразилась в стихах Межирова, написанных в 80-е годы и позже. Первым из них стало иносказательное стихотворение «Троицкий» (ранний вариант названия – «Призванье II»; 1984). Завуалированная фамилия героя едва ли могла обмануть кого-либо

⁴¹ В Интернете размещена аудиозапись авторского чтения другого варианта этого стихотворения, с начальной строкой «Особняки на январском закате...» (см.: <http://muzofon.com>; дата обращения: 1.12.2014).

из тогдашних читателей, тем более что заменил автор только первые четыре буквы её. Любопытно, что в «доперестроечное» время стихотворение было опубликовано только однажды – в тбилисском сборнике Межирова «Теснина»; в отдалённой от центра республике цензурные порядки были чуть полегче, чем в столице. В итоге этих тактических ухищрений стихи всё же попали к читателю.

Стихотворение интересно в нескольких ракурсах и частично перекликается с межировской статьёй. Во-первых, в нём звучит мысль о демократичности творчества барда, о том, что он выразил общенациональные чувства (курсив в цитате наш):

Над семью над холмами,
Возле медленных вод,
Помню, Троицкий в храме
Вместе с хором поёт. (59)

Знаком единения певца и народа становится здесь *храм* – образ, неожиданный для атеистического советского времени, но естественный для поэзии Межирова, где он не раз появляется – чаще всего именно в иносказательном значении (ср., например в «Странной истории»: «Нынче в храме – толпа и галдёж...», – или в «Разлуке»: «Пыльное солнце высокого храма»; соответственно 1973 и 1982; 379, 154). Сочиняя стихи о Троицком, Межиров, возможно, вспоминал песню Высоцкого «Купола» (1975), вольно или невольно входящую в их (стихов) интертекстуальное окружение («Купола в России кроют чистым золотом – // Чтобы чаще Господь замечал»). Возможно и другое значение: *храм искусства*.

Троицкий, однако, поёт не только в храме:

Петь и плакать – призванье.
И выводит он стих,
А потом в ресторане,
А потом и в пивных.

Читателю может показаться, что герой стихотворения будет сейчас осуждён автором за снижение «планки». Но к тому, что такое

пение Троицкого не компрометирует его, читатель уже подготовлен эпиграфом, взятым из трактата Григория Сковороды «Разговор пяти путников об истинном счастье в жизни»: «Самое последнее ремесло хвалю...» (в оригинале: «Я наук не хую и самое последнее ремесло хвалю...»⁴²). Это кому-то «ремесло» Троицкого может показаться недостойным и «самым последним»: на самом деле, по мысли Межирова, оно нисколько не хуже любого другого. То есть – поэзия Высоцкого является поэзией в не меньшей степени, чем поэзия, которая не звучит под гитару (ср. с приведённым нами в начале статьи высказыванием Межирова в интервью 1995 года). В одном из стихотворений той же поры сказано по поводу творчества другого поэта, друга Межирова, бильярдиста Егора Митасова: «Ни к тому и ни к этому лиру его не ревную, – // Всё присущее миру в гармонию входит земную» («Баллада о возвращённом имени», 1983)⁴³.

Во-вторых, в стихах тоже (вслед за статьёй) звучит мотив эволюции героя. В русле заданного автором иносказания нетрудно уловить сопоставление сравнительно раннего и сравнительно позднего творчества барда. Напомним, что Высоцкий начинал в первой половине 60-х годов с улично-уголовных сюжетов, а впоследствии, не отказываясь от найденной в молодости «маргинальной» тематики, расширил свой творческий диапазон до «энциклопедии советской жизни», включающей множество ролевых песен с самыми разнообразными персонажами. В стихах Межирова же читаем:

Начал это при нэпе,
Дань ему отдавал,
Молдаванские степи
Во хмелю воспевал,

⁴² Сковорода Г. С. Соч.: В 2 т. / Сост., пер. и обработка И. В. Иваньо и М. В. Кашубы. М., 1973. Т. 1. С. 328. На фонограмме авторского чтения стихотворения, вошедшей в грампластинку: Межиров А. Стихотворения. Читает автор. ВСГ «Мелодия», 1983. М40 45203 008 (ныне размещена на сайте «Старое радио»: <http://www.staroeradio.ru/audio/10296>; дата обращения: 4.7.2023), – поэт произносит другой эпиграф, восходящий, однако, к тому же автору, к его диалогу «Наркисс» (см. там же. Т. 1. С. 144): «Но осмотришь на самого себя. Григорий Сковорода». Судя по тому, что эпиграф из Сковороды («Лежишь во гробе, празднуешь субботу...») – цитата из цикла «Сад божественных песен») появится и в межировском стихотворении «Частый зуммер» (1984), поэт внимательно и увлечённо читал в первой половине 80-х труды украинского мыслителя.

⁴³ Межиров А. Тысяча мелочей: Лирика. М., 1984. С. 15.

Постарел и зажился,
Но не сник потому,
Что с гитарой сдружился
В переходном дыму.

Учитывая иносказательный код стихотворения, нетрудно догадаться, что упоминание о нэпе есть аллюзия на Оттепель, а «переходный дым» символизирует собою изменения в общественной жизни страны с момента отстранения Хрущёва. Как раз с середины 60-х и начинается расширение поэтического мира Высоцкого.

В-третьих, та же иносказательная природа стихотворения позволяет автору внести в него важный для самого автора лирический, личностный подтекст – а заодно вывести судьбу героя на уровень обобщения:

За свои за печали,
За грехи, за вины
Вы его уличали,
В чём себя бы должны. <...>

Страшным голосом ровным,
На палаческий лад,
Объявляли виновным:
Мол, во всём виноват.

Возможно, непосредственный повод для этих стихов поэту дал выпад в адрес уже покойного Высоцкого со стороны Ст. Куняева в 1982 году, в нашумевшей статье «От великого до смешного». Куняев упрекал Высоцкого в том, что он якобы «не пытался подняться над своими “героями”», алкашами и уголовниками, что его «надрыв» есть «окончательный разрыв с идеалом, в лучшем случае – замена его правилами полублатной солидарности»⁴⁴, и так далее. В этом случае Межиров как бы возвращает упрёк и самому Куняеву, и обществу в целом, нравы которого Высоцкий лишь выразил («на зеркало неча пенять...»). Однако это мотив и сугубо межиров-

⁴⁴ Куняев С. От великого до смешного // Лит. газ. 1982. № 23. 9 июня. С. 3.

ский тоже. В творчестве самого Межирова мотив «вины без вины» звучит неоднократно; его лирический герой то и дело вынужден принимать на себя незаслуженные обвинения – или обвинения, которые по справедливости должен разделить с ним кто-то ещё: «А был я не муж и не брат // И не по призванию любовник – // Свидетель и, значит, виновник, – // Я был перед ней виноват» («Они расставались, когда...», 1982; 179); «К твоему приморожен железу, // За свою и чужую вину, // В телефонную будочку влезу, // Ржавый диск наобум поверну» («На семи на холмах на покатых...», 1984; 29; кстати, ср. с «московским» же зачином «Троицкого»: «Над семью над холмами...»). В этом смысле Троицкий оказывается своеобразным *alter ego* самого автора – подобно героям некоторых других его произведений этой же поры (например, «Монолог профессионала», «Последний лыжник; оба – 1982). Напомним, что образ *alter ego* – вообще излюбленный у Межирова: так названо и одно из его стихотворений (1975), нами уже цитировавшееся, и лирическая поэма, составленная в 1975 году из нескольких самостоятельных стихотворений.

В 1984-м имя Высоцкого появляется в стихах Межирова открыто. 7 ноября в «Литературной газете» опубликовано стихотворение «В цейтноте», навеянное, согласно позднему автокомментарию к нему в «Избранном» 1989 года, второй партией начавшегося в сентябре матча за звание чемпиона мира по шахматам между А. Карповым и Г. Каспаровым: «...в этот момент я почувствовал, что матч завершён не будет, о чём сказано в последней строфе, такова мистика предчувствия»⁴⁵. Напомним, что матч был прерван решением президента ФИДЕ в феврале 1985 года после сорока восьми партий, а осенью того же года между двумя гроссмейстерами состоялся новый матч. В газете стихотворение вышло под разовой рубрикой «По ходу матча»:

⁴⁵ Ср. с позднейшим, чуть более подробным, вариантом автокомментария: «...Леонид Чернецкий, одарённый поэт и шахматист, работавший тогда в “Лит. газете”, прочитав четыре моих катрена, сказал: – Сбудется твоё предчувствие, или нет, не знаю. – И поставил этот “материал” в номер» (Межиров А. Артиллерия бьёт по своим. С. 497; в этом издании текст стихотворения, как и многие другие, напечатан с произвольной редакторской правкой и с необъяснимой датой 1985). Автокомментарий поэта даёт основания датировать написание стихотворения интервалом между 12 и 17 сентября 1984 года (даты проведения соответственно второй и третьей партий матча). Если так, то между датой написания и датой публикации прошли почти два месяца.

Может быть, и пройдёт
Эта пешка по краю доски,
Но жестокий цейтнот
Всё тесней мне сжимает виски.

Как Высоцкий поёт
Про своих одичалых коней,
Так жестокий цейтнот
Мне сжимает виски всё тесней. <...>

Но жестокий цейтнот,
Лютый гон, одичалая прыть,
Проиграть не даёт
И тем паче не даст победить. (111)

Поэт отсылает читателя, конечно же, к знаменитой (и тоже, подобно «Песне самолёта-истребителя», «залитованной», вышедшей на пластинке) песне «Кони привередливые» (1972). В чём, однако, суть этой реминисценции?

В песне Высоцкого как раз звучит сквозной мотив своеобразного «цейтнота»: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее! // Вы тугую не слушайте плеть! // Но что-то кони мне попались привередливые – // И дожить не успел, мне допеть не успеть». Ситуация разрешается ценой жизни лирического героя: «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий...» Межиров, имевший природную расположенность к игре как таковой (он, напомним, был страстным бильярдистом), ощущал в ней – как и в цирке (см. выше) – универсальность. В индизнальном ключе поэт воспринимал и шахматы: «Видит наш созерцающий взгляд // В суматохе житейской и спешке // Лишь поля, на которых стоят // Короли, королевы и пешки. // Ну а Мощенко видит поля // И с полей на поля переходы, // Абсолютно пригодные для // Одинокой и гордой свободы» («Шахматист», 1967; 556). Уловив неожиданное на первый взгляд «шахматное» содержание в песне Высоцкого (кстати, о шахматном матче на первенство мира – конечно, другом – писавшего тоже, но в комедийном ключе: «Честь шахматной короны», 1972), в свою очередь взяв из неё «конскую»

динамику в своё стихотворение, в его финальную строфу («Но жестокий цейтнот, // Лютый гон, одичалая прыть...»), Межиров подчеркнул этой переключкой общечеловеческое начало и своих стихов о «цейтноте», и «Коней привередливых» – одного из самых сложных и интертекстуально насыщенных произведений младшего поэта⁴⁶. Между тем, от реального содержания второй партии матча Карпов – Каспаров стихи Межирова довольно далеки: строки «Ход решающий. Вот // Этот фланг, эта пешка Н-5...» ходом игры не подтверждаются. Поле h5 вообще ни разу за всю партию не было занято ни одной фигурой или пешкой; правда, белые пешки (белыми играл Каспаров) решительно выходили на позиции f6 и g6, но шансов пройти до восьмого поля у них, кажется, не было, в ходе размена они были побиты чёрными фигурами⁴⁷.

Преимственность межировского стихотворения по отношению к «Коням привередливым» ощущается и на уровне парадоксального финала его: «Проиграть не даёт // И тем паче не даст победить». Лирический герой песни Высоцкого и погоняет коней, и хочет «хоть немного ещё постоять на краю». Этот смысловой «промежуток» мог расслышать и прочувствовать и автор стихотворения «В цейтноте», вообще очень чуткий к поэтическим парадоксам, полутонам и переходным состояниям⁴⁸.

На склоне лет, уже в американский период своей биографии, Межиров ещё раз творчески отзовется на стихи Высоцкого. В стихотворении «За кого? За того ли...», в последнем его четверостишии, читаем:

За Леона ли Тоома,
Который давно
Встал и вышел из дома
Не в дверь, а в окно.⁴⁹

⁴⁶ См., в частности: Скобелев А. В., Шаулов С. М. «Кони привередливые» в поле интертекстовом // Скобелев А. В., Шаулов С. М. Наш Высоцкий: Работы разных лет. Уфа, 2012. С. 289–308.

⁴⁷ См. реконструкцию партии: Garry Kasparov vs Anatoly Karpov – <http://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1067161> (дата обращения: 9.7.2023).

⁴⁸ См.: Кулагин А. «Гуашью смуглой и крутым зигзагом»: Межиров: поэтика импрессионизма // Кулагин А. Кушнер и русские классики. С. 161–162.

⁴⁹ Межиров А. Артиллерия бьёт по своим. С. 565. В данном издании стихотворение датировано 18 июля 1999 г.

Межиров пишет здесь о судьбе поэта своего поколения Леона Тоома, больше известного как переводчик с эстонского. В 1969 году Тоом упал из окна своей квартиры; есть версия, что это могло быть самоубийством. Такова реальная подоплёка стихов, но есть у них, как нам думается, и поэтический источник – песня Высоцкого «Вот – главный вход...» (1966–67). Лирический герой её в знак своего нонконформистского несогласия с миром поступает именно так, в вообще характерном для героев Высоцкого радикальном духе:

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

Сознательно ли Межиров это сделал, или так получилось неволь-но, но этой реминисценцией он соединил трагические судьбы двух русских поэтов – неважно, что разного масштаба. Межиров вообще умел возвысить человеческий и творческий облик малоизвестного автора, если последний был ему чем-то близок и интересен (так произошло, например, с героем стихотворения 1981 года «Прощание с Юшиным», поэтом-самородком, автором популярной эстрадной песни «Травы, травы...»). Здесь это проявилось на фоне продолжившегося поэтического диалога с Высоцким.

«СИМОНОВСКАЯ» ПЕСНЯ ВЫСОЦКОГО¹

Песня «Райские яблоки» не обделена вниманием висоцковедов. Ей посвящены комментарии и исследования². Особый интерес вызывает, помимо вопросов текстологических, вопрос о её источниках – и фольклорно-мифологических (в диапазоне от Ветхого Завета до блатного фольклора), и литературных.

Важную подсказку исследователю дал сам поэт, заметивший в автокомментарии перед исполнением песни в декабре 1978 года: «Она посвящена женщине, которая долго ждала. Я бы её назвал “Жди меня”, но, к сожалению, уже так было. Поэтому пусть она будет без названия»³. Знаменитое стихотворение Константина Симонова таким образом автоматически включается в круг источников в качестве едва ли не центрального. Между тем, лейтмотив симоновского стихотворения – мотив ожидания – напрямую звучит у Высоцкого только в финальных строках: «Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью пазуху яблок // Для тебя я везу: ты меня и из рая ждала». Финал песни, конечно, важен чрезвычайно, но всё-таки для желания назвать песню «по-симоновски» этого мало. Нам представляется, что симоновский поэтический контекст «Райских яблок» не ограничивается стихотворением «Жди меня» и что не меньшее влияние на появление

¹ *Впервые*: В поисках Высоцкого. № 43. 2021. С. 22–32.

² См.: Шатин Ю. В. Баллада о саде // Шатин Ю. В. Поговорим о Высоцком. М., 1994. (Вагант. Прилож. № 47–48.) С. 13–17; Свиридов С. В. Поэтика и философия «Райских яблок» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. М., 1999. Т. 1. С. 170–200; Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Коммент. к песням поэта. М., 2010. С. 334–336; Рудник Н. М. Мир наизнанку В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009–2010 гг. Воронеж, 2011. С. 29–31; Фокин П. Е. Комментарий // Высоцкий В. Не кричи нежных слов, не кричи...: [Стихотв. и песни.] СПб., 2012. С. 34–37; Скобелев А. В. Материалы к комментированию произведений В. С. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2012–2013. Воронеж, 2013. С. 152–172; Семин А. Б. О «Райских яблоках» // Там же. С. 173–229 (на с. 209–229 – фото-воспроизведение автографов песни; они воспроизведены также: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают / Сост. Ю. В. Гуров и др. Вып. 3. Новосибирск, 2013. С. 156–171; Вып. 13. 2017. С. 184; Вып. 17. 2018. С. 198–205); Раевская М. А. Комментарии // Высоцкий В. Песни. Стихотворения. М., 2015. С. 621; Корман Я. Лагерная тема в произведениях В. Высоцкого // В поисках Высоцкого. № 30. 2017. С. 83–88; Жильцов С. Комментарий // Высоцкий В. Собр. соч.: В 5 т. М., 2018. Т. 3. С. 674–675.

³ Цит. по: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Указ. соч. С. 334.

«Райских яблок» оказало ещё одно стихотворение того же автора, к которому исследователи песни пока не обращались.

Речь идёт о стихотворении «Если бог нас своим могуществом...», датированном (как, кстати, и «Жди меня») 1941 годом. Приведём его текст полностью:

Если бог нас своим могуществом
После смерти отправит в рай,
Что мне делать с земным имуществом,
Если скажет он: выбирай?

Мне не надо в раю тоскующей,
Чтоб покорно за мною шла,
Я бы взял с собой в рай такую же,
Что на грешной земле жила, –

Злую, ветреную, колючую,
Хоть ненадолго, да мою!
Ту, что нас на земле помучила
И не даст нам скучать в раю.

В рай, наверно, таких отчаянных
Мало кто приведёт с собой,
Будут праведники нечаянно
Там подглядывать за тобой.

Взял бы в рай с собой расстояния,
Чтобы мучиться от разлук,
Чтобы помнить при расставании
Боль сведённых на шее рук.

Взял бы в рай с собой всё опасности,
Чтоб вернее меня ждала,
Чтобы глаз своих синей ясности
Дома трусу не отдала.

Взял бы в рай с собой друга верного,
Чтобы было с кем пировать,
И врага, чтоб в минуту скверную
По-земному с ним враждовать.

Ни любви, ни тоски, ни жалости,
Даже курского соловья,
Никакой, самой малой малости
На земле бы не бросил я.

Даже смерть, если б было мыслимо,
Я б на землю не отпустил,
Всё, что к нам на земле причислено,
В рай с собою бы захватил.

И за эти земные корысти
Удивлённо меня кляня,
Я уверен, что бог бы вскорости
Вновь на землю толкнул меня.⁴

Что именно позволяет видеть в этом стихотворении один из источников песни Высоцкого?

Прежде всего – мотив перемещения в рай и изгнания оттуда. В стихотворении «Жди меня» такого мотива нет, здесь же он определяет собой весь лирический сюжет. Стихотворение Симонова фактически являет собой современную, с шутливым финалом, вариацию на тему Книги Бытия, одного из начальных её эпизодов. Стихам недостаёт разве что яблок – «плодов дерева, которое среди рая» (Быт., 3: 3). Главное же в нём – пафос земной жизни, с её земными ценностями (любовь, дружба, вражда, «даже смерть»), перевешивающей жизнь «райскую», потустороннюю.

Но этот мотив звучит и в песне Высоцкого, в финале её: «Мне – чтоб были друзья, да жена – чтобы пала на гроб»; «И погнал я коней прочь от мест этих гиблых и зяблых». В таком контексте и сами райские яблоки словно превращаются в конкретное «земное» угощение, которое лирический герой везёт своей возлюбленной.

Далее, Высоцкий вслед за Симоновым соединяет с темой рая любовную тему. Впрочем, заявка на такое сочетание прозвучала однажды у Высоцкого пусть не в собственно авторском, но в исполнительском его репертуаре. В молодости он пел сочинённую специально для

⁴ Симонов К. М. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. и примеч. Т. А. Бек. Л., 1982. (Б-ка поэта. Большая сер.) С. 190–191.

него Давидом Маркишем песню «Мечется стрелка спидометра...», концовка которой звучала так: «И кто же будет упрямою // В одном повороте от рая? // На баранке одна рука моя, // Тебя обнимает другая...»⁵ Нам доводилось отмечать (см. следующую статью в этой книге) возможное влияние этой песни на стихотворение самого Высоцкого 1973 года «Из дорожного дневника». Не сомневаемся, что песню Маркиша он и в зрелые годы помнил, и мотив совместного «путешествия» с возлюбленной в рай – в стихах друга пусть и не разработанный подробно и, само собой, не имеющий, в отличие от «Райских яблок», выхода к трагической новейшей истории – сохранялся в его активной творческой памяти и мог подкреплять ассоциацию со стихами Симонова, где он (мотив) был, напротив, как раз развёрнут.

Обратимся к мотивам «жены» и «друзей», в песне Высоцкого объединённых в одном стихе; приведём его ещё раз: «Мне – чтоб были друзья, да жена – чтобы пала на гроб». Эти мотивы уравнены и в стихотворении Симонова «Если бог...», притом что, конечно, на первом плане в его лирическом сюжете стоит именно любовная тема. И тем не менее: «Взял бы в рай с собой друга верного...» В «Жди меня» мотив друзей тоже звучит, но там он *противопоставлен* мотиву женщины, ибо друзья, в отличие от неё, «устанут ждать, сядут у огня, выпьют горькое вино на помин души». В этом смысле «Райские яблоки» ближе стихотворению «Если бог...», чем стихотворению «Жди меня».

Есть ещё один мотив, демонстрирующий бóльшую близость песни Высоцкого стихотворению «Если бог...» сравнительно с «Жди меня». Лирический герой «Жди меня» не умирает (хотя друзья и готовы счесть его умершим), не переходит границу между двумя мирами – здешним и потусторонним. В стихотворении же «Если бог...» такой (будущий) переход есть: «Если бог нас своим могуществом // После смерти отправит в рай...» Похожим образом, в будущем, перемещается в рай и герой песни: «Я когда-то умру...»

Существенно сближаются два произведения – «Райские яблоки» и «Если бог...» – и благодаря общему «ёрническому», близкому

⁵ Цит. по: Сёмин А. «Чужие» песни Владимира Высоцкого. Воронеж, 2012. С. 16.

к пародийному, тону в отношении сакральной, с точки зрения христианства, темы. У Симонова бог «удивлённо клянёт» героя и «сталкивает» его на землю; ироничен и мотив «земного имущества» по отношению к самому лирическому герою. Сам поэт, кстати, относил это стихотворение к тем, что написаны «в чём-то в шутку, а в чём-то и всерьёз», и рассказывал, что оно возникло в Одессе на спор с фронтовым товарищем, в ходе разговора о жизни и смерти («выберемся – не выберемся»): «Я ему сказал: давай поспорим, что я напишу стихи о смерти, а ты будешь смеяться или, во всяком случае, улыбаться. Я выиграл это пари»⁶. У Высоцкого приметы такого стиля (и прежде для него характерного – напомним «Песню про плотника Иосифа...» или «Переворот в мозгах из края в край...») многочисленны: «пред очами не райское что-то»; «здесь малина, братва»; апостол Пётр со слезами «на щеках его дряблых», и проч. (хотя в литературе о песне замечено, что в редактировании её «автор последовательно снимает сарказм и ослабляет иронию в отношении *рая*»⁷) Наверное, в случае Высоцкого сказалось стилевое влияние уличной песни «Гоп со смыком» («Я Бога окалечу аккуратно // И на землю к вам вернусь обратно»⁸ и т. п.) и общее скептическое отношение к религии в советскую эпоху – существенное, надо думать, и для Симонова. Кстати, на своём творческом вечере в Останкине (см. сноску 6) он в последнем стихе вместо «столкнул» произнёс просторечное, по отношению к богу ещё более фамильярное, «спихнул»; так же прозвучала концовка и в аудиозаписи (см. ниже сноску 14). Но важнее и в «Райских яблоках», и в «Если бог...» то, что отвлечённым («загробным») ценностям оба поэта противопоставляют ценности земные, любовь *здесь* и *сейчас*. Хотя с точки зрения лирического сюжета это происходит, конечно, по-разному: у Симонова героя «сталкивает/спихивает» бог, у Высоцкого же герой сам вырывается из загробной мертвенности. Да и вообще, песня глубже и сложнее

⁶ Константин Симонов. Творческий вечер в Останкине - <https://www.youtube.com/watch?v=DXg7dtBeEyQ> (дата обращения: 3.3.2021). Более подробный рассказ об истории создания стихотворения см.: Симонов К. Разные дни войны: Дневник писателя: В 2 т. М., 1977. Т. I. С. 279–280.

⁷ Свиридов С. В. Поэтика и философия «Райских яблок». С. 179.

⁸ Здравствуй, моя Мурка!: Лучшие блатные и уличные песни / Сост., предисл. и коммент.: А. А. Сидоров. М., 2010. С. 42.

стихотворения – и за счёт трагической гулаговской темы, и за счёт повышенной динамики лирического сюжета, и за счёт символического и при этом очень конкретного мотива «райских яблок», проходящего через всю песню и определяющего её образный строй.

Можно предположить, что и звучащее в авторской записи, обнаруженной недавно в архиве Ивана Бортника (см. ниже), авторское название только что написанной песни, от которого поэт впоследствии отошёл, – «В раю» – навеяно стихотворением Симонова. У него это слово – именно в предложном падеже и с таким предлогом – звучит дважды, плюс к тому многократно повторяется в падеже именительном и с тем же предлогом («в рай»). Данный лейтмотив стихотворения обращает на себя внимание и память читателя или слушателя.

Отметим и ритмическое родство двух произведений. Оба они написаны анапестом. Правда, есть два «но». Во-первых, это разный анапест: у Высоцкого – пятистопный; у Симонова – трёхстопный (в «Жди меня», напомним, – разностопный хорей). Во-вторых – у Симонова и не совсем анапест, а логаяд, который был бы полноценным анапестом, если бы не сокращение одного безударного слога в третьей стопе. Но всё равно ритмическая основа стихотворения – анапестическая. И Высоцкий, с его ритмической памятью (напомним, например, факт использования того же пятистопного анапеста в стихотворении «Из дорожного дневника» по явной аналогии с исполнявшимся актёром со сцены стихотворением Гудзенко «Нас не нужно жалеть...»), мог сознательно или интуитивно откликнуться на размер источника. Кстати, А. Б. Сёмин обратил внимание на наличие в первой редакции песни внутренней рифмовки («говорят – щадят»; «дармовых – живых», и проч.), словно разбивающей пятистопный анапест, превращающий его в разностопный (двух-плюс трёх-), а четверостишие – в восьмистишие⁹. Для нашей темы это любопытно тем, что трёхстопный анапест может звучать как ритмическое (хотя бы косвенное) напоминание о стихотворении Симонова.

⁹ См.: Сёмин А. Б. О «Райских яблоках». С. 182 и далее.

Когда у Высоцкого возник замысел «Райских яблок»? В автографе песни даты нет. Наиболее ранней аудиозаписью до последнего времени считалась запись, сделанная у В. И. Туманова в конце 1977-го или начале 1978-го года¹⁰. Недавно обнаружена уже упомянутая нами запись трёх дублей песни, сделанных, очевидно, одновременно и сохранившихся у И. Бортника¹¹. Судя по вступлению-автокомментарию к этим дублям («Я только что, буквально сию секунду, закончил эту песню... две минуты назад... Сразу же хочу её записать»), она сделана до записи у Туманова. Но – незадолго до неё. Фонограмма (перелистывание страниц и паузы при этом) убеждает нас в том, что Высоцкий поёт, держа перед глазами тот же автограф, что и при записи у Туманова. Это значит, что по времени новонайденная запись отстоит недалеко от «тумановской», то есть сделана на рубеже 1977–1978 годов. Некоторые разночтения в тексте на двух фонограммах для хронологии не принципиальны: автор мог импровизировать на ходу, выбирать один из двух зафиксированных в рукописи вариантов того или иного стиха. Версия о том, что работа над песней была начата ещё в 1976 году (см. сноску 11), основана на соседстве упомянутых дублей на кассете из архива Бортника с записями 1976 года; но этого аргумента всё-таки недостаточно. Записи «Райских яблок» могли быть сделаны на кассете и позже, поверх каких-то прежних (напомним, что экономия плёнки нередко подталкивала обладателей магнитофонов к тому, чтобы сделать новую запись за счёт старой, кажущейся со временем уже не столь нужной). Прозвучавшая же ещё в 1976 году на одном из выступлений поэта строка «Не скажу про живых, а покойников мы бережём» из будущих «Райских яблок» тоже ещё не означает, что песня или хотя бы замысел её у поэта уже есть: строка могла возникнуть в его творческом сознании и длительное время оставаться «непристроенной». То же можно сказать и о предвосхищающем работу над песней наброске-четверостишии «Я, когда упаду, заваяюсь после выстрела набок...» из дорожного

¹⁰ См.: Свиридов С. В. Поэтика и философия «Райских яблок». С. 199; Сёмин А. Б. О «Райских яблоках». С. 181.

¹¹ См.: Один Высоцкий: Блог. Глава 171 – https://echo.msk.ru/blog/odin_vv/2568021-echo/ (дата обращения: 4.3.2021).

блокнота поэта 1975 года¹². Судя по всему, поэтические мотивы, отдельные строки будущей песни уже «звучали» в творческом сознании поэта в 1975–1976 годах (тем более что она перекликается – и сюжетно и текстуально – с написанными ещё прежде, в 1972-м, «Конями привередливыми»), но оснований говорить о серьёзной работе над ней в ту пору у нас нет. Такая работа началась – и судя по всему, шла интенсивно – ближе к концу 1977 года.

Известна телевизионная запись стихотворения «Если бог...», прозвучавшая на авторском вечере Симонова в концертной студии Останкино в 1977 году. Вечер был показан по Центральному телевидению сначала 16 февраля (по Первой программе), затем 24 апреля (по Четвёртой программе, где обычно шли повторы передач)¹³. Это выступление, фонограмму которого выше мы уже цитировали, Высоцкий вполне мог увидеть. Стихотворение «Если бог...» поэт прочёл в Останкине последним, под занавес – то есть как итоговое, а значит, по-своему программное. К тому же, оно легко и живо воспринималось – в силу всё той же шутливой ноты. Есть и аудиозапись авторского чтения (тоже нами уже упоминавшаяся), сделанная, скорее всего, на радио, и тоже с автокомментарием, аналогичным нами уже процитированному¹⁴. Кстати, композитором М. Блантером была написана песня на эти стихи (названная по строке «Ни любви, ни тоски, ни жалости»; не выносить же было в те атеистические годы в название первую строку с упоминанием бога). Мы обнаружили лишь одну запись этой малоизвестной песни; её исполнил Э. Хиль. Датировка записи нам не известна (можем сказать лишь, что аранжировка характерна для эстрады 70-х годов). Судя по качеству записи, сделана она не в студии, а на концерте¹⁵. По информации официального сайта Хиля (созданного при его участии)¹⁶, в состав пластинок эта песня не входила. Звучала ли она на радио – сказать невозможно.

¹² См.: Сёмин А. В. О «Райских яблоках». С. 209.

¹³ См. телепрограмму тех дней: Правда. 1977. 16 февр. С. 6; 24 апр. С. 6.

¹⁴ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=SHEjQa5y-5I> (дата обращения: 10.7.2023).

¹⁵ Услышать её можно здесь: <https://www.youtube.com/watch?v=rmV18W0Tgbo> (дата обращения: 9.7.2023).

¹⁶ См.: <http://edhill.narod.ru/disk.htm> (дата обращения: 10.7.2023). Ныне сайт Хиля входит в состав сайта «Красная книга российской эстрады». Нет информации о выпуске песни на пластинках и на сайте «Каталог советских пластинок» (см.: <https://records.su/albums/catalog/page/1749>; дата обращения: 10.7.2023).

Одним словом, оснований утверждать, что Высоцкий эту песню слышал, у нас нет, хотя отбрасывать напрочь такую вероятность мы тоже не будем.

Но вернёмся к 77-му году. 26 октября Высоцкий и Симонов участвовали в совместном выступлении девяти советских поэтов в Париже. Показанный по советскому телевидению сюжет о парижском поэтическом вечере (в который выступление «нежелательного», по меркам советской цензуры, Высоцкого, конечно, не попало)¹⁷ фиксирует, помимо интервью Симонова на тему истории советско-французских литературных контактов, чтение им стихотворения «Жди меня»¹⁸. Понятно, что эти классические стихи Высоцкий уж точно прекрасно знал и прежде (они, кстати, были использованы в спектакле Театра на Таганке «Павшие и живые», в котором был занят и Высоцкий; да он же, напомним, сам их и называет в связи с «Райскими яблоками»), но тут важна новая «подсказка», конкретное впечатление, напоминание. Не думаем, что Симонов, старший в советской поэтической делегации и по возрасту, и по официальному статусу, читал только одно стихотворение. Мог ли он прочесть ещё и «Если бог...»? Утверждать не рискнём: имея в коллективном выступлении в любом случае не очень много времени, поэт мог и не захотеть читать стихи, тематически друг другу близкие («Жди меня» и «Если бог...»). К тому же, для официального представительского мероприятия стихотворение «Если бог...» могло показаться и не очень серьёзным. Так что вероятность его чтения со сцены в Париже невелика, но и в этом случае полностью исключать данный вариант не стоит¹⁹.

¹⁷ Сводку данных об этом вечере см.: *Цыбульский М.* Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов/н/Д, 2004. С. 297–298.

¹⁸ Парижские вечера (1977) – https://www.youtube.com/watch?v=BBIV_qEdhAg (дата обращения: 8.7.2023). Здесь выложен исходный вариант телепередачи, в котором Высоцкий на секунду-другую появляется-таки в кадре; на советский телеэкран и это изображение не попало – было вырезано.

¹⁹ Известный снимок, запечатлевший Симонова и Высоцкого вдвоём, был сделан, судя по комментарию М. Цыбульского в упомянутой сетевой публикации, как раз в день выступления поэтов в «Павийон де Пари» 26 октября 1977 года (правда, одет Симонов на снимке несколько иначе, чем в телепередаче «Парижские вечера», где он, повторим, снят во время выступления; с другой стороны, почему бы ему перед выступлением и не переодеться в гримёрке – снять рубашку в горошек и джемпер и надеть белую рубашку и галстук? А модная и дефицитная в те годы джинсовая куртка на нём та же самая. Высоцкий же на сцене одет так же, как на снимке).

Симонов был популярен среди советских читателей послевоенных десятилетий, многие его стихи были, что называется на слуху, книги выходили постоянно, стихотворение «Если бог...» многократно в них перепечатывалось, так что для ознакомления Высоцкого с ним никакой особой повод мог и не понадобиться. Поэтому и факт отсутствия в личной библиотеке Высоцкого (складывавшейся лишь в последние годы его жизни, с появлением собственного жилья)²⁰ какой-либо книги Симонова, содержащей это стихотворение, тоже не должен нас смущать. Позволим себе также высказать очень осторожную версию (не настаивая на ней), что младший поэт мог знать (из телевизионного выступления Симонова или из личного общения с ним) о том, что стихотворение «Если бог...» было написано *на спор*, и это могло отозваться в работе над «Райскими яблоками». В пользу нашего предположения говорят строки в автографе: «Я читал про чертей я зарезу любого из них (на спор)»²¹. Мотив «спора» в сюжете «Райских яблок» никак не оправдан (потому, видимо, и ушёл из текста по ходу работы) – что и даёт повод предположить его «постороннее» происхождение.

Имя Симонова в творческой биографии Высоцкого возникает, между тем, не впервые. В юности Высоцкий сочинил в характерных для него жанрах студенческого капустника и дружеского посвящения два текста, в которых шуточно обыграл известные симоновские стихи – «Подарки нам шлют не из русской Смоленщины...» (у Симонова: «Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины...») и «Кружится испанская пластинка...» (такова первая строка симоновского стихотворения «У огня»)²². Кстати, сам факт такого обыгрывания Высоцким строк Симонова наряду со строками классиков («Я помню чудное мгновенье», «Тучки небесные, вечные странники» – в той же серии

²⁰ См.: Артисту и поэту Владимиру Высоцкому: 109 книг из библиотеки поэта / Сост. А. Е. Крылов // Совет. библиография. 1991. № 3. С. 125–135; Список книг из библиотеки В. С. Высоцкого / Сост. А. Е. Крылов, М. Э. Тихомирова, Е. Ю. Илютина // Мир Высоцкого. [Вып. I.] 1997. С. 456–476.

²¹ Цит. по: *Сёмин А. Б.* О «Райских яблоках». С. 210.

²² См.: *Высоцкий В.* Собр. соч.: В 5 т. / Сост. В. Дузь-Крытченко; Текстолог. работа и коммент.: С. Жильцов. М., 2018. Т. 4. С. 175, 198. Составитель или текстолог, однако, ошибочно указали во втором случае имя поэта, как бы «от лица» которого написаны эти шуточные стихи, – «Есенин» вместо «Симонов». В автографе отчётливо читается: «Симонов» (см.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают. Вып. 19. 2018. С. 99). Любопытно, что в более раннем собрании С. Жильцов указывал фамилию... «Светлов» (см.: *Высоцкий В.* Собр. соч.: В 5 т. Тула, 1993–1998. Т. 1. 1993. С. 279).

шуточных перепевов, где «испанская пластинка») говорит об их известности, ибо источники должны были быть узнаваемы слушателями. С. Жильцов слышит возможную переключку со стихотворением Симонова «Тоска» («Шутка») в песне «Посещение Музы...» (Высоцкий: «Меня сегодня Муза посетила, – // Немного посидела и ушла!»; Симонов: «“Что ты затосковал?” / – “Она ушла!” // – “Кто?” / – “Муза. / Всё сидела рядом. // И вдруг ушла и даже не могла // Предупредить хоть словом или взглядом”²³). Высоцкий сыграл эпизодическую роль в фильме Александра Столпера по роману «Живые и мёртвые» (1963), хотя установлено, что в этой картине он пробовался ещё на три роли, более заметные²⁴. Симонов приезжал в 1962 году на съёмки «Живых и мёртвых» и объяснял двум молодым актёрам – Высоцкому и Игорю Пушкарёву, – как надо играть эпизод, в котором они были заняты и который им не очень удавался²⁵. В 1965 году младший поэт сочинил стихотворное посвящение Симонову к пятидесятилетию от Театра на Таганке, которое прозвучало в коллективном поздравлении таганковцев на чествовании поэта в Центральном Доме литератора. Текст стихотворения построен на факте сравнительно недавнего на тот момент содействия Симонова становлению любимовского театра: «Мы ваших добрых дел не забываем, – // Ведь мы считаем крёстным вас отцом»; «Вы помните, во многом это ваш – // Наш “Добрый человек из Сезуана”»²⁶. Речь шла о статье Симонова в «Правде»²⁷, написанной в поддержку спектакля по пьесе Брехта, шедшего пока ещё на вахтанговской сцене, но вскоре открывшего собой репертуар нового театра – Театра на Таганке. На этом вечере Симонов вполне мог прочитать со сцены стихотворение «Если бог...», а Высоцкий мог его услышать и обра-

²³ Симонов К. М. Стихотворения и поэмы. С. 89.

²⁴ См.: Куликов Ю. Рядовой и лейтенант: «Давай, как было дело...» // В поисках Высоцкого. № 49. 2023. С. 105–106.

²⁵ См.: Пушкарёв И. Как мы «ходили на войну» // Владимир Высоцкий в кино / Сост. И. И. Роговой. М., 1989. С. 17–18.

²⁶ Высоцкий В. Собр. соч. 2018. Т. 4. С. 213. Об истории этого поздравления см.: Цыбульский М. На юбилее Константина Симонова // Владимир Высоцкий. Каталоги и статьи – https://v-vysotsky.com/statji/2005/jubilej_Simonova/text.html (публикация 2005 г.; дата обращения: 1.3.2021), – и более подробно, с важными уточнениями: Сёмин А., Чичерина В. Юбилей Симонова и история с «Дионом» // В поисках Высоцкого. № 41. 2020. С. 3–8.

²⁷ См.: Симонов К. Вдохновение юности // Правда. 1963. № 342. 8 дек. С. 6.

тить на него внимание. Такое же допущение можно сделать и применительно к эпизоду состоявшегося, по свидетельству В. Смехова, ещё прежде, 2 февраля того же 65-го года, посещения Симоновым премьеры таганковского спектакля «Антимиры»²⁸. Стихи старшего поэта могли прозвучать на посиделках после спектакля. Можно представить, кстати, какой-то диалог двух поэтов с упоминанием этих стихов и в Париже – перед вечером или после него; правда, никаких сведений об их личном общении в тот день, кроме упоминавшегося фотоснимка, у нас нет.

В первой половине 60-х Высоцкий ещё не имел своей позднейшей известности, и Симонов, может быть, пока не выделял его ни в таганковской среде, ни в киномассовке. Другое дело – начало 70-х, когда актёр снимается в главной роли в фильме Столпера «Четвёртый» по одноимённой пьесе Симонова. 20 июля 1971 года Константин Михайлович подарил ему свою поэтическую книгу «Вьетнам, зима семидесятого...» с дарственной надписью: «Владимиру Высоцкому в добрый час с уважением. Ваш К. Симонов»²⁹. Любопытно, что на задней стороне обложки этого сборника Симонова Высоцкий набросал несколько строк будущей песни «Прерванный полёт». Казалось бы, отношения к нашей теме этот набросок не имеет. Нет, имеет, пусть даже косвенное. Строка «Потрусили за ствол – он упал» неожиданно предвосхищает строку «Райских яблок» из варианта редакции песни, включённой в «двухтомник Крылова»: «Я набрал, я натряс этих самых бессемечных яблок». Кстати, А. В. Скобелев обнаруживает в песне «Прерванный полёт» возможный симоновский отзвук в глагольной цепочке «не долюбил... не долетел, не доскакал», имея в виду стихотворение Симонова «Всю жизнь любил он рисовать войну...»: «Никак не можем помириться с тем, // Что люди умирают не в постели, // Что гибнут вдруг, не дописав поэм, // Не долечив, не долетев до цели»³⁰.

²⁸ См.: *Виравов И.* Андрей Вознесенский. М., 2015. (Сер. «Жизнь замечат. людей».) С. 287. Дата премьеры указана на официальном сайте театра: <https://tagankateatr.ru/repertuar/Antimiri> (дата обращения: 5.7.2023).

²⁹ См.: Артисту и поэту Владимиру Высоцкому. С. 132.

³⁰ *Симонов К. М.* Стихотворения и поэмы. С. 118. Самим А. В. Скобелевым и другими комментаторами выявляются и иные возможные источники этой образности Высоцкого.

Обратим внимание и на то, что в сборнике Симонова есть стихотворение «Товарищу То Хыу, который перевёл “Жди меня”». Даже просто бросив взгляд на Содержание книжки, Высоцкий мог вспомнить – по ассоциации со стихотворением «Жди меня» – и стихотворение «Если бог нас своим могуществом...» Выстраивается ассоциативная цепочка: стихи Симонова о рае – райские яблоки (хотя до песни о них ещё очень далеко) – «неспелый плод», то есть наверняка яблоко, а какой ещё плод мог иметь в виду поэт «средней полосы»? И вообще, понимать «неспелый плод» в «Прерванном полёте» нужно, может быть, в контексте именно «райской» темы, в контексте судьбы первых на земле, «недолюбивших» мужчины и женщины? Между тем, и «Райские яблоки» – песня о любви, о стремлении «долюбить», угостить героиню теми самыми плодами, пусть даже «морожеными». Понимаем, что цепочка получается довольно прихотливая (а статья наша уже выходит за рамки поставленной в ней задачи), но ведь мы имеем дело с непредсказуемым творческим сознанием большого художника, который «в привычные рамки не лез»...

Что же касается самих «Райских яблок», то влияние симоновского стихотворения «Если бог нас своим могуществом...» привносит, как нам думается, ещё один штрих в картину сложной творческой истории этой песни³¹.

³¹ Уже после публикации данной статьи в журнале мы, благодаря А. Б. Сёмину и Ю. В. Гурову, узнали о том, что на интернет-форуме «Владимир Высоцкий. Творчество и судьба» пользователь под именем «kommentarij» упомянул в 2012 году стихотворение Симонова «Если бог...» в связи с «Райскими яблоками» (см.: <http://vysotsky.ws/index.php?showtopic=44&st=15&p=57689&#entry57689>; дата обращения: 10.7.2023). Но поскольку никакого, даже минимального, комментария к этой параллели на форуме нет, мы считаем, что нашу статью данное упоминание не отменяет.

ОБ ОДНОМ ИСТОЧНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ИЗ ДОРОЖНОГО ДНЕВНИКА»¹

Стихотворение Высоцкого «Из дорожного дневника» написано во время первой (если не считать поездки с отцом и мачехой в Германию в детстве) поездки до того момента «невыездного» поэта за рубеж на автомобиле вместе с Мариной Влади весной 1973 года. Им открывается лирический цикл, состоящий из трёх стихотворений (кроме названного, это ещё «Солнечные пятна, или Пятна на Солнце» и «Дороги... дороги...»), который Высоцкий безуспешно предлагал в журнал «Аврора» (напомним, что «Из дорожного дневника» оказалось единственным произведением поэта, опубликованным – хотя и в сокращённом виде – при его жизни в советском литературно-художественном издании – московском альманахе «День поэзии» за 1975 год). Стихотворение, лирический герой которого проезжает Белоруссию и в воображении переносится в военное время, а затем «возвращается» обратно, – как и весь цикл, не обойдено вниманием исследователей². В данной заметке мы попытаемся уточнить творческую историю стихотворения указанием на источник, прежде в высококоведении в таком именно качестве не отмеченный, хотя исследователям хорошо известный.

Среди ранних записей Высоцкого есть две, немного различающиеся по тексту, фонограммы песни на стихи Давида («Дэвика» – как представляет на второй из них автора Высоцкий, пользуясь бытовавшим в дружеском кругу именем) Маркиша «Мечется (в поэтическом оригинале: «Вертится» – А. К.) стрелка спидометра...» А. Б. Сёмин,

¹ *Впервые*: В поисках Высоцкого. № 33. 2018. С. 3–8; *перепечатано*: Эпистола: Филологич. журн. Ниж. Новгород, 2021. Т. 1. Вып. 1. С. 15–23.

² См.: Донцу Н. Ф. Особенности интимизации повествования в эссе В. С. Высоцкого «Из дорожного дневника» // Актуальные проблемы современной филологии. Бэлць [Бельцы], 2001. С. 193–197; Кулагин А. В. О цикле Высоцкого «Из дорожного дневника» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 99–114.

систематизировавший и описавший «чужой» репертуар барда, указывает, что первая из фонограмм относится к 1962-му, вторая же, сделанная дома у Левона Кочаряна, – к 1965-му году³. Со слов Маркиша известно, что стихи были написаны им в самом начале 1960-х годов для Высоцкого специально⁴. Мелодия песни (как и мелодия другой исполнявшейся молодым Высоцким песни на стихи Маркиша, «Мир такой кромешный...») принадлежит, по свидетельству автора стихов, тоже Высоцкому. Приведём текст песни полностью в версии Высоцкого по осуществлённой А. Б. Сёминым контаминации текста с двух фонограмм: «Мечется стрелка спидометра, // Деревья падают замертво. // В синих глазах твоих, женщина, // Растёт зелёное зарево. // Нам – зелёная улица // По площадям любви. // На скорости лучше целуются // Раскалённые губы твои. // И нога – на педали газа, // И на счётчике – сотня миль, // И дрожит, как хрустальная ваза, // Стороной обойдённая пыль. // Эй, вперёд, мы там ещё не были! // Шлагбаум приготовил взмах. // Нас с тобой охраняет небо, // Ветер у нас в головах. // И кто же будет упрямою // В одном повороте от рая? // На баранке одна рука моя, // Тебя обнимает другая...»⁵ В самом деле, Высоцкий в тексте кое-что изменил⁶, и некоторые разночтения нам ещё понадобятся.

Нам представляется, что эта песня входит в поэтический фон «дорожного» стихотворения 1973 года в качестве одного из источников его.

Их сближает, во-первых, сама лирическая ситуация – поездка на автомобиле с возлюбленной: «Нам – зелёная улица // По площадям любви. // На скорости лучше целуются // Раскалённые губы твои. <...> На баранке одна рука моя, // Тебя обнимает другая...» (Маркиш) – «Это время глядело / единственной женщиной рядом, //

³ См.: Сёмин А. Б. «Чужие» песни Владимира Высоцкого. Воронеж, 2012. С. 111. Здесь же приведены расхождения в фонограммах. По сведениям Л. Черняка, обе фонограммы относятся к 1963 году – см.: Маркиш Д. «Вертится стрелка спидометра...» / Беседовал Л. Черняк // В поисках Высоцкого. № 11. 2013. С. 120.

⁴ См.: О Владимире Высоцком вспоминает Давид Перецович Маркиш / Беседу вёл М. Цыбульский [2005] // Владимир Высоцкий. Каталоги и статьи – <https://v-vysotsky.com/vospominaniya/Markish/text.html> (дата обращения: 15.7.2023). См. также: Маркиш Д. «Вертится стрелка спидометра...» С. 116–117.

⁵ Цит. по: Сёмин А. Б. «Чужие» песни Владимира Высоцкого. С. 15–16.

⁶ См. воспроизведение оригинальных машинописных страниц с текстом обоих стихотворений: Маркиш Д. «Вертится стрелка спидометра...» С. 121.

И она мне сказала: / “Устал! Отдохни – я сменю!” // Всё в порядке, на месте, – / мы едем к границе, нас двое. // Тридцать лет отделяет / от только что виденных встреч» (Высоцкий).

Во-вторых, в тексте стихотворения Высоцкого отзываются отдельные лирические мотивы стихотворения Маркиша. В первом четверостишии Маркиша читаем: «Вертится стрелка спидометра, // Деревья падают замертво. // В синих глазах твоих, женщина, // Растёт зелёное зарево». Строки чрезвычайно выразительны своей образностью, «по-мунковски» экспрессивны: «деревья падают замертво» от скоростного движения автомобиля, в котором сидят влюблённые (таков накал чувства!). И не просто падают, но и сгорают, причём «зарево» по мере движения «растёт». Отметим контрастную цветовую гамму: «синие глаза» героини – «зелёное зарево» деревьев. Высоцкого, всегда тяготевшего к экспрессивной образности⁷, эти строки должны были впечатлить – как должны были впечатлить и приведённые выше, тоже экспрессивные, строки о «площадах любви» и «раскалённых губах». Отметим и замену слова «Вертится» в первом стихе на более экспрессивное «Мечется». Что касается «площадей любви» – не таится ли в этой метонимии источник будущей строки из «Баллады о Любви»: «Я поля влюблённым постелю»? Впрочем, резоннее предположить в ней влияние оборота «Постелите мне степь» из известнейшей – исполнявшейся и Высоцким – песни Визбора на стихи Смелякова «Если я заболею...» И, наконец, не та же ли смеляковская фраза отозвалась в самом стихотворении «Из дорожного дневника», в первом его четверостишии: «И четыре страны / предо мной *расстелили* дороги» (курсив наш)?

А вот именно то место в стихотворении Высоцкого, которое привлекает особое наше внимание: «Тени голых берёз / добровольно легли под колёса, // Залоснилось шоссе / и штыком заострилось вдали. // Вечный смертник – комар / разбивался у самого носа, // Превращая стекло / лобовое / в картину Дали». Экспрессивность этих строк несомненна; по сравнению с черновым вариантом («Тени

⁷ См.: Моклиця М. В. Высоцкий – экспрессионист // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. М., 1999. Т. 1. С. 43–52; Терёхина В. Н. Экспрессия или экспрессионизм?: [Послесл. к ст. М. В. Моклицы] // Там же. С. 53–55.

голых берёз нам коврами легли под колёса»⁸) она даже усилена. И неважно, что упомянутый в стихах Дали считается не экспрессионистом, а сюрреалистом: экспрессии хватает и на его полотнах. В любом случае, поэт вольно или невольно ориентируется на опыт близкого ему модернистского искусства XX века.

Но нас интересует более всего строка «Тени голых берёз добровольно легли под колёса»: она-то и варьирует мотив «падающих за-мертво» деревьев из стихотворения Маркиша. Высоцкий обращается, однако, с чужой поэтической находкой как оригинальный поэт. Он пишет стихотворение в первую очередь о войне (и о любви тоже, но любовная тема здесь всё-таки на втором плане). В свете дальнейшего развития лирического сюжета стихотворения «Из дорожного дневника» этот мотив обещает военные ассоциации, и они возникнут: «И исчезло шоссе – / мой единственно верный фарватер, // Только – елей стволы / без обрубленных минами крон» (курсив наш); «Здесь, на трассе прямой, / мне, не знавшему пуль, показалось, // Что и я где-то здесь / довоёвывал невдалеке, – // Потому для меня / и шоссе словно штык заострялось, // И лохмотия свастика / болтались на этом штыке». «Лохмотия свастика» – это, по всей видимости, тени, скелеты тех самых изуродованных минами деревьев, растущих вдоль трассы.

Есть относящееся к 1970 году свидетельство друга поэта Давида Карапетяна о том, что «однажды внимание Высоцкого зацепила строчка» жившей в Ереване поэтессы Аллы Тер-Акопян: «Тень ляжет преспокойно под трамвай». По мнению мемуариста, эта строка отозвалась в строке Высоцкого «Тени голых берёз добровольно легли под колёса»⁹. В пользу версии Карапетяна говорит мотив «теней», у Маркиша отсутствующий; зато в строке Тер-Акопян нет автомобиля, а «лишь» трамвай. Нам думается, однако, что одна версия в данном случае не отменяет другую. У Высоцкого порой в одной строке «сходились» два или даже три источника (так, например, переплетаются «есенинское» и «маяковское» в написанном в той же поездке 73-го года стихотворении «Люблю тебя *сейчас...*», помимо того что-

⁸ Владимир Высоцкий: Архивы рассказывают... Вып. 14 / Сост. Ю. Гуров и др. Новосибирск, 2017. С. 128.

⁹ См.: Карапетян Д. Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспом. М., 2002. С. 160-161.

само стихотворение – «пушкинское»¹⁰). Текст «Стрелки спидометра» он знал наизусть, и здесь должна была сработать его слуховая и исполнительская память, как не раз бывало у поэта, отличавшегося, по точному замечанию Вл. Новикова, «актёрским типом литературного образования», когда «приходится помнить наизусть множество литературных текстов, связанных с его ролями»¹¹. Песня на чужие стихи – та же актёрская роль, ещё и как бы авторизованная и «присвоенная» исполнителем. Если же выбирать между «трамваем» и «автомобилем», то второй для Высоцкого и как поэта, и как человека, явно более притягателен (см. ниже).

Другой мотив из стихотворения Маркиша, отозвавшийся в стихотворении «Из дорожного дневника», – мотив шлагбаума. Напомним строку Маркиша: «Шлагбаум приготовил взмах». У Высоцкого читаем: «И четыре границы / шлагбаумы подняли вверх». Черновик позволяет предположить, что этот найденный им образ поэт хотел заменить на другой: «Как 4 страны предо мной распахнули ворота» (этот вариант записан ниже, после нескольких строк третьего стихотворения цикла, оказавшихся на этом же листе)¹². Переключку двух текстов можно было бы счесть необязательной, если бы не сближающая их динамика образа («взмах»; «четыре границы шлагбаумы подняли вверх» как бы одновременно) и не иносказательный смысл, заметный в обоих случаях. У Маркиша он соотнесён с любовной темой: герои стихотворения находятся «в одном повороте от рая» личного счастья, и шлагбаум готов пропустить их туда. У Высоцкого же звучание этого мотива иное. Здесь открывается новая тема, просматривающаяся лишь в контексте всего «дорожного» цикла, в частности – последнего его стихотворения, «Дороги... дороги...»

Высоцкий, как мы уже напомнили в начале нашей заметки, ехал за границу впервые. На пути в Париж после Белоруссии он должен был проехать «социалистическую» Польшу, а затем обе Германии – Восточную (тоже «социалистическую») и Западную (уже «капитали-

¹⁰ См.: Кулагин А. В. «Люблю тебя сейчас...» Высоцкого в поэтическом контексте // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 151-165.

¹¹ Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. С. 53.

¹² Владимир Высоцкий: Архивы рассказывают... Вып. 14. С. 128.

стическую», которую советская пропаганда представляла как страну враждебную, «неонацистскую»). Попасть на «капиталистический» Запад жителю СССР было труднее, чем в страну «соцлагеря». Волнение поэта усиливалось ещё от того, что воевал Советский Союз во Второй мировой войне именно против Германии: возникал мотив враждебности «исторической». Всё это отозвалось в стихотворении «Дороги... дороги...» Автор его говорит о «немецких дорогах» – по рассказам, «гладких» (то есть без «ухабов», которые есть в советской Белоруссии). Здесь же возникает военная ассоциация: «Ну что же – мы прокатимся, посмотрим, // Понюхаем – не порох, а асфальт». Затем речь идёт о военных событиях на территории Польши («Да, побывала Польша в самом пекле...»), в частности, о варшавском восстании 1944 года: «Почему же медлили // Наши корпуса? // Почему обедали // Эти два часа?..» Состояние лирического героя – напряжённое, ибо «в душе, как в логове, затаился волк». То есть, может оказаться так, что за границу его не пустят, а затравят, как зверя (заодно отметим аллюзию на написанную почти пятью годами раньше «Охоту на волков»). Но нас интересует мотив шлагбаума, звучащий в эпизоде проверки документов на советско-польской границе в Бресте: «После всякой зауми // Вроде “кто таков?” – // Как взвились шлагбаумы // Вверх до облаков! // Взял товарищ в кителе // Снимок для жены – // И... только нас и видели // С этой стороны!» Мотив шлагбаума, заимствованный, по нашему предположению, у Маркиша, отозвался здесь в новом для него (мотива) контексте, имеющем широкое – не только личное, но и, скажем так, социально-историческое – звучание¹³. В соответствии с этим расхождением, иным смыслом наполняется у барда и мотив притягательности неизвестного, скрытого пока за шлагбаумом. В источнике стих «Эй, вперёд, мы там ещё не были!» звучит как иносказательное обещание новых впечатлений влюблённым; у Высоцкого на первый план выходит предчувствие знакомства с новым и оттого волнующим миром Запада.

¹³ О белорусских и польских мотивах в цикле см., например: *Киеня В., Миткевич В.* Владимир Высоцкий и Беларусь: Документ.-худож. исслед. Гомель, 1996. С. 42–54; *Вдовин С. В.* Польские мотивы в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича // *Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии* / Сост. А. Е. Крылов. М., 2002. С. 13–15.

В цитиrowавшемся нами выше интервью М. Цыбульскому Маркиш говорил, что написал для Высоцкого то, что ему (Маркишу) «казалось подходящим для его (Высоцкого – А. К.) исполнительских возможностей». Думается, писатель поневоле «поскромничал»: песня «Мечется стрелка спидометра...» оказалась органична не только для Высоцкого-исполнителя, но и – на опережение – для Высоцкого-поэта. Если бы эти стихи не сочинил Маркиш – их должен был бы сочинить Высоцкий, но сочинить попозже: своей тематикой, динамикой лирического сюжета, экспрессивной образностью песня «Мечется стрелка спидометра...» предвосхищает «автомобильные» песни поэта, прежде всего, конечно, – «Горизонт» (1971). Фраза «в двух шагах от рая» не означает ли в «высоцкой» перспективе, что «рай» надо будет «промахнуть сходу», как делает это герой «Горизонта»? Но неосуществимый «рай» у Высоцкого – это уже другая (программная для поэта!) тема; отдельного разговора заслуживает и мотив «охраняющего» людей неба. Высоцкий заменил в строке Маркиша «Нас с тобой укрывает небо» глагол «укрывает» на «охраняет», предвосхитив позднейший лирический мотив в его военных песнях, где небо становится вместилищем душ погибших воинов – «Песне лётчика» («Хранить – это дело почётное тоже, – // Удачу нести на крыле...») и песне «Он не вернулся из боя» («Наши мёртвые нас не оставят в беде, // Наши павшие – как часовые... // Отражается небо в лесу, как в воде, – // И деревья стоят голубые»). Мы же видели свою задачу лишь в том, что выявить один из источников стихотворения «Из дорожного дневника».

ДВЕ ЗАМЕТКИ К ПРОБЛЕМЕ «ВЫСОЦКИЙ И ШУКШИН»¹

Доказывать, что Высоцкий очень интересовался творчеством своего старшего современника, прозаика, сценариста, режиссёра и актёра Василия Шукшина, – не приходится. Поэта, создателя «энциклопедии советской жизни», должны были привлекать демократичность творчества Шукшина, присущее ему сочетание драматизма и юмора, а также лирико-исповедальная нота. Самого Шукшина Высоцкий знал с юности, встречался с ним в компании друзей, собиравшихся «на Большом Каретном». Поэт многократно говорил об этом на своих выступлениях, пусть даже отчасти мифологизируя эту эпоху своей биографии и преувеличивая значение того же Шукшина в дружеском кругу. Высоцкий пробовался на главную роль в шукшинском фильме «Живёт такой парень». Названия кинокартин старшего товарища («Калина красная», «Печки-лавочки», «Живёт такой парень», «Ваш сын и брат») обыграны поэтом в песне-некрологе «Памяти Василия Шукшина» (1974): «А рядом куст калины рос – // Калина красная такая»; «Всё – печки-лавочки, Макарыч, – // Такой твой парень не живёт!»; «Такой наш брат ушёл во тьму!»² Отзвукам именно фильмов Шукшина в поэзии Высоцкого посвящены эти заметки.

¹ *Впервые*: В поисках Высоцкого. № 36. 2019. С. 9–18.

² Последняя поэтическая формула отозвалась, возможно, и в других песнях поэта — «Балладе о брошенном корабле» 1971 года («я ваш брат») и «Ошибка вышла» 1975-го («Скажите всем, кого я знал: // Я им остался братом»). Впрочем, она могла быть навеяна и распространённым речевым оборотом. Сам же Высоцкий писал ещё в 1964 году: «...его мы встретили как брата...» («Песня про стукача»). О разнообразных биографических и творческих связях двух художников см. подробнее: *Ничипоров И. Б.* Авторская песня 1950–1970-х гг. М., 2006. С. 321–335; *Цыбульский М.* 1) Владимир Высоцкий и Василий Шукшин // Цыбульский М. Планета Владимир Высоцкий. М., 2008. С. 21–27; 2) Владимир Высоцкий: ещё не всё... Ниж. Новгород, 2017. С. 97–102; *Хвастова Е.* Почему мир на Васях не стоит // В поисках Высоцкого. № 14. 2014. С. 34–36; *Новиков Вл.* Шукшин и Высоцкий: Мифология и реальность // Новиков Вл. Литературные медиаперсоны XX века. М., 2017. С. 137–146; *Куликов Ю.* 1) Навязчивый сон: Высоцкий и Шукшин: пересечения, замыслы, творчество // В поисках Высоцкого. № 26. 2017. С. 30–40; № 30. 2017. С. 61–68; 2) Поражительный портрет // Там же. № 35. 2019. С. 78–80; 3) Из устных воспоминаний Л. В. Абрамовой о В. М. Шукшине // Там же. № 49. С. 110.

1. Коля, Степан и другие

Песенная диалогия «Два письма» (1966–1967) занимает в творчестве Высоцкого особое место. Это первое обращение поэта к сельской теме. Песни «Поездка в город» и «Смотрины», частушки для спектакля «Живой», стихотворение «Здравствуй, “Юность”, это я...» – всё это появится позже. Факт нуждается в объяснении: почему молодой бард-горожанин, в деревне никогда не живший, написал о ней – причём не одну, а две песни (кстати, это вообще первый его цикл)? Конечно, Высоцкий был по складу своему художником, способным вживаться в чужую судьбу. Но, думается, одним лишь этим, даже с учётом актёрского дара перевоплощения, появление сельского сюжета в его стихах не объяснить. Нужен был какой-то непосредственный толчок, какой-то источник, художника вдруг заинтересовавший и вызвавший творческий отклик. В комментариях к диалогии³, несмотря на отдельные наблюдения частного характера, такой источник пока не назывался, хотя вплотную к нему подошёл Вл. И. Новиков, заметивший, что Коля, герой диалогии, напоминает «чудиков» из рассказов Шукшина⁴.

Нам представляется, что таким источником стал фильм Василия Шукшина «Ваш сын и брат», снятый режиссёром и писателем по собственным рассказам «Стёпка», «Змеиный яд» и «Игнаха приехал». Сразу соотнесём даты. Разрешение на выход фильма на экран было подписано 18 апреля 1966 года⁵; это значит, что в прокате он появился уже несколько дней спустя. Первая известная фонограмма второй песни цикла – «Не пиши мне про любовь – не поверю я...» – датируется, по сведениям С. Жильцова, октябрём того же года; наиболее ранняя же фонограмма первой песни – «Здравствуй, Коля, милый мой, друг мой ненаглядный!...» – появилась 23 апреля уже следующе-

³ См., в частности: Скобелев А. «Много неясного в странной стране...» [Вып. I.] Ярославль, 2007. С. 114–117; Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментар. к песням поэта. М., 2010. С. 116–117; Высоцкий В. Летела жизнь в плохом автомобиле... / Сост. и коммент.: П. Е. Фокин. СПб., 2012. С. 16–17; Высоцкий В. Собр. соч.: В 5 т. / Коммент.: С. Жильцов. М., 2018. Т. III. С. 58, 62.

⁴ См.: Новиков Вл. Шукшин и Высоцкий. С. 144. Ср.: Ничипоров И. Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. С. 330.

⁵ См.: Советские художественные фильмы: Аннотиров. каталог. Т. V: (1964–1965) / Отв. ред. О. В. Якубович. М., 1979. С. 178.

го, 1967-го, года⁶ (так получилось, что вторая песня «опередила» первую). Стало быть, со стороны хронологии препятствий для нашей версии нет. Более того – хронологическая близость появления фильма и песен работает в нашу пользу.

Что даёт основания видеть в фильме Шукшина источник диалогии Высоцкого?

У них общая тема – не просто противопоставление города и деревни, но и взгляд на город глазами сельского жителя, своеобразное «остранение» образа города за счёт непосредственности или даже наивности восприятия его человеком другой среды. В фильме один из приёмов достижения такого эффекта – звучащие за кадром письма героев. Но и обе песни Высоцкого написаны как письма – жены к находящемуся в городе мужу, и мужа, из города, к жене.

Напомним зачин первой песни цикла:

Здравствуй, Коля, милый мой, друг мой ненаглядный!
Во *первых* строках письма шлю тебе привет.

Слушатель сразу обращает внимание на сознательную фонетическую ошибку поэта-исполнителя, обыгравшего «традиционную народную формулу ритуального приветствия» (С. Жильцов) и поставившего ударение в слове «первых» на второй слог – ради эффекта просторечного произношения. Но сама эта форма зачина характерна как раз для картины Шукшина. В течение фильма за кадром звучат два письма. Первое из них пишет мать сыну, отправившемуся в Москву на заработки: «Здоров, сынок Максим! *Во первых строках нашего письма* (курсив наш; здесь ударение пока подчиняется литературной норме – А. К.) сообщаем, что мы живы-здоровы, чего и тебе желаем». И дальше идёт перечень семейных новостей: «Встретили на днях Степана (бежавшего из тюрьмы, но скрывшего это от родных

⁶ См.: *Высоцкий В.* Собр. соч.: В 5 т. / Сост., текстолог. работа, вступ. статья и коммент.: С. Жильцов. Тула, 1993–1998. Т. 1. 1993. С. 365. Гитарист Ю. И. Андрианов, аккомпанировавший Высоцкому на концерте в Ялте летом 1966 года, вспоминает, что бард подарил ему тогда автограф песни «Коли» («Не пиши мне про любовь...»); автограф у музыканта не сохранился (см.: *Щербаков В.* Он аккомпанировал Высоцкому // В поисках Высоцкого. № 3. 2011. С. 129). Если это свидетельство верно, оно корректирует датировку песни, но не влияет на нашу версию: премьера фильма Шукшина состоялась всё равно раньше. Фотовоспроизведение и транскрипцию сохранившихся рукописных материалов «Двух писем» см.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают / Сост. Ю. В. Гуров и др. Вып. 4. Новосибирск, 2014. С. 124–125; Вып. 7. 2015. С. 62–63; Вып. 8. 2015. С. 150–151.

– А. К.), ничего пришёл, справный. Ну выпили немного, а потом его опять посадили. Верка тоже ничего, здорова. А отец прихварывает...» Примерно в такой же народной перечислительно-повествовательной манере, но с подчёркнутым комизмом, сообщает мужу о деревенских делах героиня Высоцкого: «Как уехал ты – я в крик, – бабы прибежали...»; «Тута Пашка приходил – кум твой окаянный, // Еле-еле не далась – даже щас дрожу...» (и далее в таком духе)

Высоцкий мог обратить на этот эпизод особое внимание потому, что во время декламации письма на заднем плане звучат три куплета лагерной песни «Я по тебе соскучилась, Серёжа», сочинённой под влиянием знаменитого есенинского «Письма матери» и отчасти, по-видимому, – его же «Письма от матери» и «Ответа». Есенинская нота, кстати, могла усиливать интерес Высоцкого к фильму Шукшина, главной темой которого была судьба деревни в годы, когда многие сельчане стали покидать родные края и переезжать в город, а это как раз и напоминало о поэзии Есенина. К этому времени в домашнем репертуаре барда уже была песня «Злая мачеха у Маши...» на есенинские стихи, а главное – как раз в 1967 году в Театре на Таганке состоялась премьера спектакля по драматической поэме Есенина «Пугачёв» с участием Высоцкого, и он в эту пору «очень много читал сам: и Есенина, и воспоминания о нём»⁷. Так вот, песню поёт один из парней – соседей Максима по общежитию. Пение звучит, во-первых, приглушённо (иначе было и невозможно в жёстких советских цензурно-редакторских условиях табуирования лагерной темы), а во-вторых, очень демократично, непрофессионально, под гитару, создавая смысловой и эмоциональный фон для письма: «Ты пишешь мне, что ты по горло занят, // Что город твой угрюм и нелюдим, // А здесь у нас, на родине, в Рязани, // Вишнёвый сад расцвёл, как белый дым»⁸. Словом «город» из цензурных соображений заменено слово «лагерь». Естественно, в первоизданном виде эта строчка попасть на советский киноэкран не могла, да фильму – по крайней

⁷ *Абрамова Л. В.* Факты его биографии / Интервью и сост.: В. К. Перевозчиков. М., 1991. С. 24.

⁸ Цитируем по фонограмме фильма. Текст песни см., например: *Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник: (1940–1991)* / Сост.: М. Джекобсон, Л. Джекобсон. М., 2001. С. 456–457; здесь же см. комментарий к тексту.

мере, той новелле (по рассказу «Змеиный яд»), в которой песня звучит, – «город» и нужнее, чем «лагерь». (Впрочем, лагерная тема в фильме звучит тоже – в первой новелле, снятой по рассказу «Стёпка».) Не известный нам исполнитель поёт эту песню в фильме, кстати, в манере, близкой манере молодого Высоцкого (первая половина 60-х), когда бард ещё не выработал характерную для него впоследствии хрипотцу, а фольклорные и чужие авторские произведения вроде песен «На Колыме, где север и тайга кругом...» или «Мир такой крошечный...» исполнял с мелодраматическими и одновременно ироническими интонациями. Нет необходимости говорить о том, как интересовал Высоцкого лагерный фольклор, а тут ещё и исключительный случай – проникновение такого фольклора на экран сквозь цензурно-редакторские препоны. Думается, Высоцкий должен был заинтересованно отнестись уже к самому этому факту. Для нас важно, что в фильме песня сопровождает, повторим, декламацию письма из деревни в город, заостряя его эмоциональное восприятие зрителем⁹.

Второе письмо звучит в финале. Оно прислано Степаном из заключения; читает его вслух младший брат адресанта Василий: «Здравствуйте, дорогие родители, а также брат Василий и сестра Вера. Низко кланяюсь Вам, ваш сын и брат Степан. Во первых строках моего письма сообщаю, что я жив-здоров, чего и вам всем желаю. Живу я хорошо, работаю на старом месте. Дни мои проходят без изменений, но есть кое-какие изменения. Сулиться пока ещё рано, но, может, к осени приду. Есть такие разговоры. Когда будете писать, передайте поклон...» – и дальше идут приветы родным и знакомым. Здесь слово «первых» звучит именно так, как оно прозвучит и у Высоцкого – с ударением на втором слоге. Эпизод с письмом Степана – лирический эпилог картины, именно в тексте письма звучит вынесенное в название выражение «ваш сын и брат»; с полученным в финале эмоциональным настроением зритель и выходит из кино-

⁹ На одном из сайтов высказано предположение, что вариант песни «Я по тебе соскучилась, Серёжа» (вариант, по-видимому, более поздний), исполняемый от имени не матери, а жены героя, возник под влиянием песни Высоцкого «Здравствуй, Коля, милый мой...» (см.: <http://a-pesni.org/dvor/otvetizdoma.php>; дата обращения: 17.7.2023). Любопытно, как замыкается в этом случае песенный круг.

театра, и письмо ему запоминается. Содержание письма серьёзно, но юмористическая нота, которая могла привлечь внимание Высоцкого, здесь всё-таки есть – а именно в тавтологии и алогизме фразы об «изменениях». Письмо написано, в отличие от первого, не из деревни, но – деревенским человеком, поэтому стиль его примерно таков же, как стиль письма матери к Максиму.

Но дело не только в письмах, хотя они, по-видимому, и стали в творческом сознании Высоцкого главной «зацепкой». В его диалогии отозвались и отдельные мотивы фильма. Таков, например, мотив ремонта (дома или хозяйственной постройки) и необходимости для мужчины им заняться. Он звучит в обеих песнях-письмах героев Высоцкого. Сначала жена жалуется мужу: «Наш амбар в дожди течёт – прохудился, верно, – // Без тебя не вмоготу – кто создаст уют?!» А затем муж, ощущая себя хозяином положения, которому теперь сельская власть кое-чем обязана (бык, которого он повёз на сельхозвыставку, оказался победителем!), отвечает: «Председателю скажи, пусть избу мою // Кроют нынче же...»; «Пусть починют наш амбар – ведь не гнить зерну!» В фильме звучит закадровый (по-видимому, воображаемый) диалог между отцом и перебравшимся в Москву сыном Максимом, в городе ощущающим себя не очень уютно: «Задумал нонче домишко (починить; дефект фонограммы фильма – *А. К.*). Ни хрена не выйдет, однако. Силёнок-то ишло бы хватило, а вот тёсу не достать». Тему продолжают слова сына Игната, заехавшего в родную деревню из Москвы по пути в Гагры: «Ты смотри, а дом-то отремонтировали. Это уже Васька с отцом раз-вернулись. Молодцы. Хвалю». В устах именно Игната похвала звучит нарочито и двусмысленно: он уже оторвался от родной почвы и на деревенскую свою родню поглядывает чуть свысока; по крайней мере, так кажется отцу, не одобряющему перемены в сыне.

Другой мотив, соединяющий песни Высоцкого с фильмом Шукшина, – мотив городской одежды. Героиня, предполагающая, что муж вернётся из Москвы «занятой, *нарядный*» (курсив наш), просит его: «Если можешь, напиши – что там продают». Вопрос этот, заданный женщиной, скорее всего к одежде и относится. Коля его, похоже,

именно так и понял: «Слушай лучше: тут – с лавсаном материя, // – Если хочешь, я куплю – вещь хорошая»; «...Потому что я куплю тебе кофточку...» Он и опять собирается «в ГУМ, за покупками», объясняя это так: «Ведь ты мне можешь надоест с полушубками, // В сером платье с узорами блёклыми». В фильме модные городские обновки привозит родным Игнат, и если отец по уже понятной нам причине ворчит насчёт подаренных ему сапог, то его глухонемая дочь Вера (в превосходном исполнении актрисы Московского театра мимики и жеста Марты Граховой) просто счастлива. Она сразу надевает новое платье, идёт (лучше сказать – летит) в нём на улицу и демонстрирует обновку всем встречным односельчанам. Этот эпизод – один из самых поэтичных в картине. Кстати, и звучащее в песне Высоцкого слово «нарядный» несколько раз в ней (картине) произносится.

В дилогии Высоцкого Коля, повторим, повёз быка в Москву на сельхозвыставку – то есть на Выставку достижений народного хозяйства (ВДНХ), как она стала именоваться с 1959 года, а до этого носила название Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ). В письме к жене он повествует об успехах своего питомца: «Наш бугай – один из первых на выставке...» (и далее) В фильме речь о выставке заходит тоже. Рассказывает о ней матери Игнат, деревенское просторечие которого не вытравилось и городской жизнью: «Ну, примерно, выходной день. Приходишь на выставку. Сразу те пожалуйста: фонтан “Дружба”. Одних только шестнадцать золотых статуёк!» Нижеследующий рассказ Игната о московской жизни тоже по-своему предвосхищает письмо Коли. «Дальше – ресторан “Узбекистон” (так – *А. К.*). Приходишь, садишься, пожалуйста: лагманчик, шашлычок, манты». В ответ на вопрос матери, не знающей слова «манты», сын поясняет: «Это вроде наших пельменей, только поздоровей и в соусе». Смысл и синтаксис последней фразы легко проецируется на слова Коли из песни, для которого ГУМ – «вроде наш лабаз, но со стёклами». «Ну а дальше, – продолжает рассказывать новоявленный москвич, – там как в сказке: налитое озеро, лебеди – чёрные, белые, как у вас вон на ковре...» Для сравнения –

признание героя Высоцкого: «...Тут стоит культурный парк по-над речкою, // В ём гуляю и плюю только в урны я». Оба героя упиваются своей «культурностью» и демонстрируют её в рассказе (у Шукшина) или письме (у Высоцкого) родным.

Возможно, к фильму восходит и мотив балета, звучащий во второй песне цикла: «Был в балете, – мужики девок лапают. // Девки – все как на подбор – в белых тапочках. // Вот пишу, а слёзы душат и каплют: // Не давай себя хватать, моя лапочка!» В фильме Игнат сразу после рассказа о городской жизни оценивает, как смотрится Вера в подаренном им платье: «Ты как балеринка у нас». И ещё одна ассоциация – вроде бы курьёзная, но с учётом общей иронико-пародийной тональности цикла Высоцкого, как нам кажется, вероятная. Достоинства быка на выставке, по рассказу Коли, признали не сразу: «...сперва кричали – будто бракованный, – // Но очухались – и вот дали приз-таки: // Весь в медалях он лежит, запакованный». В фильме отец говорит товарищам сына Василия по плотницкой артели об Игнате, занимающемся в Москве спортивной борьбой: «“У его одних шестнадцать орденов. Вчерась на фотокарточке показывал”. – “Медалей”. – “Ну медалей...”» Здесь не лишены лёгкого комизма ни количественная ассоциация с «шестнадцатью статуями», ни смешение орденов и медалей в духе Василия Тёркина («Так скажу: зачем мне орден? // Я согласен на медаль»¹⁰). Кстати, рассказывая матери о «золотых статуях», Игнат не расслышал зова жены: «Игнат!», и ему послышалось слово «семнадцать», он даже переспросил: «Что их, семнадцать, что ль?» Возможная ошибка в числе должна означать, что недалёкий герой не знает ни символики главного фонтана ВДНХ «Дружба народов» (статуи символизируют шестнадцать советских республик), ни того, что быть семнадцать их не может. Настроенный на комическую ноту Высоцкий мог обратить на это внимание, притом что сама картина Шукшина в целом – конечно, не комическая, а скорее лирико-драматическая. Но Высоцкий воспринял её, и вообще сельскую тему, как художник комический.

¹⁰ Твардовский А. Поэмы. М., 1977. С. 112.

С другой стороны – сводить его цикл к комизму, наверное, нельзя. Герои песен, пусть и по-своему, любят друг друга, а разлад между двумя укладами жизни – сельским и городским – был темой в любом случае серьезной. «Высоцкий, – замечает по поводу “Двух писем” Н. М. Рудник, – показывает распад патриархальных устоев. Описываемое в цикле вырождение человеческих отношений сопоставимо с произведениями “деревенской прозы”»¹¹. Просто поэт говорит об этом на ином, чем у Шукшина, языке.

2. Несмешной клоун

Стихотворение «Енгибарову – от зрителей» написано в 1972 году и навеяно кончиной известного циркового артиста, случившейся 25 июля того же года. Лейтмотив стихотворения – несоответствие профессии клоуна, должного как будто веселить публику, и ауры творчества Енгибарова, пантомимы которого зачастую действительно были скорее печальны, чем смешны:

Мы опять в сомненье – век двадцатый:
Цирк у нас, конечно, мировой, –
Клоун, правда, слишком мрачноватый –
Невесёлый клоун, не живой.

Ну а он, как будто в воду канув,
Вдруг при свете, нагло, в две руки
Крал тоску из внутренних карманов
Наших душ, одетых в пиджаки (и т. д.)¹²

Главный импульс написания стихотворения – сам факт смерти Енгибарова – не означает, что у стихотворения нет источников среди произведений искусства. На один из них – документальный фильм «Леонид Енгибаров, знакомьтесь!» – указал А. В. Скобелев, заметивший, что в фильм включён енгибаровский номер «Канатоходец»: канатоходцем является, напомним, и герой написанной Высоцким

¹¹ Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 147–148.

¹² Об этом стихотворении и о тематически близкой ему песне того же года «Натянутый канат» см.: Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013. С. 139–141.

вслед за стихами о клоуне песни «Натянутый канат»¹³. Конечно, фильм входит в художественный фон не только этой песни, но и стихотворения «Енгибарову – от зрителей». Между тем, документальная картина была снята всё-таки задолго до 1972 года – в 1966-м, и мы не знаем, когда именно Высоцкий мог её увидеть (для выяснения потребовался бы фронтальный просмотр телевизионных программ за все годы между 66-м и 72-м). Поэтому мы вправе задаться вопросом о наличии источника, хронологически *навверняка* более близкого.

В 1972 году (дата разрешения – 2 апреля¹⁴) на экраны вышел фильм Шукшина «Печки-лавочки». По сюжету картины, супруги Иван и Нюра Расторгуевы, жители сибирской деревни, едут поездом отдыхать на юг и задерживаются в Москве у профессора-языковеда Степанова. Иван и Нюра становятся участниками вечеринки в профессорской квартире, на которой показывает своё мастерство Енгибаров, играющий здесь как бы самого себя («камео»). Ночью, перед тем как заснуть в непривычном городском комфорте, Иван спрашивает Нюру: «А тебе правда смешно было, когда клоун выступал?» «Ну, вообще-то смешно», – отвечает Нюра. – А тебе?». Иван в ответ только хмыкает и после паузы говорит: «Ох, и покурить охота, а нельзя, наверное, да». – «Ну что ты! Конечно». Контекст, в котором звучит вопрос о «клоуне», подсказывает, что дело тут не в нём самом, а в том, что его комичные номера, с точки зрения главного героя фильма, – одна из примет городской жизни, которая ему чужда и в которой он чувствует себя не очень уютно, несмотря на гостеприимство хозяина дома. Поэтому ему и не смешно.

Мы не знаем, когда именно посмотрел Высоцкий фильм Шукшина, но нет сомнения, что посмотрел в год его премьеры – а это, напомним, как раз и есть год написания стихотворения «Енгибарову – от зрителей». Психологически легче допустить, что посмотрел, ско-

¹³ См.: Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» Вып. III. Воронеж, 2012. С. 214–215. Черновые автографы двух произведений находятся в одной тетради – см.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают. Вып. 12. 2017. С. 32–41, 44–55. Кстати, в черновике «Натянутого каната» есть своеобразная автореминисценция из только что написанного стихотворения: «Эти лавры, эти лавры [приписанный на полях вариант: «Эти трубы, эти трубы»] // Хороши для *ковёрных шутов*» (там же. С. 48. Курсив наш).

¹⁴ См.: Советские художественные фильмы: Аннотиров. каталог. [Т. IX:] 1972–1973 / Сост.: Н. М. Чемоданова, Т. В. Сергеева. М., 1996. С. 77.

рее всего, уже после кончины артиста – то есть после 25 июля (стихотворение же пишется, по-видимому, в конце лета – начале осени: фонограмма авторского чтения чернового варианта его датируется 3 сентября¹⁵). Только что случившаяся, она и заставила поэта обратить особое внимание на появление *уже покойного* Енгибарова в *новом* фильме Шукшина. Оно и могло стать зацепкой, которая повлекла за собой стихи. А может быть, это был повторный просмотр, и непродолжительная сцена, на которую Высоцкий при просмотре первом мог и не обратить внимания, – теперь, когда Енгибарова не стало, вызвала особый интерес поэта, тем более что она сопровождается лирической мелодией.

Возможно, к картине Шукшина восходит и ещё один лирический мотив стихотворения – мотив воровства, у Высоцкого звучащий в переносном значении; напомним ещё раз: «Крал тоску из внутренних карманов // наших душ, одетых в пиджаки». Мотив получает развитие в тексте стихотворения: «Мы теперь без боли хохотали, // Весело по нашим временам: // Ах, как нас приятно обокрали – // Взяли то, что так мешало нам! <...> Вдруг – весь рой украденных мгновений // В нём сосредоточился в одно. // Этот вор, с коленей срезав путы, // По ночам не угонял коней. // Умер шут. Он воровал минуты – // Грустные минуты у людей». Так вот, в сюжете фильма довольно приличный объём времени занимает поездной вор в запоминающемся колоритном исполнении Георгия Буркова, выдающий себя за конструктора по имени Виктор Александрович. Он напрашивается в купе к Ивану и Нюре, долго заговаривает им зубы, угощает коньяком и даже дарит Нюре блузку, достав её из чемодана – конечно, украденного. Зритель, правда, ждёт, что вор украдёт что-либо у самих героев, но этого в фильме нет: видимо, самого общения с ним сценаристу-режиссёру достаточно, чтобы подчеркнуть деревенскую непосредственность супругов, которым легко можно заморочить голову. Заимствуя мотив у Шукшина, поэт словно превращает воровство из преступного занятия в высокое служение искусству и людям: «Слишком много он взвалил на плечи // Нашего – и сломана спина».

¹⁵ См.: *Высоцкий В.* Собр. соч. / Коммент.: С. Жильцов. М., 2018. Т. IV. С. 90.

Спустя два года этот образ перейдёт в уже цитировавшуюся нами песню «Памяти Василия Шукшина»: «Того, с большой душой в теле // И с тяжким грузом на горбу, – // Чтоб не испытывал судьбу, – // Взять утром тёпленьким с постели!» (курсив наш)

В черновике стихотворения «Енгибарову – от зрителей» есть строки: «Рвал в сердцах натянутые струны» и «От зажимов, сердце защемивших»¹⁶. Снова процитируем песню о Шукшине: «Коль так, Макарыч, – не спеши, // Спусти колки, ослабь зажимы...» Понятно, что «гитарными» деталями Высоцкий как бы авторизует обоих своих героев, но, может быть, эта автореминисценция, как и отмеченная чуть выше, есть ещё одно – пусть косвенное – подтверждение «шукшинского» происхождения стихов о Енгибарове? В этом случае Высоцкий подсознательно перенёс черты поэтической характеристики своего героя, возникшие под влиянием фильма Шукшина, – уже на самого Шукшина, тоже только что ушедшего из жизни.

И ещё о «Печках-лавочках». В первоначальной редакции песни Высоцкого «Диалог у телевизора» (1973 – то есть вскоре после стихов о Енгибарове) есть возможная аллюзия на имя жены Шукшина и исполнительницы роли Нюры – Лидии Федосеевой-Шукшиной: « – Как, Вань, – а Лилька Федосеева, // Кассирша из ЦПКО? // Та, у которой новоселие... // Она – так очень ничего!...»¹⁷ «Новоселие» Шукшиных – переезд в квартиру на улице Бочкова – состоялось в 1972 году, то есть незадолго до появления песни; вполне вероятно, что это конкретное событие поэт и обыгрывает. Сам он на «новоселии», конечно, не был, иначе Л. Федосеева-Шукшина наверняка сообщила бы об этом интервьюировавшему её М. Цыбульскому. И вообще, судя по её словам, тесного общения между Высоцким и Шукшиным не было; сама Лидия Николаевна вспоминает только об одной своей встрече с поэтом, состоявшейся в 1976 году, когда её мужа уже не было в живых¹⁸. Высоцкий со временем исключил из песни эти строки – возможно, потому, что после кончины Василия

¹⁶ Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают. Вып. 12. С. 32.

¹⁷ См.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 252.

¹⁸ См.: Федосеева-Шукшина Л. Н. [О Высоцком / Беседовал] М. Цыбульский // В поисках Высоцкого. № 38. 2020. С. 75.

Макаровича шутка, пусть даже дружеская, по поводу его жены звучала неуместно. Кстати, *ЦПКО* («культурный парк по-над речкою») мы вспоминали, вслед за героем «Двух писем», и в первой заметке. Между тем, вместе со строками о «Лильке Федосеевой» исчезли и нижеследующие, входившие в этот же куплет: «А чем ругаться, лучше Вань, // Поедем в отпуск в Еревань!..» Не связаны ли они – через фамилию актрисы – с сюжетом фильма о поездке супругов в отпуск (пусть и не в «Еревань», но всё-таки на юг)? Ведь в фильме поездка долго и критически обсуждалась родней и была «выстрадана» героями. И последнее: песня «Диалог у телевизора» тоже о цирке – не с косвенной ли (с учётом сказанного выше) ассоциативной подачи енгибаровского эпизода в кинокартине Шукшина?

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К «ПЕСНЕ СТУДЕНТОВ-АРХЕОЛОГОВ»¹

*Памяти Маи Павловны Абрамовой,
под руководством которой автор статьи
работал в археологической экспедиции
на Северном Кавказе в 1974 году*

В песенном наследии Высоцкого есть произведение, которое можно назвать «загадочным». Это «Песня студентов-археологов». Слушателю и читателю, привыкшему к тому, что уже первые песни поэта, написанные в первой половине 60-х годов, имеют свой подтекст, выходят за рамки «прямого смысла», «Песня студентов-археологов» кажется не очень понятной. О чём она? Только о том, что археолог Федя «раскопал свой идеал» (невесту), но поскольку «идеал связать не мог в археологии двух строк», – снова его «закопал»? Не маловато ли для Высоцкого? Если эта песня мыслилась им как комичная – над чем тут смеяться? Над неудачной «находкой» Федеи? Как-то не очень смешно, ибо получается очень уж просто.

В творческой истории песни самые важные моменты закрыты пока белыми пятнами. Во-первых, мы не знаем точной даты её написания, а то, что знаем, выглядит расплывчато. В двухтомном собрании сочинений Высоцкого, составленном А. Е. Крыловым, песня датирована 1964 годом. С. В. Жильцов относит песню к лету 1965-го и пишет в комментарии к ней, что именно этим годом датируется первая известная фонограмма². Как сообщил нам А. Е. Крылов, эту фонограмму можно условно отнести к ноябрю того же 65-го; текстолог признаётся, что и датировка в подготовленном им издании

¹ *Впервые:* В поисках Высоцкого. № 49. 2023. С. 3–14.

² *Высоцкий В.* Собр. соч.: В 5 т. / Сост., текстолог. работа, вступ. ст. и коммент. С. Жильцова. Тула, 1993–1998. Т. 1. С. 337.

была в данном случае условной и на точность не претендует. От А. Е. Крылова же мы получили расшифровку фонограммы выступления Высоцкого в апреле 1967 года (в ЛЭТИ), где поэт говорит: «Это моя старинная песня. Я её как-то забыл, а некоторое время назад стал петь опять». Определение «старинная» звучит, конечно, неопределённо, но ясно, что так не говорят о произведении, написанном в последние месяцы.

Любопытные свидетельства о времени написания песни мы обнаруживаем в воспоминаниях Л. В. Абрамовой, в 60-е годы жены Высоцкого. Она рассказывает, что заготовка песни появилась у поэта к концу лета 64-го: «...такой вот недоделанный Федя... Там что было: “Нашёл однажды в Элисте... вставные челюсти размером с самогонный аппарат” (просто Володе понравилось название города – Элиста). <...> Он иногда придумывал, как бы срифмовать, как Гумилёв автомобили...»³ (заметим заодно, что в песне есть и другие мастерские, составные рифмы: «пока тропа» – «питекантропа»; «облазил – и» – «в Азии») Можно предположить, что набросок 1964 года – если свидетельство Л. В. Абрамовой точно – «валялся», по её выражению, у Высоцкого до того момента, когда поэт вернулся к теме археологов и песня была наконец написана. Будем пока придерживаться даты 1965. Она для 67-го – уже вполне «старинная».

Во вторых, остаётся необнаруженным фильм, для которого песня предназначалась, а о том, что она предназначалась для фильма, говорил сам Высоцкий: «Песня писалась для фильма, а потом туда вошла настоящая студенческая песня, которую пели и раньше там, что-то “через тумба-тумба раз” и так далее» (апрель 1967)⁴; «Эту песню я <...> предполагал для фильма, но там уже кто-то опередил и там была другая студенческая песня, вроде там “через тумба-тумба-раз” – и так далее. А у меня была песня специфическая, потому что мне сказали, говорят: “Там едут студенты-археологи”. И я написал песню

³ Румянцев В. Фрагменты беседы с Людмилой Абрамовой // В поисках Высоцкого. № 24. 2016. С. 107.

⁴ Цит. по: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М., 2010. С. 69.

студенческую, студентов-археологов» (июнь 1967)⁵. «Через тумба...» – это цитата из дореволюционной студенческой песни «От зари до зари» («Там, где Крюков-канал и Фонтанка-река...»)⁶. Комментарий Л. В. Абрамовой позволяет предположить, что заготовка 64-го года с фильмом связана не была, а поводом для неё послужила лишь пришедшая поэту на ум необычная рифма.

Сначала позволим себе высказать гипотезу относительно фильма, для которого Высоцкий мог писать эту песню.

На рубеже 1965–1966 годов на экраны вышла снятая на киевской киностудии имени А. Довженко кинокартина «Месяц май» режиссёра Григория Липшица по сценарию Феликса Миронера. Сюжет фильма, жанр которого балансирует между мелодрамой и комедией, таков. Студенты Галя и Серёжа подают заявление о регистрации брака, но в ЗАГСе им дают месячный срок ожидания, чтобы «проверить чувства». Проверка чувств оказывается немалым испытанием для жениха и невесты, между тем как в общежитии их уже «поженили», и аспирант Антон даже уступил им свою комнату. После разных сложностей и недоразумений дело приходит к благополучной развязке, и второе посещение ЗАГСа оборачивается не разрывом отношений (Галя и Серёжа отправились туда забирать заявление), а регистрацией брака. Действие сопровождается всяческими ироническими комментариями персонажей (например, того же Антона, своеобразного «резонёра», у которого личная жизнь не складывается) по поводу брака вообще и отношений главных героев в частности.

В картине снялись близкие друзья Высоцкого – его однокурсник Геннадий Ялович, вместе с которым молодой поэт-актёр участвовал в середине 60-х в создании Экспериментальной студии молодых актёров (профессиональный театр на общественных началах), и Всеволод Абдулов. Первому досталась роль Антона, второму – роль Лёвы, одного из соседей Серёжи по комнате в общежитии. Более того – в картине намеревался сниматься и сам Высоцкий, успешно

⁵ Расшифровкой этой фонограммы поделился с нами (а также ознакомил нас со своим, пока не опубликованным, комментарием к песне) А. В. Скобелев.

⁶ Один из вариантов её см.: Антология студенческих, школьных и дворовых песен / Сост.: М. Баранова. М., 2007. С. 54–56.

пробовался на роль Лёвы. Студия заключила договор с ним, но затем договор был аннулирован. Соответствующие контакты Высоцкого с киностудией имени Довженко приходятся на апрель–май 1965 года⁷. В тот год молодые друзья то и дело встречались на одной съёмочной площадке: они все трое снялись в картине «На завтрашней улице»; в фильме «Наш дом» участвовали Высоцкий и Ялович. Что касается «Месяца мая», то бард, по предположению В. Тучина, рассчитывал на участие в этом фильме не только как актёр, но и как автор песен⁸. Песни для фильма были написаны, однако, другими авторами – композитором О. Сандлером и поэтами Н. Коростылёвым и Н. Сомом.

В фильме есть песня на стихи Коростылёва «О бедном студенте», которая звучит полностью в сцене танцевального вечера в исполнении самих же студентов, участников конкурса самодеятельности – в том числе Гали. Приведём текст этой песни: «“О бедном студенте” не сказано слово, // Он не был прославлен нигде. // У нас в институте он есть, безусловно – // “Бедный студент”! // Всегда на балах озабоченный самый, // Такой уж у парня удел: // Сто тысяч нагрузок! Ни твиста, ни самбо! // “Бедный студент”! // зубрим мы, как черти, горим мы, как черти, // Свободного времени нет. // А он за кого-нибудь что-нибудь чертит – // “Бедный студент”! // У нас в институте, а может быть, где-то, // Я точно не ведаю, где – // Три девушки сразу влюбились в студента, // “Бедный студент!” // Он станет учёным, он выбьется в люди, // И вот, наконец, он доцент. // Но вновь от студентов покоя не будет – // “Бедный студент! / Бедный студент! / Бедный студент!”»⁹ Песню Высоцкого тоже можно было бы назвать «Бедный студент», только она, в отличие от песенки Коростылёва и Сандлера, конкретна, лишена расплывчатости и «всеобщности»;

⁷ См.: Тучин В. Владимир Высоцкий: Летопись жизни. Ч. V. Минск, 2006. (Белорус. страницы. Вып. 38.) С. 4–10; Цыбульский М., Ткаченко В. Владимир Высоцкий в Киеве // В поисках Высоцкого. № 24. 2016. С. 74. По предположению авторов последней работы, неучастие Высоцкого в картине объясняется отсутствием у него свободного времени.

⁸ См.: Тучин В. Владимир Высоцкий: Летопись жизни. С. 5.

⁹ Месяц май: Монтажная запись худож. фильма. М., 1966. С. 61. Начальная строка обыгрывает формулу «О бедном гусаре замолвите слово» из романса неизвестного автора, три строки которого звучали в короткометражном фильме В. Немоляева «Сапоги» (1957) по рассказу Чехова и который позже стал популярен благодаря включению его (уже с музыкой А. Петрова) в широко известный фильм Э. Рязанова.

она, как выразился сам автор – «специфическая». В этом вообще характерное отличие авторской песни от песни эстрадной. Поэтому на вопрос, вписалась ли бы песня Высоцкого в картину, можно ответить так: и да и нет.

Предвидим возражение: ведь это не та песня, которую упоминает в своём автокомментарии Высоцкий. Но вслушаемся в его слова: он и *не утверждает*, что в фильме звучит песня про «тумбу», а высказывается весьма приблизительно: «что-то “через тумба-тумба раз” и так далее»; «вроде там “через тумба-тумба-раз”». «Что-то», «вроде там» – кажется, сам Высоцкий неточно представляет себе, что за песня в фильме прозвучала. Он словно хочет сказать: «что-то *наподобие* песни “через тумба...”» Да слышал ли он сам песню «О бедном студенте», и вообще – смотрел ли фильм? Может быть, он рассказывает со слов одного из друзей? Отметим противоречие в его автокомментариях, свидетельствующее о нечётком представлении: в апреле 67-го он говорит о якобы «настоящей студенческой песне, которую пели и раньше там» (то есть – *в старину*), а в июне того же года – о том, что его «кто-то опередил», то есть *сочинил новую* песню. Но, как бы то ни было, песня «О бедном студенте» в самом деле продолжает традицию шуточных студенческих песен, в которых «сталкиваются» между собой необходимость учиться и стремление жить весёлой молодой жизнью.

Высоцкий мог начать сочинять песню (точнее, вернуться к прошлогодней заготовке) по дружеской просьбе Яловича или Абдулова – возможно, или переоценивших своё влияние на режиссёра, или не знавших о том, что для фильма пишут песни другие люди. Почему Высоцкий решил, что песня должна быть именно об археологах, если герои фильма – явные «технари»? Возможно, здесь сработал «испорченный телефон». А возможно, поэт, в ответ на предложение кого-то из друзей, сказал ему, что у него есть заготовка песни о студенте-археологе, а тот охотно поддержал: мол, давай, неважно, что об археологах, важно, что о студентах. Так у Высоцкого и осело в сознании, что для фильма была нужна песня о студентах-археологах, а за прошедшие два года (1965–1967) эта «версия» невольно закрепи-

лась. Между тем, «там уже кто-то опередил»; конкурировать же с профессиональными (в официальном советском понимании) авторами Высоцкому в ту пору, конечно, было бы трудно (да и впоследствии, как мы знаем, его песни на пути к киноэкрану не раз встречали всяческие препоны).

Таким образом, сам сюжет фильма (история незадачливого жениха), поданная в комедийном ключе студенческая тема, мотив противоречия между учёбой и личной жизнью, характер прозвучавшей в итоге с экрана песни других авторов, участие в кинокартине близких друзей Высоцкого, намечавшееся участие его самого, срок выхода фильма на экран, – всё это сходится и позволяет нам предположить, что песня об археологах писалась для фильма «Месяц май».

Разрешительное удостоверение Госкомитета СССР по кинематографии на прокат фильма подписано 21 декабря 1965 года¹⁰. Высоцкий, напомним, начинает публично исполнять песню примерно в ноябре этого же года. Ясно, что в ноябре работа над фильмом была уже окончена, и было точно известно, что песня про археолога Федю в него не вошла. Теперь её можно было петь. Но нам представляется, что слова «кто-то опередил» произнесены поэтом не случайно, что песню он написал *поздно* и что своего часа – от момента написания до момента первого исполнения – она ждала недолго: примерно пару месяцев.

Как раз в интервале между вероятным появлением заготовки и первым исполнением песни (напомним: лето 1964 – ноябрь 1965) в печати появилось произведение, которое мы предлагаем считать литературным источником песни, – роман Михаила Анчарова «Теория невероятности». Он был опубликован в восьмом и девятом (то есть, августовском и сентябрьском) номерах журнала «Юность» за 1965 год. В романе впервые появляются три сквозных персонажа анчаровской прозы, как бы три ипостаси самого автора, три его *alter ego* – физик Алексей Аносов (от его лица по преимуществу и ведётся повествование), художник Костя Якушев и поэт Гошка Панфилов.

¹⁰ См.: Месяц май. С. 2 обл.

Фигура Анчарова в период творческого роста Высоцкого, тематического расширения его поэзии от изображения героев-«маргиналов» к «энциклопедии советской жизни», была для младшего поэта чрезвычайно важна. Писать об этом нам приходилось неоднократно¹¹. Высоцкий и Анчаров познакомились, по свидетельству Л. В. Абрамовой, в 1965 году, в конце зимы, в период работы труппы Театра на Таганке над спектаклем «Павшие и живые»¹², и, несмотря на пятнадцатилетнюю разницу в возрасте, подружились. Высоцкий вряд ли мог пропустить появившуюся в популярном литературном журнале публикацию романа своего старшего товарища. «Теория невероятности» вообще имела успех у молодёжи. Кинорежиссёр Н. Лукьянов вспоминал, что под впечатлением от этой повести с ним «произошёл эстетический солнечный удар, безвозвратно поменявший всю дальнейшую жизнь. <...> По-старому стало жить неинтересно». Юный читатель «провёл нравственную ревизию своего морального облика и заговорил анчаровским слогом, к слову сказать, очень простым и заразительно афористичным»¹³. «Это было какое-то волшебство», – вспоминает другой читатель о своём первом впечатлении от повести «Этот синий апрель...», входящей в ту же анчаровскую «первую трилогию», которую открывает «Теория невероятности», – и добавляет, не отделяя эти произведения друг от друга: «...на меня сильно повлияли повести Анчарова...»¹⁴ Кстати, вскоре после своего появления в журнале «Теория невероятности» была инсценирована для Театра имени Ермоловой; позже, в 1972 году, появилась и телевизионная версия этого спектакля.

Что же именно в первом анчаровском романе позволяет нам говорить о нём как об источнике песни Высоцкого?

Напомним уже упоминавшуюся нами концовку песни, герой которой, незадачливый археолог Федя, «жизнь решил закончить холо-

¹¹ См., например: Кулагин А. В. Высоцкий слушает Анчарова [доработанная, включающая библиографию, статья 2002 г.] // Михаил Анчаров: исследования и материалы / Сост. А. В. Кулагин, В. Ш. Юровский. М., 2023. С. 62–73.

¹² См.: Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров: Писатель, бард, художник, драматург. М., 2018. С. 372–373.

¹³ Лукьянов Н. Невезучий // Михаил Анчаров: исследования и материалы. С. 205.

¹⁴ Сипер М. Тихий взрыв // Там же. С. 303.

стую и стал бороться за семейный быт» (ироническое обыгрывание советского новояза), и вот что из этого получилось:

Он все углы облазил – и
В Европе был, и в Азии –
И вскоре раскопал свой идеал.
Но идеал связать не мог
В археологии двух строк, –
И Федя его снова закопал.

В романе мотив идеала, характерный и для песен Анчарова («Аэлита», «Песня про радость» и др.), возникает уже в начале: «Я шёл с отчётливой мыслью, что я обязан найти нравственный идеал эпохи» (1, 49)¹⁵. И чуть ниже, уже иронически: «Я поднял глаза – на меня смотрела какая-то замысловатая харя. Нет, я не буду искать в ней нравственный идеал эпохи» (1, 50).

Ирония в романе ощутима, но в целом поиск идеала для её героев – дело серьёзное. Этот мотив в романе – сквозной. Важный в этом смысле эпизод – рассказ благушинского (Благуша – московская малая родина главных героев романа и самого Анчарова) деда Филиппова, мастера по вырезанию деревянных коней, о давней встрече с аллегорической Красотой: «Боже мой, вот оно, что всю жизнь искал и по ночам звал!» (1, 77) Такая же встреча ещё прежде легла в основу лирического сюжета анчаровской «Песни про деда-игрушечника с Благуши» (1958): «...в лунную ночь на Благуше // Повстречал я в снегу Красоту» (2, 629); можно сказать, что роман развивает лирическую ситуацию той песни. Ближе к финалу романа этот мотив переплетается с темой археологии. Девушка Катя (оказавшаяся внучкой того самого деда) рассказывает Аносову о своём знакомстве с Гошкой. Им встретила молодёжная компания, Гошкины знакомые: «...оказалось, что они археологи» (1, 134–135). С этими ребятами Катя и Гошка попадают на вечеринку, в сцене которой вскользь обыгрывается нашумевшая в начале 60-х и волновав-

¹⁵ Текст в цитируемом издании сверен нами с первой публикацией романа в «Юности». Незначительные расхождения не оговариваются.

шая Анчарова общественная дискуссия: «Физики и лирики, вернее археологи» (1, 139)¹⁶. Гошка устраивает Катю в археологическую экспедицию, замечая при этом: «Я бы и сам пошёл, но я занят. Что? Мне некогда. Я ищу Аэлиту» (1, 143).

И вот кульминация всей этой линии (а может быть, и романа в целом). Герои – Аносов, Памфилов и Якушев – узнают из статьи в «Вечерней Москве», что «где-то в Юго-Западной Африке отыскали скульптуру, сделанную из базальта, – голова молодой женщины с широко открытыми глазами», а Аносов читает в письме деда Филиппова, «что лицо этой скульптуры здорово похоже на лицо той женщины из дедовой сказки о простой красоте, которую он встретил в незапамятные времена ночью, в снегу, на старой Благуше» (1, 161). Получается, что археологи «раскопали» (пользуемся на сей раз ино-сказательным словом Высоцкого, имеющим у Анчарова буквальное значение) «идеал» анчаровских героев: для одного из них это «обобщённый символ красоты»; для другого – «портрет женщины, прилетевшей из космоса двенадцать тысяч лет назад», и он в душе надеется на её «второй прилёт» (нужно помнить, что роман пишется в годы первых космических полётов и высокого общественного интереса к космической теме); для третьего – «портрет женщины, умершей двенадцать тысяч лет назад», и поэтому надежды на встречу с нею у него нет «никакой» (1, 148)¹⁷.

В пользу «анчаровского» происхождения песни косвенно говорит автограф, где текст записан без последнего куплета (заканчивая строкой «И в грудь себя при этом ударял»; лист с окончанием, видимо, пока не обнаружен). На правом поле нарисованы в профиль два мужских лица. Возможно, Высоцкий набросал сначала, в верхней части страницы, лицо героя песни с усами и бородой (естественно же представить археолога в экспедиции небритым), но затем ему показалось, что молодого Федю он слишком «состарил», и он нарисовал ниже лицо уже явно молодого человека, без усов и бороды,

¹⁶ См.: *Бинчкаускас М.* «Физика» и «лирика» в прозе М. Анчарова [статья 1976 г.] // Михаил Анчаров: исследования и материалы. С. 6–13.

¹⁷ Подробно об этом мотиве в «Теории невероятности» и последующих прозаических произведениях Анчарова («Сода-солнце», «Голубая жилка Афродиты») см.: *Стафёрова Е. Л.* «Разведка боем в области духа»: О фантастич. произведениях Михаила Анчарова // Михаил Анчаров: исследования и материалы. С. 242–245.

с густой шевелюрой.¹⁸ Заметим, что текст романа Анчарова на страницах «Юности» сопровождался рисунками самого автора, изображавшими – в том числе и крупным планом – героев произведения. Высоцкий-читатель должен был обратить внимание на то, что его старший товарищ не только пишет, но и рисует своих героев, а поскольку и сам Владимир Семёнович был склонен делать («по-пушкински») зарисовки на полях своих стихов, – здесь у него рука и подавно потянулась нарисовать героя будущей песни: дескать, Анчаров своих нарисовал – и я своего нарисую тоже.

Как обходится с анчаровским образом автор «Песни студентов-археологов»? Он его не то чтобы пародирует, но всё же откровенно снижает, переводит с анчаровского возвышенно-романтического уровня на уровень житейский, в каком-то смысле бытовой. Анчаровский пафос ему не близок и вызывает своего рода творческое раздражение. Мы не думаем, что ему хочется высмеять романтику старшего писателя, но просто не заметить и пройти мимо он тоже не может, потому что Анчаров ему в целом интересен. Любопытно, что первая строка двустихия Высоцкого «Студентом Федя очень был настроен // Поднять археологию на щит» в автографе выглядит иначе: «Студентом он наполнился мечтою...» Поэт строку изменил – вероятно, из-за неудачного синтаксиса: слова «студентом» и «мечтою» стоят в одном падеже, и возникает двусмысленность: Федя «наполнился» не то «мечтою», не то... «студентом». Между тем, мечта – конечно же, анчаровский мотив, в романе – важнейший. Поиск идеала в «Теории невероятности» сопровождается этим мотивом: Аносов «мечтал найти его (идеал – *А. К.*) в первом встречном» (1, 49); «мы были мечтателями» (1, 71), – вспоминает он о своём детстве на Благуше; «Разве сказка – вранье? Сказка – мечта» (1, 158), – поучает Аносова дед Филиппов; «Мечта – это первый звонок будущего» (1, 160), – сказано в журнальной статье о том самом деде. Читая «Теорию невероятности», Высоцкий не мог не вспомнить и уже упоминавшуюся нами анчаровскую «Песню про деда-игрушечника...»:

¹⁸ Воспроизведение автографа см.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают / Сост. Ю. Гуров и др. Вып. 22. Новосибирск, 2020. С. 138.

«Шёл я пьяный. Ты слушай – не слушай, // Может, сказку, а может, мечту»; «Кто мечтой прямо в сердце ударен, // Что тому до побоев земных!»; «Над мечтой не смеялся ни разу...» (2, 629–630)

Мотив мечты Высоцким в любом случае снижен; опыт Анчарова им как бы переосмыслен. Нечто похожее произойдёт у Высоцкого вскоре, в 1966 году, в песне «Она на двор – он со двора...», перед исполнением которой на сохранившейся фонограмме он напевает первые строки анчаровской «Цыганочки» («Она была во всём права...»), а затем в собственной песне тоже снижает пафос, экспрессивный нажим источника, стараясь при этом сохранить – для большего созвучия – интонационно-синтаксический рисунок предшественника (Анчаров: «...Когда потом ушла она, // А он решил повеситься»; 2, 658; Высоцкий: «А как она ему дала, // Расскажут – не поверится...»)¹⁹.

Отметим ещё одну переключку. Герой Высоцкого «жизнь решил закончить холостую и стал бороться за семейный быт». Герой Анчарова говорит о себе: «...личной жизни у меня не было <...> У меня не было конфликтов с женой, которая бы стремилась к яркой жизни, потому что жены у меня не было, а яркая жизнь была». И вот теперь, в сорок лет, у него «наступила пора любви» (1, 43). Эффектный зачин романа (мы как раз его и цитируем) обращал на себя внимание тогдашних молодых читателей (например, А. Городницкого²⁰) своей парадоксальностью: человек влюбился в сорок лет (мол, не поздно ли?). Не исключено, что и мотив «конфликта с женой» (приведшего к развязке в песне Высоцкого) подсказан младшему автору старшим.

То, что автор «Песни студентов-археологов» при написании её был настроен на «анчаровскую» волну, подтверждается, как нам думается, переключками песни с другим произведением Михаила Леонидовича – «Песней об органисте, который в концерте Аллы Соленковой заполнял паузы, пока певица отдыхала» (1959–1962;

¹⁹ О соотношении этих песен см.: Соколова И. А. Вначале был Анчаров... // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. II. С. 359; Кулагин А. В. Высоцкий слушает Анчарова. С. 66–67.

²⁰ Выступление в документальном фильме реж. А. Гелейна «Четыре времени года» (см.: <https://www.youtube.com/watch?v=EQJiYQL2dcQ>; хронологический интервал: 18.25–18.38; дата обращения: 12.8.2023).

см.: 2, 635–637). Их сближают общие мотивы: мотив языческих богов (Анчаров: «И – будто древних богов / Ропот»; Высоцкий: «Диплом писал про древние святыни, // О скифах, о языческих богах»); латинского языка – в одном случае как языка католического богослужения (Анчаров: «И видел я – / Иностраный священник // Плакал / В первом ряду»; орган ассоциируется со службой в католическом храме), в другом – как языка науки (Высоцкий: «При этом так ругался по-латыни...»); «шевеления» в гробах мертвецов (Анчаров: «И – будто все / Великаны Европы // Шевельнулись / В своих гробах!»; Высоцкий: «...Что скифы эти корчились в гробах»; заметим заодно, что и Европа у Высоцкого упомянута: «...В Европе был, и в Азии...»). Здесь можно было бы возразить, что выражение «в гробу перевернулся» – общее место, не требующее привязки к конкретному источнику, но нужно учесть специфику этого мотива у двух поэтов: в обоих случаях это не «простые» мертвецы, а необычные, представляющие другую культуру и древнюю эпоху («великаны», «скифы»), и в обоих случаях о них говорится во множественном числе. Заметим, что и в этом случае Высоцкий постоянно – возможно, незаметно – снижает анчаровский пафос.

О том, что «Песня об органисте...» была хорошо знакома Высоцкому и что он не раз в начале 70-х годов (в песнях «Певец у микрофона» и «Натянутый канат», стихотворении «Он вышел, зал взбесился. На мгновенье...») вступал в творческий диалог с ней, заимствовал из него отдельные мотивы и сам тип лирического сюжета, – И. А. Соколовой и автору этих строк писать уже доводилось²¹. Теперь мы можем предположить, что Высоцкий как поэт впервые откликнулся на эту песню намного раньше – в 1965 году. В пользу его знакомства с ней к моменту написания песни собственной говорит фонограмма домашней записи у Марка Дубровина, датируемая предположительно 26 марта 1965 года. Там присутствует (и, естественно, поёт) Высоцкий, а Анчаров среди прочих песен исполняет и «Песню об

²¹ См.: Соколова И. А. В начале был Анчаров. С. 375; Кулагин А. В. Высоцкий слушает Анчарова. С. 68–69. Стихотворению «Он вышел...» в данной книге посвящена специальная статья.

органисте...»²² Но песню эту – как и многие другие песни Анчарова – Высоцкий наверняка слышал и прежде.

Итак, резюмируем сказанное. Песня, которую Высоцкий собирается предложить в фильм «Месяц май», не пишется до тех пор, пока осенью 65-го года не появляется в «Юности» роман Анчарова, подсказавший ход лирического сюжета и тональность песни; анчаровское влияние улавливается и в автографе песни (рисунки), и в переключках с «Песней про органиста...» Однако для фильма осень – уже поздно, работа над картиной завершается, и «там уже кто-то опередил». А может быть, вариант участия Высоцкого как автора песни режиссёром всерьёз и не рассматривался, и участие это было лишь темой разговора в дружеском кругу молодого поэта и актёра.

P. S. В том же 1965 году (точная дата нам, к сожалению, не известна) написал свою песню «Археологи» и другой бард – Юрий Визбор. Она завершается ключевой для лирического сюжета фразой «В прошлом веке мы ищем себя», а открывается строками:

Воскреси мне луну золотую
Над жнивьем некрещёной Руси,
Половчанку, жену молодую,
Постарайся, дружок, воскреси.²³

Этот мотив воскрешения из глубины веков усилиями археологов женской Красоты в её проекции на сегодняшний день – не к анчаровскому ли тоже роману восходит? Анчаров и Визбор были знакомы, как отмечают авторы биографии Михаила Леонидовича²⁴, предположительно с начала 60-х годов; они дружили и не раз встречались – в том

²² См.: Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. С. 379; здесь указана дата фонограммы (в этой книге, на с. 372–383, дан обзор имеющихся данных о личном и творческом общении Анчарова и Высоцкого). Список исполненных в тот вечер песен, а также предположительная дата этой домашней записи (согласно информации, полученной от научного сотрудника ГКЦМ В. С. Высоцкого Ю. А. Куликова) сообщены нам В. Ш. Юровским.

²³ Визбор Ю. Сочинения: В 3 т. / Сост. Р. Шипов. М., 2001. Т. 1. С. 160.

²⁴ См. об этом и об отношениях двух поэтов вообще: Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. С. 366–372. Возможно, отголосок «Археологов» Визбора звучит в «Баньке по-белому» Высоцкого; см.: Кулагин А. В. Слушая друг друга (Высоцкий и Визбор) // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 201–202.

числе дома у Визбора на углу Неглинной и Кузнецкого моста (а позже, в конце 60-х, стали даже соседями по дому, но уже по другому адресу). Визбор, как и Высоцкий, должен был обратить внимание на первую крупную прозаическую публикацию своего старшего товарища.

Впрочем, здесь нужно назвать ещё одно произведение, которое могло и до анчаровского романа повлиять на появление песен обоих бардов: опубликованную в седьмом и восьмом номерах «Нового мира» за 1964 год повесть – журнальный вариант будущего романа «Юрия Домбровского «Хранитель древностей». Это, может быть, последнее по времени публикации «оттепельное» произведение, в котором звучала – к тому же, на фоне гулаговской судьбы автора – тема массовых репрессий. Но нас она интересует темой археологической, и более того – мотивом прошедшей через века женской красоты: «...однажды я рассказал о том, что лет пятьсот тому назад в Риме по Аппиевой дороге откопали красавицу. Она лежала в гробу, но казалась живой. <...> Красавицу перенесли в Ватикан и выставили напоказ. И вот началось паломничество. <...> Ходили странные слухи. Женихи начали отказываться от невест и уходить на свидания к гробу. Кончилось все это тем, что по приказу папы гроб *опять закопали в землю*» (курсив наш – А. К.)²⁵. Как не вспомнить здесь ту самую строчку Высоцкого об «идеале» героя песни: «И Федя его снова закопал». Мы не знаем, читал ли Высоцкий эту повесть Домбровского; впрочем, «Новый мир» был популярен у тогдашних читателей не меньше, чем «Юность». Напомним: замысел песни об археологах возник у Высоцкого, по версии Л. В. Абрамовой, в конце лета 64-го, а «Хранитель...» и печатался как раз летом – в июле и августе. Может быть, анчаровский роман осенью 65-го довершил в творческом сознании Высоцкого начатое повестью Домбровского годом с лишним ранее?²⁶ И может быть, звучащий в песне Визбора тюрем-

²⁵ Домбровский Ю. Хранитель древностей: Повесть // Домбровский Ю. Собр. соч.: В 6 т. / Ред.-сост. К. Турумова-Домбровская. М., 1992–1993. Т. 4. 1993. С. 234 (сверено с первой публ.: Новый мир. 1964. № 8. С. 39).

²⁶ В библиотеке Высоцкого сохранилась одна книга Домбровского (Домбровский Ю. Смуглая леди: Три новеллы о Шекспире. М., 1969; см.: Список книг из библиотеки В. С. Высоцкого / Сост. А. Е. Крылов, М. Э. Тихомирова, Е. Ю. Илютина // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. [Вып. I.] / Ред.-сост. А. Е. Крылов, Б. Б. Жуков. М., 1997. С. 461), интерес поэта к которой был вызван, скорее всего, «гамлетовской» темой.

ный мотив («Кандалами гремит Кандалакша, // И острогами стонет Сибирь») прямо или косвенно связывает песню с повестью Домбровского?

Стоит помнить и о том, что археология вообще вызывала в 60-е годы широкий общественный интерес (тогда много говорили, например, об антропологическом методе М. М. Герасимова). Этот интерес можно объяснить, наверное, и тягой к историческому знанию, заметной на фоне «беспамятства» сталинской эпохи, и принадлежностью этой профессии к профессиям «трудным», родственным профессиям геолога или полярника. Вероятно, романтическая аура труда археолога соединилась в творческом сознании Высоцкого (и Визбора) с современными литературными впечатлениями, но дала при этом разные результаты: преимущественно лирический (хотя и не без юмора) – у Визбора, откровенно комический – у Высоцкого.

«УПАЛ ДВЕНАДЦАТЫЙ ЧАС...»
К ИСТОРИИ ОДНОГО ЛИРИЧЕСКОГО МОТИВА:
МАЯКОВСКИЙ–АНЧАРОВ–ВЫСОЦКИЙ¹

1

В 1964 году Михаил Анчаров сочинил песню «Цыганочка». Написанная, как указывает комментатор песни В. Ш. Юровский, в связи с разрывом поэта с женой, Джоей Афиногеновой, песня отличается драматизмом и экспрессией, сильным накалом чувств:

Она была во всём права –
И даже в том, что сделала, –
А он сидел, дышал едва,
И были губы – белые.
И были чёрные глаза,
И были руки синие.
И были чёрные глаза
Пустынными пустынями... (2, 658)

По-видимому, именно накал чувств вкупе с мелодией, в самом деле напоминающей о цыганских романсах, позволил автору называть песню «Цыганочкой». Это определение должно бы уводить комментатора стихов к той традиции нашей поэзии, которая связана с цыганским пением: Григорьев, Блок... Вероятно, такая работа может быть проделана (например, анчаровская строка «Пустырь, фонарь и улица» напоминает, хотя уже безотносительно к цыганской интонации, о знаменитой блоковской «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...»). Но нам думается, что песня Анчарова своей поэтической стороной более всего связана с именем другого мастера стиха, от традиций цыганского искусства довольно далёкого.

¹ *Впервые:* Ното liber: Сб. памяти Л. Г. Фризмана / Ред.-сост. П. С. Глушаков, Д. С. Бурого. Киев, 2020. С. 292–303; *перепечатано:* В поисках Высоцкого. № 39. 2020. С. 7–16.

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

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

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

Полночь, с ножом мечась,
догна́ла,
зарезала, –
вон его!

Упал двенадцатый час,
как с плахи голова казнённого.²

Выразительный образ «упавшего двенадцатого часа» перешёл из поэмы Маяковского в песню Анчарова (а возможно, косвенно – и в его песню той же поры «Любовницы»: «Год пройдёт, как мимо палач»; 2, 654). Мы полагаем, что эта реминисценция не является случайной, «разовой»: она позволяет увидеть стоящий за ней серьёзный творческий интерес барда к творчеству Маяковского, прослушать анчаровскую песню как бы под его знаком. Нам представляется, что песня вообще несёт на себе печать традиции Маяковского, атмосферы и поэтики его по преимуществу ранних (дооктябрьских) произведений о любви (и не только), и прежде всего – как раз «Облака в штанах». Сразу заметим заодно, что «падает» в этой песне не только «двенадцать (часов)», но и «травы»: «И лестью падала трава, // И мезтью стала выросшей». Эти строки выразительны своей экспрессией: внутренняя рифма «лестью – мезтью» способствует своеобраз-

² Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961. Т. 1. 1955. С. 177.

ному семантическому крещендо «роста» – зримого (трава) и иносказательного (распад отношений между героями песни).

Во-первых, произведения двух поэтов сближаются за счёт образа лирического героя – неприкаянного максималиста, переживающего большую личную драму. Герой Маяковского – «жилистая громадина», которая «стонет и корчится» от неразделённой любви. Цитируем песню Анчарова: «И стала пятаком луна, – // Подруга полумесяца, // Когда потом ушла она, // А он решил повеситься. <...> А он всё пел, всё пел, всё пел, // Наказанный гордынею. // Наказан скупостью своей, // Устал себя оправдывать, // Наказан скупостью своей // И страхом перед правдою». Анчаровский герой думает о самоубийстве, а ведь самоубийство на почве именно любви – как раз характерный для раннего Маяковского мотив. В «Облаке...» он не звучит, но звучит в поэме «Человек» («он здесь застрелился у двери любимой»³), в стихотворении «Лиличка!»: «И в пролёт не брошусь, / и не выпью яда, // и курок не смогу над виском нажать. // Надо мною, / кроме твоего взгляда, // не властно лезвие ни одного ножа»⁴. Можно возразить, что анчаровское слово «повеситься» скорее напоминает о стихах не Маяковского, а Есенина («В зелёный вечер под окном // На рукаве своём повешусь»⁵), но Есенин говорит о самоубийстве безотносительно к любви; у Маяковского же во втором случае («Лиличка!») мотив звучит расширительно, допуская разные способы добровольного ухода из жизни, с мысленным допущением «и... и...», и наконец – почему бы не допустить возможность тройственного контекста, одновременного отклика на стихи двух поэтов, принадлежавших одному поколению, имевших сходную трагическую судьбу и стоящих в истории литературы рядом?⁶

Во-вторых, Анчаров идёт «маяковским» путём в поэтическом изображении города. Автор «Облака в штанах» олицетворяет город

³ Там же. С. 269.

⁴ Там же. С. 107.

⁵ «Устал я жить в родном краю...» // *Есенин С.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995–2002. Т. 1. 1995. С. 139.

⁶ См. выше нашу статью «Об одном источнике стихотворения “Из дорожного дневника”». Кстати, в тексте песни Анчарова «Она была во всём права» есть, возможно, реминисценция и из есенинской поэзии: «Пустынный двор жестоких лет»; ср. у Есенина в поэме «Гуляй-поле»: «Была пора жестоких лет» (*Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 2. 1997. С. 145). В цитатах совпадает не только лексика, но и ритмика.

до физиологического, даже болезненного, и более того – смертельного, уровня: «Двери вдруг заляскали, / будто у гостиницы / не попадает зуб на зуб»; «Улица мýку молча пёрла. // Крик торчком стоял из глотки. // Топорцились, застрявшие поперёк горла, // пухлые тахі и костлявые пролётки. // Грудь испешеходили. / Чахотки плоче. // Город дорогу мраком запер. // И когда – / всё-таки! – / выхаркнула давку на площадь, // спихнув наступившую на горло паперть...» Или: «Дождь обрыдал тротуары, // лужами сжатый жулик, // мокрый, лижет улиц забитый булыжником труп...»; «...а я, человек, Мария, / простой, / выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни»⁷. Таким вообще видится лирическому герою молодого Маяковского город (см. также стихотворения «Нате!», «А всё-таки», «Война объявлена» и другие), и ускользнуть от внимательного читателя эта особенность его поэтики не может⁸. У Анчарова же читаем: «И переулок – как скелет, // И дом подъездом жмурится». Кстати, не от Маяковского ли (см. первую из приведённых нами цитат) идёт в анчаровской песне лирическим сюжетом её, казалось бы, не подготовленный, а в контексте атеистической эпохи вообще неожиданный, мотив паперти: «Сезон прошёл, прошёл другой – // И снова снег на паперти...»?

В-третьих, вольную или невольную оглядку барда на опыт предшественника выдают отдельные лирические мотивы его песни. Здесь нам для начала вновь нужна поэтическая «физиология». «Синие» руки лирического героя Анчарова, на равных с его «белыми» губами и «чёрными» глазами (здесь это означает не столько природный цвет зрачков, сколько психологическое состояние героя; напомним: «И были чёрные глаза // Пустынными пустынями») – свидетельство сильнейшего эмоционального напряжения, переживаемого при разрыве с героиней. В тексте «Облака...» есть стих: «Судорогой пальцев зажму я железное горло звонка!» Это физиологическое проявление

⁷ Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 182, 191, 192.

⁸ «Физиологический» по отношению к городу мотив, вполне в духе Маяковского, обнаруживаем у другого барда – Александра Галича, в его «Фантазии на русские темы» (1969): «Значит, так – на Урале // Холода не пустяк! // Города вымидали // Как один, под иссяк! // Нежно пальцы на горле // Им сводила зима... // А деревни не мёрли, // Но сходили с ума!» (Галич А. Песня об Отчем Доме. М., 2003. С. 264; курсив наш). Проблема «Галич и Маяковский» стала предметом специальной статьи: Свиридов С. В. Когда-нибудь дошлый филолог... // Галич: Новые статьи и материалы: [Вып. 2]. М., 2003 [на тит. листе ошиб.: 2001]. С. 98–116.

отчаяния предвосхищает анчаровский образ. Иронически использованный бардом уменьшительно-ласкательный суффикс: «И ото всех его бравад // Остался лишь пупырышек» – напоминает об устойчивом аналогичном приёме автора «Облака...»: «маленький, смиренный любёночек» (вместо «большой» любви); «Идите, голодененькие, / потненькие, / покорненькие...»; «ты недоучка, крохотный божик»⁹. Строки Анчарова «И стала пятаком луна, – // Подруга полумесяца» благодаря «гендерному» наполнению образа ночного светила отсылают к строкам «Юбилейного» Маяковского: «В небе вон / луна / такая молодая, // что её / без спутников / и выпускать рискованно»¹⁰. Эмоционально акцентированный мотив шагов героини в финале стихотворения Маяковского «Лиличка!»: «Дай хоть / последней нежностью выстелить // твой уходящий шаг» – мог подсказать Анчарову аналогичный мотив в песне 1964 года: «И музыка её шагов // Схлестнулась с подворотнею, // И музыка её шагов – // Таблеткой приворотною».

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

Конечно, интерес Анчарова к творчеству Маяковского легко объясним. Бард принадлежал к поколению, чья юность пришлась на рубеж тридцатых – сороковых годов, когда как раз началась большая государственная «раскрутка» наследия певца революции. Маяковским в молодости «переболели» едва ли не все крупные поэты анчаровского поколения: Самойлов, Межиров, Левитанский, Окуджава... Со временем они отошли от этого влияния, двинулись каждый своей дорогой, но отголоски стихов Маяковского иногда звучали и в их зрелом творчестве¹¹. Это заметно и в песне, написанной Анчаровым, когда ему было уже за сорок. Есть свидетельство

⁹ Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 177, 188, 195.

¹⁰ Там же. Т. 5. С. 48.

¹¹ См., например: Кулагин А. В. Эту книгу читал молодой Окуджава // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 115–150.

А. М. Плунгяна, учившегося в одной школе с Анчаровым, о том, что юный Михаил увлекался поэзией Маяковского. В той компании, которой оба они принадлежали, произведениям Маяковского о революции предпочитали как раз ранние его стихи¹². Кстати, «Облако в штанах» было любимым произведением и молодого Булата Окуджавы (см. сноску 11).

2

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

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

Упал двенадцатый час,
Как с плахи голова казнённого»¹³.

Поколение Высоцкого (Евтушенко, Вознесенский, Шпаликов, Визбор...) испытало влияние Маяковского в не меньшей степени, чем поколение фронтовиков. По отношению к самому Высоцкому мы имеем свидетельства близких ему людей: «...он удивительно рассказывал – именно рассказывал – Маяковского. Будто к нам за ширму набивалась толпа персонажей из “Клопа” или “Бани”, вольготно располагалась и смешила до слёз» (Иза Высоцкая, первая жена поэта)¹⁴; «Знал стихи Маяковского, но оценивал их по-своему, не так, как при-

¹² См.: Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров: Писатель, бард, художник, драматург. М., 2018. С. 36–37. В этой книге приведены и другие факты, подтверждающие интерес Анчарова к фигуре Маяковского, относящиеся не только к юности первого (см. по ук. имён). Кстати, на цветной вклейке между с. 240 и 241 помещена репродукция картины «Маяковский» работы близкого друга юности Анчарова, героя его «Песенки о моём друге-художнике» Юрия Ракино.

¹³ Карапетян Д. Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспоминания. М., 2002. С. 211.

¹⁴ Высоцкая И. С тобой... без тебя / Сост. и примеч.: Е. В. Колядина, А. Е. Крылов. Екатеринбург, 2017. С. 60.

нято» (Вадим Туманов)¹⁵. Напомним, что актёр Высоцкий участвовал в спектакле Театра на Таганке «Послушайте!» по стихам Маяковского, а поэтический диалог с любимым автором вёл постоянно¹⁶.

Мотив казни звучит в поэзии Высоцкого не раз – назовём «Мою цыганскую» («А в конце дороги той – // Плаха с топорами»; 1967–1968) или «Разбойничью» («Не успеть к заутрене: // Больно рано вешают»; 1975). Он возникает вместе со старорусским колоритом этих произведений («кабаки», «штоф», «дьяки», «волость», «губерния», «мóлодец»...). Очевидно, творческий интерес поэта к русской старине переплетался с ощущением трагизма национальной судьбы – и судьбы собственной. Говорить в этих случаях о прямом влиянии Маяковского вряд ли можно (мы знаем, что мотив «плахи с топорами» пришёл в песню Высоцкого из спектакля по драматической поэме Есенина «Пугачёв», где на сцене были и плаха, и топоры). Но есть у Высоцкого произведение, в котором, на наш взгляд, отозвались именно приведённые им в качестве аргумента в споре с Карапетяном строки Маяковского.

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

Историко-культурный контекст и генезис стихотворения подробно воссозданы в специальной комментаторской статье М. А. Раевской. К отмеченным до неё в высококоведении возможным источникам («Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына; увиденный поэтом

¹⁵ Туманов В. Жизнь без вранья // Я, конечно, вернусь...: Стихи и песни В. Высоцкого; Воспом. / Сост.: Н. А. Крымова. М., 1989. С. 177.

¹⁶ См., например: Новиков Вл. Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // Новиков Вл. Заскок: Эссе, пародии, размышления критика. М., 1997. С. 149–160; Кулагин А. В. Ещё к проблеме «Высоцкий и Маяковский»: Три заметки // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 166–172.

в Варшаве спектакль А. Вайды по пьесе С. Пшибышевской («Дело Дантона») исследовательница добавила роман Дюма «Королева Марго», а также соотнесла стихотворение с написанной Высоцким в 1975–1976 годах лирической трилогией («Ошибка вышла» и др.), в которой переплетались мотивы психиатрической больницы и пыток, и с его собственным больничным опытом¹⁷. Кстати, физиологический мотив в написанной в ту же пору песне «Купола» («...Душу, стёртую перекатами, – // Если до крови лоскут истончал...»); аналогичный мотив есть и в трилогии: «...душу вынут, изомнут, // Всю испоганят, изорвут, // Ужмут и прополощут») навеян, как отмечено Н. М. Рудник¹⁸, тоже творчеством Маяковского.

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

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

Голова воспринимается здесь, в духе всё той же «чёрной иронии», как некое самостоятельное «действующее лицо»: мол, нельзя допустить, чтобы она после такой ответственной процедуры испытывала дискомфорт... Этот пристальный поэтический интерес к мотиву

¹⁷ См.: Раевская М. А. «Когда я об стену разбил лицо и члены...» (1977): материалы к комментированию // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011–2012 гг.: Сб. науч. трудов / Редколл.: А. В. Скобелев, Г. А. Шпилекая. Воронеж, 2012. С. 195–202. Позже круг возможных источников стихотворения был расширен – в том числе за счёт пушкинской заметки «О записках Самсона» и пушкинского стихотворения «Послание цензору» – другим исследователем; см.: Куликов Ю. 1) Творец истории: Высоцкий, или откуда что берётся // В поисках Высоцкого. Вып. 29. 2017. С. 30–36; 2) «Ах, прощенья прошу...» // Там же. № 49. 2023. С. 107.

¹⁸ См.: Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 99.

отрубленной головы как раз и мог быть подсказан Высоцкому цитатой из Маяковского, которая, как мы видели, находилась на поверхности его памяти, коли была приведена как ближайший аргумент в споре о ценности творчества автора «Облака в штанах». Впрочем, это не исключает и других источников, пока в связи со стихотворением 1977 года не называвшихся. Вспомним тоже «самостоятельную» отрубленную голову Разина в поэме Евтушенко «Братская ГЭС» («...над царём / захохотала / голова!...»¹⁹) и строки из песни Вертинского на стихи Н. Агнивцева «Рассеянный король», где мотив головы тоже по-своему акцентирован: «Он всегда после бала весёлого // Возвращается без головы... // Как легко вы теряете голову, // Ах, король, как рассеянны вы!...»²⁰ В сюжете песни эти строки остроумно звучат как рефрен дважды: сначала два первых стиха имеют прямое значение, а третий и четвёртый – переносное, а затем, после казни короля, – наоборот. Поэма Евтушенко была в 60-е–70-е годы широко известна, а главу «Казнь Стеньки Разина» автор многократно читал со сцены (в том числе и по телевидению). Что касается песни Вертинского, то нам приходилось отмечать реминисценцию из неё в песне Высоцкого «Белый вальс» – написанной, кстати, вскоре после стихов о палаче, в 1978 году²¹.

Мы можем предположить, что читательское и творческое внимание к поэтическому выражению Маяковского «Упал двенадцатый час, как с плахи голова казнённого» было усилено анчаровской «Цыганочкой». Прежде всего, Высоцкий вообще испытал во второй половине 60-х годов, в период его отхода от улично-уголовной тематики первых песен и расширения поэтического мира, сильное влияние этого поэта, с которым он тесно общался в ту пору лично; анчаровские реминисценции встречаются у него и позже. Что касается именно «Цыганочки», интерес к ней у младшего поэта был особый. Известна авторская аудиозапись песни Высоцкого «Она на двор – он со двора...» (1965 или 1966; запись – 1966), исполнение которой предваряется своеобразным эпиграфом – напетыми бардом

¹⁹ Евтушенко Е. Братская ГЭС: Стихи и поэма. М., 1967. С. 103.

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

²¹ См.: Кулагин А. Поэзия В. С. Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1997. С. 191.

перед собственным текстом (и местами изменёнными) несколькими строками песни Анчарова. Они послужили отправной точкой для создания песни Высоцкого, написанной тем же стихотворным размером, что и анчаровские стихи (разностопный ямб с дактилической рифмой в чётных стихах)²². Думается, главное, что предопределило движение мотива «падения двенадцатого часа» и «голова казнённого» от Маяковского через Анчарова к Высоцкому – свойственная творчеству всех троих выразительная экспрессия (см. в данной книге статью «Об одном источнике стихотворения “Из дорожного дневника”»). И опять, кстати, не пройдём мимо Есенина, в стихотворении которого «Я последний поэт деревни...» появляется интересующий нас мотив, хотя в специфическом есенинском смысле: «Скоро, скоро часы деревянные // Прохрипят мой двенадцатый час». Речь идёт о гибели русской деревни, сыном которой поэт себя ощущал. Стихотворение Есенина, по-видимому, тоже было Высоцкому памятно: его называли одним из источников песни последнего «Охота на волков»; напомним есенинские строки: «...Так охотники травят волка, // Зажимая в тиски облав» (и так далее)²³.

Высоцкий, правда, в своих вариациях на тему «отрубленной головы» обходит мотив ночи, «двенадцатого часа». Это и не удивительно: он пишет не о любви (в таком случае свидание/расставание именно ночью естественно), а о самой казни, а казнь совершается утром²⁴. Отсюда и «заутрениа» в «Разбойничьей», и расставание всего лишь до утра с палачом в стихотворении «...Когда я об стену разбил лицо и члены...», хотя диалог с ним происходит всё-таки ночью: «...Смежила веки мне предсмертная усталость, // Уже светало – наше время истекло. // Но мне хотя бы перед смертью повезло: // Такую ночь провёл – не каждому досталось!»

²² Подробнее см.: Кулагин А. Высоцкий слушает Анчарова. С. 56–57.

²³ Есенин С. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 158. См.: Абрамова Л. «Про нас про всех...» (Из стенограммы экскурсии) // Вагант. 1992. № 7. С. 6.

²⁴ Впрочем, мотив казни в контексте любовной темы прозвучал и у него – в песне «Дом хрустальный» (1968), в уже упоминавшемся нами стихотворении «Люблю тебя сейчас...» (1973): «Не сравнил бы я любую с тобой – // Хоть казни меня, расстреливай»; «Приду и вброд и вплавь / к тебе – хоть обезглавь!...»

ОБ ИСТОЧНИКАХ СТИХОТВОРЕНИЯ

«ОН ВЫШЕЛ, ЗАЛ ВЗБЕСИЛСЯ...»¹

Стихотворение Высоцкого, о котором пойдёт речь, не вошло в наиболее авторитетное собрание сочинений поэта, составленное А. Е. Крыловым: текстолог в ту пору не имел доступа к копиям автографов стихотворения, находившихся за рубежом. Ныне эти автографы хранятся в РГАЛИ; они воспроизведены в подготовленном Б. Акимовым, В. Ковтуном и В. Сычёвым издании «чёрной тетради» поэта² и в одном из выпусков серии «Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают»³. Автографов два, и расположены они в одной, той самой «чёрной тетради». Сначала идёт черновой автограф стихотворения, а спустя три страницы, занятые текстом песни «Чужая колея», – автограф, который можно назвать, вслед за Ю. Л. Тыриным (см. сноску 5), полубеловым. «Полу...» – потому что решив переписать написанное начерно стихотворение, Высоцкий продолжает работать над его текстом и многое в нём меняет. Неоконченное, по-видимому, стихотворение, героями которого являются пианист, дирижёр, музыканты оркестра и даже музыкальные инструменты, вошло в собрание сочинений, подготовленное С. Жильцовым, где оно датировано осенью 1972 года⁴. Стихотворение начинается в этом издании строкой «Он вышел – зал взбесился на мгновенье...» Публикатор заменил после слова «вышел» авторскую запятую на тире (с учётом причинно-следственной связи это ещё более-менее логич-

¹ *Впервые*: В поисках Высоцкого. № 40. 2020. С. 7–18.

² См.: Чёрная тетрадь В. Высоцкого: (рукописи) / Изд. подгот. Б. Акимов, В. Ковтун, В. Сычёв. Киев, 1997. (Сер. «Высоцкий: время, наследие, судьба».) С. 70–79, 86–93.

³ См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают / Сост. Ю. Гуров и др. Вып. 12. Новосибирск, 2017. С. 56–65, 72–79.

⁴ См.: *Высоцкий В.* Собр. соч.: В 5 т. / Сост., текстолог. работа и коммент: С. Жильцов. Тула, 1993–1998. Т. 2. 1995. С. 353–355. Позже текстолог (подготовивший в своё время и первую публикацию стихотворения – см.: Военные страницы: Лит.-худож. альманах. Вып. 2. М., 1991. С. 124–127), немного передвинул датировку: «август 1972, Рига» (см.: *Высоцкий В.* Любопытно из нас – ну чем не чародей?! СПб., 2012. С. 21; *Высоцкий В.* Собр. соч.: В 5 т. / Текстолог. работа и коммент.: С. Жильцов. М., 2018. Т. 2. С. 387).

но) и почему-то не придавал значения точке после слова «взбесился» и прописной букве *Н* («На мгновенье...») сразу после этой точки. Тире предпочли и составители киевского издания «чёрной тетради» (см. сноску 2), при этом они прочитали первый (и синтаксически связанный с ним второй) стих точнее: «Он вышел – зал взбесился. На мгновенье // Пришла в согласье инструментов рать...» Но произведённые ими перестановки стрóf не бесспорны. Так, непонятно, почему строфа, начинающаяся стихом «Тонули мягко клавиши вселенной», оказалась перемещена на несколько стрóf вверх и поставлена после строфы «Рука маэстро над землёй застыла, // И пианист подавленно притих...» Вероятно, исследователи сочли такую последовательность более логичной (в обеих строфах речь идёт о рояле), но данная реконструкция выглядит произвольной и может увести нас слишком далеко от авторской воли. Ю. Л. Тырин заново критически перечитал текст⁵ и предложил иную версию его, которая полностью удовлетворить нас тоже не может. Скажем, уже цитированную нами строфу «Он вышел...», в полубеловом автографе (в черновом её нет вообще) записанную на пустой странице, предшествующей дальнейшему тексту (потому Жильцов и счёл её начальной), Тырин переместил в конец стихотворения, где она оказалась предпоследней. Это вроде бы объяснимо технически (дескать, на нужной странице не было места, и поэт записал строфу на той странице, где оно было), но не очень убедительно с точки зрения поэтической логики: получается, что сначала «рояль терпел побои, лез из кожи», а потом «пал пианист на стул»; кто же в таком случае «красиво мучил» инструмент до выхода пианиста? Сомнительными кажутся и некоторые другие решения текстолога – например, перенос отдельных слов из черновика в полубеловик по принципу «такая рифма лучше».

Одним словом, вопрос о порядке стрóf в стихотворении остаётся пока открытым. Но для нас он не принципиален, и мы текстологиче-

⁵ См: Тырин Ю. О чём молчит наука // Вагант – Москва. 2001. № 1–3. С. 5, 14.

ской задачи перед собой не ставим⁶. Нас интересует литературный генезис стихотворения. Попытаемся его выявить, а опираться из-за отсутствия качественной публикации текста будем напрямую на фотокопии полубелового (а при необходимости – и чернового) автографа – и именно по нему будем стихотворение цитировать, позволяя себе лишь пунктуационную и орфографическую правку в согласии с языковыми нормами.

Нам представляется, что своим появлением это стихотворение обязано произведениям двух поэтов. Начнём с того из них, кто хронологически к Высоцкому ближе. Это Михаил Анчаров. В данном случае речь идёт об анчаровской «Песне об органисте, который в концерте Аллы Соленковой заполнял паузы, пока певица отдыхала» (1959–1962); к ней на страницах этой книги мы уже обращались в статье «Из комментария к “Песне студентов-археологов”».

Во-первых, два произведения сближает общая лирическая ситуация: концерт классической музыки (у Анчарова – Бах; у Высоцкого – Бах и Шопен). У обоих поэтов лирический сюжет начинает разворачиваться (если принять версию С. Жильцова о порядке строк) с момента выхода исполнителя на сцену, подчёркнуто драматизированного:

Я шёл к органу,
Скрипя половицей,
Свой маленький рост
Кляня.
Все пришли
Слушать певицу,
И никто не хотел –
Меня. (Анчаров; 2, 635)

Он вышел, зал взбесился. На мгновенье.
Пришла в согласье инструментов рать.
Пал пианист на стул и мановенья
Волшебной трости начал ожидать. (Высоцкий)

⁶ Подробно об автографах стихотворения см. в работе, напечатанной в одном номере с первой публикацией нашей статьи: *Сёмин А. Б.* О генезисе текста «Он вышел, зал взбесился. На мгновенье...» // В поисках Высоцкого. № 40. 2020. С. 19-29.

В обоих произведениях звучит мотив поединка. Герой песни Анчарова, органист, оказывается как бы в конфликте с публикой; герой стихотворения Высоцкого, пианист (тоже «клавишник») – с дирижёром, обладателем «волшебной трости», и с собственным инструментом. Анчаровский герой окажется победителем в поединке «с теми, кто, вздев потрясённые лица, снизу вверх глядел» на него из зала. Герой Высоцкого вынужден подчиняться дирижёру: «Рука маэстро над землёй застыла, // И пианист подавленно притих». Зато он повелевает роялем: «Рояль терпел побои, лез из кожи, // Звучала в нём, дрожала в нём мольба, // Но господин, не замечая дрожи, // Красиво мучил чёрного раба» и т. п. Впрочем, анчаровский мотив поединка с залом в стихотворение Высоцкого тоже был заложен («Вот разошлись смычковые, картинно // Виновников маэстро наказал, // И с 5-й вольты слив всех воедино, // Он продолжал нашествие на зал»), хотя в итоге и не получил развития. Может быть, потому не получил, что переключал внимание на дирижёра («маэстро»), а главным героем стихотворения должен был быть не дирижёр, а пианист?

У Анчарова, как нам представляется, Высоцкий заимствует мотив значимости, самоценности музыкального инструмента. Цитируем песню Анчарова: «Я подумал: мы в пахаре / Чтим целину, // В войне – / Страх врагам, // Дипломат свою / Представляет страну, // Я представляю – / Орган». Вот как трансформируется этот мотив у Высоцкого: «Стоял рояль на возвышенья в центре, // Как чёрный раб, покорный злой судьбе. // Он знал, что будет главным на концерте, // Он взгляды всех приковывал к себе». У Высоцкого мотив усложнён, как бы удвоен, даже утроен: если у Анчарова противостояние музыканта и инструмента не ощущается («я представляю орган»), то у младшего поэта рояль будет противостоять не только музыканту («Клавиатура пальцы ощутила // И поддалась настойчивости их»), но и – через его посредство – дирижёру, главенствующему над музыкантом; см. цитату выше). Здесь узнаётся рука автора «Песни лётчика» (1968) и песни «Бег иноходца» (1970), лирический сюжет которых строился как раз на конфликте лирического героя и неодушевлённого предмета (самолёта) и животного, которые вынуждены – и не

желают – подчиняться чужой воле. Напомним хотя бы одну из них: «Что же делать? Остаётся мне – // Вышвырнуть жокея моего // И бежать, как будто в табуне, – // Под седлом, в узде, но – без него!» Но заметим ещё раз, что и сам пианист оказывается в такой же зависимости от воли дирижёра.

Далее, «нашествие на зал» в стихотворении Высоцкого предполагает обращение к военным мотивам. Здесь поэт идёт тоже путём учителя, подхватывая эти мотивы и творчески их развивая. В песне Анчарова слышим: «Я пришёл и сел, / И без тени страха, // Как молния ясен / И быстр, // Я нацелился в зал / Токкатою Баха // И нажал / Басовый регистр». А вот строки Высоцкого, у которого в «нашествии» участвуют и пианист со своим инструментом, и дирижёр, и весь оркестр: «Склоняясь к пульту, как к военным картам, // Войсками дирижёр повелевал, // Своим резервам – терциям и квартам – // Смертельные приказы отдавал. // И чёрный лак потрескался от боли, // Взвились смычки штыками над толпой...» То есть – если анчаровский органист уподоблен стрелку, то дирижёр Высоцкого уподоблен полководцу, а оркестр – армии. Оба автографа – и черновой, и полубеловой – содержат конкретное историческое имя. В первом встречаем такие варианты стиха: «глядя Боунапартом»; «Склоняясь над пультом вечным Боунапартом»; «Над пультом горбясь злобным Боунапартом»; во втором последняя строка повторена, но уже с написанием «Бонапартом» (без «у»). От этого имени, и прежде привлекавшего творческий интерес поэта⁷, Высоцкий в итоге отказался, найдя, очевидно, более удачный и выразительный образ («Склоняясь к пульту, как к военным картам»), но отметим в черновике языковую стилизацию – использование двух гласных после начального «Б»: «Боунапарт». Причём в последнем случае он начал писать «Бу...», но затем исправил «у» на «о», и в итоге получилось «Боу...» Ю. Л. Тырин предположил, что изысканное для эпохи Высоцкого написание имени императора с двумя гласными восходит к «научно-популярной» (какой именно?) литературе о создании Героической симфонии Бетховена: дескать, на титуле симфонии ком-

⁷ См.: «На стол колоду, господа...» (1968); «Оловянные солдатики» (1969).

позитор написал «Буанарт», и Высоцкий собирался исправить фамилию императора именно так – чтобы она была написана через «уа»⁸. Но, во-первых, в стихотворении, как мы ещё увидим, упомянут не Бетховен, а Бах (в черновике же ещё и Моцарт), а во-вторых, аргумент «собирался исправить» тоже весьма шаток. Нам представляется, что написание «Бунапарт» навеяно памятью о чтении «Войны и мира». Во французских фразах толстовских героев (скажем, уже в первом абзаце романа, в открывающих его словах Анны Шерер) встречается такая – даже не французская, а корсиканская – версия написания: «Vuonaparte». У Толстого иногда и по-русски Наполеона называют именно так. «Буонапарт-то нашему плохо приходится»⁹, – говорит старый князь Болконский. Так что Высоцкий напрасно исправил слово: в корсиканском (а для не посвящённого в тонкости чужого языка русского читателя и во французском) написании имени и в правильной русской транскрипции его должно быть так: «Буонапарт (Буонапарте)». Вообще набор гласных (uo – уа – оу – уо) представляется нам непринципиальным: важно, что в зрительной памяти читателя осталось то, что их должно быть *две*.

Но вернёмся к отзвукам анчаровских мотивов. Вслед за автором «Песни об органисте...» Высоцкий детализирует образ зрительного зала. Вновь цитируем Анчарова: «Я видел – / Галёрка бежала к сцене, // Где я / В токатном бреде. // И видел я – / Иностраный священник // Плакал / В первом ряду». И теперь – Высоцкий: «Два первых ряда отделяли ленты – // Для свиты, для вельмож и короля». Картина дана, конечно, «по-анчаровски» – глазами пианиста: ведь стоящий спиной к залу дирижёр никаких «рядов» не видит. У обоих поэтов первый ряд (первые ряды) выглядит как нечто не то чтобы враждебное, но требующее от героя какого-то усилия по преодолению зримого (ленты) или незримого барьера. И у обоих барьер

⁸ См.: *Тырин Ю.* О чём молчит наука. С. 15–16.

⁹ *Толстой Л. Н.* Война и мир: В 2 кн. М.: Худож. лит., 1972. Кн. 1. С. 101. Русские солдаты называют его даже «Бунапарт» – то есть опуская принятое в русском языке «о» и оставляя только «у» (см. там же. С. 117). Цитируем роман по изданию, сохранившемуся в личной библиотеке Высоцкого – и вышедшему, кстати, как раз в год написания стихотворения (см.: *Список книг из библиотеки В. С. Высоцкого / Сост. А. Е. Крылов, М. Э. Тихомирова, Е. Ю. Илютина // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. I. М., 1997. С. 469*), хотя и понимаем, что роман должен был быть прочитан поэтом ещё в юности.

преодолевается (напомним также песню Высоцкого 1971 года «Горизонт»: «Мой финиш – горизонт, а лента – край земли»; «Я ленту не порвал, но я покончил с тросом»). Упоминание свиты, вельмож и короля вольно или невольно отсылает нас к «Гамлету», поставленному в Театре на Таганке на тот момент совсем недавно: премьера состоялась 29 ноября 1971 года. Здесь могут возникать ассоциации с двумя сценами, в которых король и его окружение выступают в роли зрителей, – сценами «мышеловки» и финального, смертельного для всех главных героев, поединка (к гамлетовской теме мы ещё вернёмся). Кстати, и «Песня про *первые ряды*» Высоцким к этому времени уже написана – и написана в том же 71-м.

Ещё один анчаровский мотив в стихотворении Высоцкого – мотив благотворного, смягчающего воздействия музыки на публику. Цитата из песни Анчарова: «И звуки начали / Души нежить, // И зов любви / Нарастал, – // И небыль, нечисть, // Ненависть, нежить // Бежали, / Как от креста!» Строки о «плачущем» иностранном священнике мы уже приводили. В итоге слушатели глядят на героя, «вздвигая потрясённые лица». У Высоцкого: «И слёзы пролились из первой скрипки // И незаметно затопили зал». Косвенно «нежность» звуков из песни Анчарова отзывается и в других строках стихотворения Высоцкого, где внимание поэта вновь переключается на рояль и пианиста: «Тонули мягко клавиши вселенной, // Решив, что их ласкают, а не бьют». Понятно, что это другая «ласка» (в черновике видно, что этот мотив поначалу имел для него и эротическое наполнение; строка «Клавиатура поддаётся пальцам» зачёркнута, а далее читаем: «забывшая про стыд, // Как женщина, под ласками», и т. д.), но общая «нежно-ласкающая» аура роднит в данном случае две лирические ситуации.

Но откуда взялась у Высоцкого «вселенная»? Не слишком ли большой масштаб он здесь выбрал? Кажется, и в этом можно видеть влияние старшего поэта, лирический сюжет которого обретает поистине вселенский (по меньшей мере, «всеевропейский») размах. Благодаря музыке «всколыхнулась земная твердь», и дальше: «...будто древних богов / Ропот, // И – будто дальний / Набат, //

И – будто все / Великаны Европы // Шевельнулись / В своих гробах!» О том, что Высоцкий, сочиняя своё стихотворение, явно помнил и учитывал этот фрагмент анчаровской песни, открыто говорит полу-беловой автограф: после строки «Ударные на мир ожесточились» шла строка «Как будто бились мёртвые в гробах»¹⁰, заменённая затем на строку «И зазвучал воинственнее Бах», – и в итоге получившую такой вид: «У них в руках звучал жестоко Бах». Имя Баха наверняка подсказано песней Анчарова. Кстати, вместо слова «мёртвые» поэт подобрал было слово «грешники», но в итоге его тоже, вместе со всей строкой, отверг. Мелькнувший в его сознании мотив греха, возможно, тоже связан с анчаровской песней; напомним ещё раз: «И небыль, нечисть, / Ненависть, нежить // Бежали, / Как от креста!» Что касается «вселенского» масштаба, то в пользу его, как нам думается, работала и строфа, не вошедшая в основной текст: «И вдруг колонны сдвинулись, шатаясь. // Лишь на упругом звуке свод парит. // Казалось, что в какой-то жуткий танец // Атланты повели кариатид». Конечно, атланты здесь в первую очередь – скульптурные фигуры, но поэт помнит же, что они «держат небо на каменных руках» (Городницкий), то есть обладают в культурном сознании космогонической функцией.

Наша версия о связи стихотворения Высоцкого с анчаровской «Песней об органисте...» подкрепляется контекстом творчества самого Высоцкого той поры, когда оно (стихотворение) написано. В «чёрной тетради» текст его следует почти сразу за текстом песни «Натянутый канат» (их разделяет только автограф стихотворения «Мосты сгорели, углубились броды...»). Нам доводилось высказывать предположение о том, что эта песня связана как раз с «Песней об органисте...»¹¹ Герой и той и другой песни в ходе лирического сюжета словно вырастает в собственных глазах и в глазах публики: «Рост у меня / Не больше валенка, // Все глядят на меня – / Вниз. // И органист я / Тоже маленький. // Но всё-таки я – / Органист!»; «О, как боялся / Я не свалиться, // Огромный свой рост / Кляня. // О, как хотелось мне / С ними слиться! // С теми, кто, вздев / Потрясённые лица, //

¹⁰ Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают. Вып. 12. С. 62.

¹¹ См.: Кулагин А. Высоцкий слушает Анчарова [статья 2002 г.] // Михаил Анчаров: исследования и материалы. М., 2023. С. 68.

Снизу вверх / Глядел на меня!» (Анчаров) – «Он не вышел ни званьем, ни ростом»; «Раскрыв в ожидании рты, // Из партера глядели уныло – // Лилипуты, лилипуты – // Казалось ему с высоты» (Высоцкий). Кстати, зачин «Натянутого каната»: «Он не вышел ни званьем, ни ростом...», – предвосхищает зачин написанного вслед за этой песней стихотворения «Он вышел, зал взбесился...» Понятно, что глагол «(не) вышел» в песне имеет переносное, фразеологическое значение (ср. в «Дорожной истории» того же 72-го года: «Я вышел ростом и лицом...»), но здесь важно скорее не семантическое, а синтаксическое – и, может быть, отчасти интонационное – сходство. Так вот, соседство интересующего нас стихотворения с «Натянутым канатом» говорит о том, что Высоцкий в пору написания этих произведений находится на «анчаровской» волне, под влиянием «Песни об органисте...» Можно было бы предположить, что он незадолго до этого послушал её заново и вспомнил, но он её, кажется, и не забывал (вновь ссылаемся на нашу статью о «Песне студентов-археологов»). Да и вообще она должна была быть близка ему своим драматизмом и сюжетностью. Если стихотворение действительно написано, как предполагает С. Жильцов, в Риге (см. сноску 4), то можно допустить, что Высоцкий или посещал Домский собор с его знаменитым органом, или, по крайней мере, слышал разговор о нём, и при этом не мог не вспомнить о песне Анчарова.

Теперь пора сказать о втором поэте, влияние которого ощущается в стихотворении Высоцкого. Это – Владимир Маяковский. Нас не должно смущать то обстоятельство, что Маяковский и Анчаров в 70-е годы обладают разным «статусом». Один – классик советской литературы, ещё и канонизированный советской пропагандой; другой – известный сравнительно небольшому кругу людей, не имеющий ни одного поэтического сборника, как бард звучащий – и то не очень широко, несопоставимо с Высоцким – только на магнитофонных лентах. Здесь имело место, на наш взгляд, опосредованное влияние: за поэтическими мотивами Анчарова Высоцкому слышались – возможно, неосознанно – мотивы Маяковского. Одну аналогичную образную цепочку – от Маяковского через Анчарова

к Высоцкому – нам уже приходилось отмечать (см. предыдущую статью). И вообще Высоцкому было свойственно воспринимать какие-либо мотивы и образы классической культуры через «посредничество» явлений, более близких хронологически. Так, например, мотивы пушкинского «Лукоморья» преломились у него (в песне «Лукоморья больше нет», 1967) через призму уличного фольклора, а пушкинское «Я памятник себе воздвиг...» было прочитано им (в стихотворении «Памятник», 1973) в контексте традиции того же Маяковского. Творчество последнего он знал превосходно и многократно на него откликался, о чём в высококоведении сказано уже немало.

Так вот, в связи со стихотворением Высоцкого «Он вышел...» вспоминаются два произведения Маяковского. Одно из них – «Приказ по армии искусств», в котором музыкальные инструменты в свойственном «агитатору, горлану, главарю» революционном духе упомянуты по ассоциации с военными действиями:

Все совдепы не сдвинут армий,
если марш не дадут музыканты.
На улицу тащите рояли,
барабан из окна багром!
Барабан,
рояль раскрой ли,
но чтоб грохот был,
чтоб гром¹².

Экспрессия этих строк наверняка была близка Высоцкому, тоже совместившему мотивы музыки и войны. Она оказалась близка, кстати, и Окуджаве – притом что его поэтический темперамент был куда более спокойным (отголоски «Приказа по армии искусств» слышны в «Живописцах» и «Песенке о ночной Москве»¹³).

Другое стихотворение Маяковского – «Скрипка и немножко нервно». Оно должно было привлекать Высоцкого олицетворением музыкальных инструментов, словно превращённых поэтом в живых людей – вплоть до того, что скрипка оказывается «деревянной невес-

¹² Маяковский В. Полное собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961. Т. 2. 1956. С. 14–15.

¹³ См.: Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 125–126.

той» лирического героя. Стихотворение Высоцкого предвосхищено здесь и самим перечислением инструментов: помимо «разревевшей» скрипки, это «барабан», что «не дослушал скрипкиной речи, шмыгнул на горящий Кузнецкий и ушёл», «глупая тарелка», «геликон – меднорожий, потный». Показаны и «музыканты», что «смеются» над странным, по их мнению, выбором лирического героя («Влип как! Пришёл к деревянной невесте!»)¹⁴.

К поэзии Маяковского – особенно раннего Маяковского – в стихотворении Высоцкого могут восходить жёсткость, брутальность, граничащая с эпатажем, гротеском, экспрессивность, физиологичность образов: «В холодном чреве вены струн набухли»; «Зачем, зачем вульгарные триоли // Врываются в изящный экосез?»; «Тончали струны под смычком, дымились, // Медь плавилась на сомкнутых губах, // Ударные на мир ожесточились – // У них в руках звучал жестоко Бах. // Уже над грифом пальцы коченели...»; «Как кулаки в сумбурной дикой драке, // Взлетали вверх манжеты в темноте»; «И зубы клавиш обнажив в улыбке, // Рояль смотрел, как он его терзал...» Напомним хотя бы стихотворения Маяковского «За женщиной» («В расплаве меди домов полуда»), «Театры» («И лишь светящаяся груша // о тень сломала копыя драки») или «А вы могли бы?», в восьми стихах которого почти все перечисленные нами качества есть – кстати, с эпатажно-гротескным «музыкальным» мотивом в финале («А вы / ноктюрн сыграть / могли бы // на флейте водосточных труб?»)¹⁵.

Два стихотворения Маяковского – «Скрипка...» и «Приказ по армии искусства» (вернёмся к ним) – тематически различны, но они близки друг другу поэтическим перечнем музыкальных инструментов, на котором держится лирический сюжет (это относится, конечно, больше ко второму стихотворению). Этим они близки и Высоцкому. Высоцкий сам был «поэтом перечней», любил давать в своих песнях и стихотворениях исчерпывающую картину.

¹⁴ См.: *Маяковский В.* Полное собр. соч. Т. 1. 1955. С. 68–69.

¹⁵ См. там же. С. 44, 42, 40.

Тема одного такого поэтического «перечня» его имела тоже музыкальную основу и тоже строилась как иносказание. Речь идёт о «Песне о нотах» (1970), звучавшей в спектакле Театра на Таганке «Берегите ваши лица!» Песня воспринимается как модель социального бытия, с присущими ему противоречиями между выше- и нижестоящими – как это свойственно и нотному стану: «Какую ты тональность ни возьми – // Неравенством от звуков так и пышет: // Одна и та же нота – скажем, *ми*, – // Одна внизу, другая – рангом выше» (и так далее). Кстати, в песне появляется и образ композитора как некоего демиурга нотного стана (ср. с образом дирижёра в стихотворении «Он вышел, зал взбесился...», с образом пианиста как «повелителя» рояля там же): «Сел композитор, жажду утоля, // И грубым знаком музыку прорезал, – // И нежная как бархат нота *ля* // Вдруг голос повышает до *диеза*». Правда, в «Песне о нотах» появление композитора – лишь эпизод, частность. Отметим в обоих произведениях свободное поэтическое владение музыкальной терминологией¹⁶: поэт и сам подобен своим героям, и его персонажи-ноты тоже ждут, «пока разбросает их по полкам чья-то (его, поэта Высоцкого – *А. К.*) дерзкая рука». Другой иносказательный «перечень» появляется позже в песне «О знаках зодиака» (1974), написанной для рекламного фильма «Знаки зодиака». В нём – судя по всему, в соответствии с режиссёрским заданием – обыграны названия всех двенадцати зодиакальных созвездий: «Льёт звёздную воду чудак Водолей // В бездонную пасть Козерога»; «Могучие Рыбы на нерест плывут...» (и так далее)¹⁷ Что касается музыкального «перечня», то он прозвучит у Высоцкого и в стихотворении «В Азии, в Европе ли...» (до 1978), где, кстати,

¹⁶ См. музыковедческий комментарий П. Е. Фокина к стихотворению «Он вышел...»: *Высоцкий В.* Любой из нас – ну чем не чародей?! С. 21. Визуальный ряд в комментарии кажется порой избыточным: полагаем, что читатель Высоцкого знает, как выглядят скрипка и дирижёр с палочкой в руке (в качестве иллюстрации второго выбран репинский портрет Антона Рубинштейна). Автокомментарий 1976 года к «Песне о нотах» (об использовании её в спектакле) см.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М., 2010. С. 165. Т. А. Гавриленко напрасно, как нам кажется, включает «Песню о нотах» в ряд произведений поэта, посвящённых образу *песни* (см.: *Гавриленко Т. А.* Образ *песни* в поэтическом мире Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. 1999. Ч. 2. С. 63). В ней поётся о музыке вообще, но не о песне как таковой. О музыкальных интересах и вкусах Высоцкого см. подробно: *Шилина О.* Владимир Высоцкий и музыка: «Я изучил все ноты от и до...» СПб., 2008. Анализируемое нами стихотворение в этой работе, однако, не упоминается.

¹⁷ См. посвящённый этой песне специальный раздел: Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VII / Сост. С. И. Бражников и др. М., 2012. С. 245–269.

тоже появляется дирижёр: «Не поймёшь, откуда дрожь – страх ли это, грипп ли: // Духовые дуют врозь, струнные – урчат, // Дирижёра – кашель бьёт, тенора – охрипли, // Баритоны – запили, <и> басы – молчат».

Стихотворение «Он вышел, зал взбесился...» встаёт в контекст важной для Высоцкого в начале 70-х темы художника и его судьбы. В том же 1972 году написаны, помимо упоминавшегося нами «Натянутого каната», стихотворение «Енгибарову – от зрителей», песня «Прошла пора вступлений и прелюдий...»; годом раньше – лирическая диалогия «Певец у микрофона» (её мы упоминали тоже) и «Песня микрофона»; годом позже – «Памятник», «Я из дела ушёл», «Когда я отпою и отыграю...» Нам приходилось писать о том, что осознание Высоцким своего места в искусстве, своей судьбы как трагической (1972 год – это ещё и «Кони привередливые») происходило в контексте гамлетовской темы, которая прямо («Мой Гамлет») или косвенно отзывалась в его поэзии этой поры¹⁸. О стихотворении того же 72-го года «Мой Гамлет» напоминает, кстати, в стихотворении «Он вышел...» мотив «верха» и «низа»: «Низы стремились выбиться в Икары, // В верха – их вечно манит высота, // Но мудрые и трезвые бекары // Всех возвращали на свои места». В «Моём Гамлете» читаем: «Груз тяжких дум наверх меня тянул, // А крылья плоти вниз влекли, в могилу». На первый взгляд, эти стихи совсем о другом. Но «мудрость и трезвость» бекаров придают строкам, могущим показаться поначалу прямолинейно-социальными, лирико-философское звучание: мир устроен так, как он устроен, и попытки нарушить его законы обречены на неудачу. Кстати, стихотворения «Мой Гамлет» и «Он вышел...» объединяет общий стихотворный размер – «рефлексивный» пятистопный ямб.

Сопоставляя весь этот поэтический материал, понимаешь: Анчаров со своим героем-музыкантом, решающим для себя вопрос «быть или не быть», оказался своеобразным союзником Высоцкого-Гамлета, которому в начале десятилетия открылась новая творческая глубина. Но почему стихотворение не получило белой отделки, ос-

¹⁸ См.: Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013. С. 115–162.

талось незавершённым? Вероятно, в силу слишком очевидной зависимости от ближайшего и главного поэтического источника – песни Анчарова (всё-таки ясно, что Маяковский Анчарову в этом смысле уступает; анчаровский опыт здесь для Высоцкого первичен). То, что некоторые анчаровские мотивы по ходу работы из текста исчезали, говорит о неудовлетворённости поэта этой зависимостью. Но даже и при таком авторедактировании по-настоящему оригинальным он своё стихотворение, по-видимому, в итоге не признал. Возможно, помешало завершению работы и наметившееся «раздвоение» поэтической мысли: в какие-то моменты образ дирижёра («полководца») выходил на первый план и отвлекал от образов пианиста и рояля, которые на этом концерте должны были быть «главными». Высоцкий же изначально, по остроумному замечанию Ю. В. Гурова, собирался писать стихотворение о «концерте для рояля с оркестром».

АНЧАРОВ СЛУШАЕТ ВЫСОЦКОГО, И НЕ ТОЛЬКО ЕГО ПО СТРАНИЦАМ ТЕЛЕПОВЕСТИ «ДЕНЬ ЗА ДНЁМ»¹

Влияние Анчарова на авторскую песню, на ведущих её представителей, очевидно и уже многократно отмечалось. Интересовался творчеством коллег и сам Анчаров, высказывался о нём в своих интервью. Подробная сводка данных – в том числе и цитат – на эту тему содержится в биографии Анчарова, написанной Ю. В. Ревичем и В. Ш. Юровским². Но Анчаров, как нам видится, не просто слушал своих поющих современников и не просто высказывался о них – порой он вступал в творческий диалог с ними. Это обнаруживается в написанной им телевизионной повести (так этот жанр был представлен телезрителям) «День за днём» (реж. В. Шиловский), первая часть которой (девять серий, или «глав») вышла на экраны в 1971-м, а вторая (ещё восемь серий) – в 1972-м году. Мы попытаемся выявить в звучащем с экрана тексте переключки с песнями крупнейших бардов – то есть «обратную связь», влияние тех, кто сам, в свою очередь, испытал влияние Анчарова.

Сериал (если воспользоваться этим современным словом) «День за днём» вызывал упреки в риторичности рассуждений героев, писательских самоповторах (по отношению к прозе Анчарова), использовании песен барда с «неавторской» музыкой, в несвойственной им музыкальной обработке и исполнении некоторых из них эстрадными певцами. Иронически отозвался о нём (и заодно, судя по всему, о втором анчаровском сериале – «В одном микрорайоне», 1976; кстати, переключек с творчеством бардов мы здесь уже не обнаружили) и Высоцкий, противопоставляя его песням Михаила Леонидовича:

¹ *Впервые*: Михаил Анчаров: исследования и материалы / Сост. А. В. Кулагин, В. Ш. Юровский. М., 2023. С. 247–261; *пилотная публ. фрагмента статьи*: В поисках Высоцкого. № 47. 2022. С. 3–11.

² См.: Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров: Писатель, бард, художник, драматург. М., 2018. С. 301–396.

«произведения эпохальные»³. Но, как бы то ни было, «День за днём» – большая и значительная часть творческой работы художника, без неё его портрет не полон, и к тому же, она интересна тем, что автор открыл возможности жанра сериала, до той поры нашему телевидению почти не знакомого: изображение повседневной жизни обычных людей (в данном случае – жильцов коммунальной квартиры), возможность обойтись без чётко прочерченной главной сюжетной линии (поток жизни), движение «день за днём», при котором время зрителя и время героев как бы совпадают (на экране Новый год – и в жизни Новый год...), по-своему располагающее к героям совпадение у некоторых из них их собственных имён и имён играющих их актёров (Алексей Седой – Алексей Эйбоженко, Кира Николаевна – Кира Головкина, Ксения – Ксения Минина, и др.). Кстати, отметим вообще превосходную работу всего актёрского состава⁴. Мелодраматизм некоторых сюжетных линий (например, усыновления ребёнка-сироты супругами Алексеем Седым и Таней) является, как показала дальнейшая «сериальная» практика, неизбежным и необходимым для этого жанра. И нам представляется, что эта работа заслуживает изучения на равных с анчаровскими песнями и прозаическими произведениями.

Все серии телеповести «День за днём» выложены на канале «YouTube»⁵; текст её мы будем цитировать по фонограмме этих файлов без ссылок. Обращаясь к тому или иному эпизоду, мы будем лишь указывать (в тексте, в квадратных скобках) его хронометраж внутри серии.

³ Цит. по: *Ревич Ю., Юровский В.* Михаил Анчаров. С. 383. Здесь же, на с. 488–512, – обзор сведений, свидетельств и откликов на анчаровские сериалы.

⁴ Сам драматург изложил своё понимание этого жанра в специальной газетной статье – см.: *Анчаров М.* День за днём: Многосерийный фильм: поиски, проблемы, перспективы // Лит. газ. 1973. № 46. 14 нояб. С. 8.

⁵ См., например, выложенные каждая единым файлом обе части сериала: https://www.youtube.com/watch?v=_ClOLc47KuM (дата обращения: 24.7.2023); <https://www.youtube.com/watch?v=CxfuhOM7BKk> (дата обращения: 24.7.2023), а также файлы с отдельными сериями: <https://www.youtube.com/watch?v=I2iYOSrn8b8> (дата обращения: 24.7.2023) и др. Текст первой серии был опубликован: *День за днём: Сб. телевиз. пьес / Сост.: И. Н. Сахарова. М., 1974. С. 215–237.*

Высоцкий

Высоцкий «слышится» в сериале Анчарова более других. Напомним, что общение двух бардов приходится на вторую половину 60-х годов. Познакомились они в процессе работы таганковской труппы над спектаклем «Павшие и живые» (1965), и общались, по свидетельству Анчарова, до семидесятого года. В эту пору Высоцкий испытал сильное творческое влияние старшего поэта. Но и сам Анчаров не раз слышал поющего Высоцкого – и в домашней обстановке, и на сцене (см. сноску 2). В телеповести «День за днём» отразились, по нашим нижеизложенным предположениям, некоторые песни Высоцкого, которые он написал и часто исполнял во второй половине 60-х (а также и более ранние), и они должны были быть в ту пору у Михаила Леонидовича, что называется, на слуху. Сам Анчаров влияние Высоцкого на его творчество отрицал («Просто я был раньше. Я раньше сложился»; 5, 549), но он при этом имел в виду свои песни. Это не перечёркивает возможность переключек с песнями Высоцкого в анчаровской прозе или драматургии.

Часть первая. Серия 2. Эпизод съёмок (по заказу ГАИ) фильма «Водка – яд», в котором Виктор Банькин (В. Невинный) должен сыграть водителя, севшего за руль в нетрезвом виде и разбившего машину о столб [6.30 – 11.39].

Сложность ситуации в том, что Банькин – человек положительный, очень хороший водитель, испытатель машин, и разбить автомобиль, пусть даже для кино, ему не позволяет вся его серьёзная натура. Возмущённый режиссёр («Восемь дублей заporоли!») не может понять, в чём дело, подозревает героя в трусости (ответ: «Да ничего я не трушу!»), незаметно для себя впадая в иронический парадокс: «Что это за водитель, который не может, понимаете ли, машину разбить, и сам, видите ли, не знает почему!» Ответ звучит из уст майора милиции, наблюдающего за порядком на съёмках: «А я знаю. Мастерский водитель привык машину беречь». Реакция режиссёра: «Мне нужен не праведник, а нарушитель...»

Этот эпизод представляется нам вариацией на тему шуточной «Песни о сентиментальном боксёре» (1966) Высоцкого, герой кото-

рой, тоже своего рода «праведник», во время поединка не может нанести удар сопернику: «Бить человека по лицу // Я с детства не могу». На этой невозможности строится весь лирический сюжет, завершающийся неожиданной развязкой: «Вот он (противник – А. К.) ударил – раз, два, три – // И... сам лишился сил, – // Мне руку поднял реферí, // Которой я не бил». В итоге «сентиментальный боксёр» оказывается неожиданно для себя победителем.

В анчаровском эпизоде тоже найден неожиданный (и остроумный) выход: Баныкин просит дать ему водки (хоть она и «яд»!), садится за руль и, будучи под хмельком, без проблем выполняет задачу, о чём свидетельствует эффектный звук удара машины о столб за кадром. Он тоже, можно сказать, «победил», хотя потом у него возникают неприятности с милицией уже по-настоящему из-за разбитой машины и запаха спиртного.

Возможно, фраза Высоцкого «Бить человека по лицу...» отозвалась и в шестой серии первой части. Юный сотрудник испытательной лаборатории Толич (А. Борзунов) рассказывает, как Баныкин однажды ударил его в порядке «воспитания», и собеседники встречают это известие с одобрением. Толич: «Значит, вы считаете, что можно бить по лицу человека, да? Можно?» Ответ его сослуживца, Вовы Токарева (В. Беляков): «Нет, нельзя, но если за кого-нибудь заступаешься, – можно» [25.20 – 25.27]⁶.

Серия 4. В соседском мировоззренческом разговоре на общей кухне [35.47 – 36.36] Женя Якушева (Н. Попова) говорит: «Надо делать так, как хорошо <...> Всё равно будет по-моему», – и в ответ на вопрос мужа: «А как ты узнаешь, правильно ты поступила или нет?» – рассуждает: «А я прикидываю... кому будет хорошо, если я победу... Ну если побегу... Ну ладно вам, ну если моя победа – ну кому будет хорошо, вроде всем». Позже, в восьмой серии первой части, перед ответственным собранием (о котором см. ниже), Женя вновь обращается к этой форме: «Я их убедю» [25.51], – и, произнеся

⁶ О том, что Анчаров хорошо помнил «Песню о сентиментальном боксёре», свидетельствует эпизод романа «Как птица Гаруда» (1975–1986), где в боксёрском поединке один из героев неожиданно покинул ринг, а судья «нерешительно поднял руку внезапному чемпиону...» (3, 580)

это, в сердцах сплёвывает: мол, вот опять, и не ко времени, подмешалось нелепое словцо...

Думается, шуточное обыгрывание необычного – в самом деле не имеющего литературной нормы в первом лице единственного числа – глагола, речевой «подбор» подходящего его варианта восходит к песне Высоцкого (тоже шуточной) «Про дикого вепря»: «Чуду-юду я и так победу!» Впрочем, за шуточным фольклоризованным сюжетом у Высоцкого скрывается притча о независимом и гордом человеке: собственное достоинство для него выше материальных благ, которые сулила ему обещанная в качестве награды женитьба на принцессе («...Мне бы – выкатить портвейна бадью!» // Мол, принцессу мне и даром не надо...»). Этот мотив был близок Анчарову: так, он ещё в молодости написал и спел в одной из первых своих песен: «Надоело мне / У чужих окон // Счастья ждать под чужой мотив. // Тошно, зная жизнь / С четырёх сторон, // По окольным путям идти» («Пыхом клубит пар», 1943; 2, 618). А слова «победю» и «убедю» звучат как фактически синонимы.

Та же серия. Сотрудники испытательной лаборатории (в которой работает Баныкин) напряжённо ждут важного телефонного звонка с полигона и нервничают. Один из них, уже упоминавшийся нами Владимир Токарев, в прошлом отсидевший в тюрьме за кражу, а теперь серьёзный взрослый человек, переживающий из-за своей социальной «неполноценности», предлагает в очередной раз рассказать для развлечения анекдот, но слушать анекдоты никто не хочет. «Ты нам ещё детские картинки покажи для настроения», – иронически бросает Толич. «Картинки – это можно», – спокойно отвечает Токарев, расстёгивает халат и рубашку и демонстрирует изумлённым коллегам татуировку на груди: «Танкер АП (так комично, слитно, произносит инициалы Толич – А. К.) Чехов в Одесском порту» [56.15 – 56.45]. В этом эпизоде нам слышится переключка с «Татуировкой» Высоцкого (1961), которую сам автор называл первой своей песней. Два героя её влюблены в одну девушку по имени Валя, и один из них любуется на её портрет, выколотый на груди товарища: «Я прошу, чтоб Лёша расстегнул рубаху, // И гляжу, гляжу часами на

тебя». А потом делает татуировку с портретом Вали и себе: «...моя – верней, твоя – татуировка // Много лучше и красивше, чем его!» У Высоцкого нет прямого указания на то, что герои – заключённые, но в его эпоху татуировка не была, как ныне, предметом моды, а недвусмысленно указывала на тюремное прошлое её обладателя. Конечно, танкер «АП Чехов» – не девушка Валя, и любовного содержания в анчаровском эпизоде нет, но сам жест расстёгивания рубахи, за которой открывается татуировка, – вполне «высоцкий». Кстати, фамилия бывшего заключённого – Токарев – тоже «высоцкая». Её носит герой ещё одной ранней песни поэта – «Я был душой дурного общества»; правда, этот герой уже из другого, противоположного лагеря: «...И гражданин начальник Токарев // Из-за меня не спал ночей».

Серия 7. Этот эпизод, может быть, стоило бы включить в статью «Высоцкий слушает Анчарова» (а не наоборот). Но тут вопрос спорный, а поскольку речь идёт тоже о сериале «День за днём», мы обращаемся к нему (эпизоду) именно здесь, и сейчас попробуем изложить всё по порядку.

Оказавшись на вечере отдыха в клубе, художник Костя Якушев (Ю. Горобец) и Толич слышат, как публика под руководством женщины-массовика хором поёт популярную в те годы эстрадную песню «Лада» («Под железный звон кольчуги...»). «О чём пели?» – спрашивает Якушев собеседника. «Они пели о том, что у каждого <из> здесь присутствующих имеется любовь, которая гораздо сильнее, чем любовь Ромео к Джульетте». И в продолжение темы звучит иронический обмен репликами: «Хм, и сильнее, чем у Данте к своей Петрарке?» – «Он вроде не её любил». – «Да ну» [42.02 – 42.17].

Обратим внимание на комическое превращение имени великого итальянского поэта в имя якобы возлюбленной другого великого итальянского поэта: «...у Данте к своей Петрарке». Это напоминает нам строки, тоже шуточные, песни Высоцкого «Про любовь в эпоху Возрождения» (1969), которые публикатор текстов поэта А. Е. Крылов поначалу печатал так: «Данте к своей Алигьери // Запросто шастает в ад!» Герой песни путает «Алигьери» и Беатриче –

реальную возлюбленную Данте. В 1993 году В. Яковлев предположил, что смысл строки должен пониматься иначе, что бард не «делит пополам» имя классика, а лишь отделяет в тексте одну его составляющую от другой. «Данте – к своей – Алигьери...»⁷ То есть, не «Данте» шастает в ад к «Алигьери», а «Данте Алигьери» – «к своей» возлюбленной. А. Е. Крылов счёл эту версию убедительной и стал использовать её в переизданиях двухтомника. Эта перемена оставляла без внимания аналогичный образ в одной из первых песен Высоцкого: «На дворе вечерит, – // Сивка с Буркой чифирит» («Сивка-Бурка»), подсказывающий, что разделение устойчивого словосочетания являет собой у Высоцкого художественный приём. Можно вспомнить и позднейшую песню «Тюменская нефть» (1972; ей посвящена в данном сборнике специальная статья), где поэт «разделил» устойчивое выражение «более-менее» и несколько раз – по-разному – остроумно его обыграл, например: «И шлю депеши в центр из Тюмени я: // Дела идут, всё боле-менее!.. // Мне отвечают, что у них сложилось мнение, // Что меньше “более” у нас, а больше “менее”». Нам этот приём представляется в песне «Про любовь в эпоху Возрождения» более вероятным, чем инверсия, на которую как на аргумент опирается автор заметки и которая является приёмом не столь «штучным», ибо многократно встречается у любого поэта. Мы согласны с Вл. И. Новиковым (имевшим дело с первоначальной эдиционной версией текста) в том, что здесь, «в путаном языке песни», «в достаточно добродушной, не оскорбительной для собеседника манере», пародируется «массовое невежество»⁸. В версии же В. Яковлева строки Высоцкого просто перестают быть смешными.

Значит ли факт написания песни Высоцкого в 1969 году то, что Анчаров мог заимствовать свою словесную игру (поняв строки песни именно так, как превращение «Алигьери» в женщину) у младшего барда? Уж очень эти пассажи – прозаический и поэтический – похожи: в обоих случаях обыграно родовое (по меркам русского языка) несоответствие носителя имени (мужчины) и звучания его как слова

⁷ См.: Яковлев В. По поводу одной строки // Высоцкий: Время. Наследие. Судьба. № 7. Киев, 1993. С. 4.

⁸ Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. С. 55.

женского (Петрарка) или неопределённого (Алигьери) рода. С одной стороны, песня эта у Высоцкого не относится к числу наиболее известных, на концертах он её, судя по всему, не пел. Но, с другой – на магнитофонных лентах она, пусть не очень широко, звучала; по сведениям Ю. В. Гурова, известны семь записей этой песни (все или почти все – домашние), пять из которых сделаны в 1969–1970 годах, то есть до выхода на экраны первой части сериала.

В комментарии к песне отмечалось, что на её появление мог повлиять эпизод повести Анчарова «Поводырь крокодила» (издана в 1968 году, как раз накануне написания песни Высоцкого), содержащий осовремененную, с элементами травести («...странные особы эти бабы... И плачут и хохочут – всё невпопад»; 2, 173), версию истории Леонардо да Винчи и Моны Лизы⁹. Напомним текст песни: «Кличут меня Леонардо. // Так раздевайся скорей!» и так далее. Получается, что Анчаров травестировал биографии великих художников эпохи Возрождения не однажды. Вполне возможно, что он шутил делал это и в личном общении – в том числе с Высоцким, и что шутку про Данте и Петрарку (а может быть, и про Данте и Алигьери) младший поэт услышал от старшего в разговоре и обыграл в своей песне, а потом уже сам Анчаров – или под влиянием песни Высоцкого, или самостоятельно, или одно наложилось на другое – использовал аналогичную шутку в своей телеповести (а также в позднейшем романе «Как птица Гаруда», датированном 1975–1986 годами: «Одна дама говорила про своего покойного мужа: он любил меня, как Данте свою Петрарку»; 3, 624)¹⁰.

Часть 2. Серия 4. Действие переносится в Сибирь, на место строительства горно-обогатительного комбината и нового города. Местный житель, неплохой парень, но не чуждый выпивке забулдыга Санька Черепанов (А. Стрельников) для того, чтобы развеселить

⁹ См.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Коммент. к песням поэта. М., 2010. С. 164. Более подробно эта тема была разработана Анчаровым в специальной пьесе о Леонардо ещё в начале 50-х, а позже она войдёт в роман «Дорога через хаос» (опубл. в 1979 г.). Добавим, что Костя Якушев в прозе Анчарова (и в этом романе, в частности) имеет прозвище «Да Винчи» (подробности см.: Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. С. 224–228).

¹⁰ Заметим, что в более раннем рассказе Анчарова «Корабли» (опубл. в 1965 г.), откуда в сериал перенесены эпизоды офицерских сборов и танцев, упоминания о Данте нет, между тем как предшествующая ему фраза о Ромео и Джульетте имеется (см.: 1, 391).

загрустившую, как ему кажется, медсестру Таню, пересказывает в кругу земляков и приезжих свой сон: «...Выхожу я на шоссе, а на шоссе, понимаешь, стоит магнитофон “Астра”. Я соображаю: всё, моя <неразб.: находка?>, и – кнопочку жму. А магнитофон говорит мне нереальным голосом: “Саня!” Я как будто говорю: “Чего тебе?” А он: “Саня, зачем ты убил Саньку Черепанова?” Я как будто говорю: «Ты что, умойся, это ж я, я – Саня Черепанов». А он якобы: “Нет, это не ты, это я Черепанов”. И вдруг, поверишь, из “Астры” вылезит змей и говорит нереальным голосом: “И примешь ты смерть от коня своего”». Одна из слушательниц поправляет Саньку: «Так это же не змей, это кудесник». «Какой кудесник?» – спрашивает Санька. «Любимец богов, – объясняет Афанасий Иванович (А. Кочетков). – И ведь не тебе говорит, а князю Олегу. И не ты всё это написал, а Пушкин». «Ишь ты, Пушкин. Пушкин! – как бы удивляется Санька. – А при Пушкине магнитофоны были?» [55.44 – 56.56] Дескать, если бы были, то я, может, и поверил бы, что написал Пушкин, а так – сомнительно.

В этом, абсолютно «высоцком», эпизоде отозвались сразу три песни младшего барда – написанные им, кстати, в один период, всё тогда же – во второй половине 60-х годов; каждая из них отсылает нас к литературному источнику (в двух случаях – пушкинскому тексту) и предвосхищает эпизод телеповести своим травестийным тоном. Первая из них – «Песня о вещем Олеге» (1967), перепев хрестоматийного пушкинского стихотворения, в котором в качестве рефрена несколько раз комично звучит, слегка варьируясь, воспроизведённая Санькой пушкинская строчка: «Эх, князь, – говорит ни с того ни с сего, – // Ведь примешь ты смерть от коня своего»¹¹. Вторая, тоже травестийная, обыгрывающая сюжет известной сказки Лазаря Лагина про старика Хоттабыча, – «Песня-сказка про джинна» (1967). Лирический герой её, явно алкоголик (и этим он предвосхищает анчаровского Саньку Черепанова), открывает бутылку, и – «Вдруг оттуда вылезло чтой-то непотребное: // Может быть, зелёный змий, а может – крокодил!». «Виденье оказалось», однако, «грубым мужуком» («джинном»), зате-

¹¹ Любопытно, что сюжет о вещем Олеге будет обыгран Анчаровым в романах «Записки странствующего энтузиаста» (1981–1985) и «Интриганка» ([1964]–1987) – обыгран внешне вне связи с Высоцким, но «внутренне», возможно, «с его подачи» (см.: 4; 210, 365).

вающим драку с героем песни. У Черепанова же бутылка сменилась магнитофоном: змей «вылазит» именно из него. Но в подтексте подразумевается, что и тут без бутылки не обошлось. Оба автора обыгрывают устойчивое выражение «зелёный змей», относящееся к спиртному («змея» есть, конечно, и в пушкинской «Песни о вещем Олеге», но безотносительно к мотиву вина). И, наконец, третья песня – «Посещение Музы, или Песенка плагиатора» (1969). Её герой, по примеру Остапа Бендера в «Золотом телёнке», приписывает себе сочинение двух последних строк (одна из которых им комично искажена) ещё одного знаменитого пушкинского стихотворения – «Я помню чудное мгновение...»: «Вот две строки – я гений, прочь сомненья, // Даёшь восторги, лавры и цветы: *“Я помню это чудное мгновенье, // Когда передо мной явилась ты”!*» (курсив – в источнике) Так и Санька Черепанов «присвоил» пушкинское произведение.

Любопытно, наконец, появление «на фоне Пушкина» атрибута сугубо современного – связанного и для Анчарова, и для Высоцкого именно с авторской песней: напомним, что до самой Перестройки авторская песня, по большей части не имевшая официального выхода к слушателю, бытовала на магнитофонных лентах (исключения – виниловые пластинки – были редки). Позже Высоцкий говорил со сцены: «...если бы 150 лет назад были магнитофоны, – возможно, какие-нибудь стихи Александра Сергеевича тоже были бы записаны только на магнитофоны»¹². Не исключено, что этот мотив возникал в общении бардов во второй половине 60-х годов и отозвался в последствии у одного – в телеповести, у другого – в автокомментарии к своему творчеству.

Серия 5. На идущих по улице завлаба Михаила Николаевича (М. Зимин) и уже упоминавшегося нами Вову Токарева нападают шестеро хулиганов во главе с бывшим мужем их сотрудницы Лили (В. Шиловский) [46.20 – 47.25]. Последний в одной из предыдущих серий заявился в чужую квартиру, где в это время находилась Лиля, и начал выяснять отношения с ней. Вова врезал ему и с позором выгнал, и теперь тот решил отомстить. Выручает Михаила Николаевича и

¹² *Высоцкий В.* Четыре четверти пути / Сост. и примеч.: А. Е. Крылов. М., 1988. С. 141.

Вову приятель последнего, Лёша Грачёв (В. Ломакин), в своё время севший с ним в тюрьму по одному делу и только что, неделю назад, освободившийся. Михаила Николаевича, пожилого интеллигента, они отодвигают «в сторону» и одолевают шестерых противников. В итоге «двое валяются, двое ползут, двое по переулку топают». Как видим, здесь действует принцип кратности/парности: двое против шестерых. А два бывших уголовника, оказавшиеся на скамье подсудимых по юношеской глупости, предстают, таким образом, «правильными» людьми.

В этом эпизоде Анчаров обыграл сюжет песни Высоцкого «Тот, кто раньше с нею был» (1962). У Высоцкого тоже происходит неравная драка по старой памяти, из мести, и, кстати, тоже из-за женщины (у Анчарова герои, конечно, героиню не «делят», но конфликт случился фактически из-за неё). Только кратное превосходство нападающих в песне – ещё большее: «Иду с дружкой, гляжу – стоят, – // Они стояли молча в ряд, // Они стояли молча в ряд – // Их было восемь». У Высоцкого, как впоследствии и у Анчарова, двое морально оправданы: «Ударил первым я тогда – // Так было надо» (ср. с приведёнными выше словами Токарева о праве «бить по лицу»). Любопытна эта, для официального советского искусства не характерная, моральная «реабилитация» людей, сидевших в тюрьме. Да и вообще само появление на «стерильном» советском телеэкране таких героев выглядело как довольно смелый творческий шаг.

Анчаров хорошо знал и высоко ценил эту песню Высоцкого. Приведём свидетельство Л. В. Абрамовой, второй жены Высоцкого, о встрече двух поэтов на одном из вечеров в Доме учёных: «Мы сидели вместе, и Миша говорил, что очень любит песню “Тот, кто раньше с нею был...” И приводил какие-то самые любимые строчки из этой песни. Миша очень ценил строчку, которая, как он считал, стоит творчества десятка поэтов: “Ударил первым я тогда, так было надо”. Он говорил, что за эту строчку можно отдать несколько поэтических сборников»¹³. Судя по контексту воспоминания Л. В. Абрамовой, этот разговор произошёл в 1968 году.

¹³ Абрамова Л. В. Факты его биографии / Интервью и лит. запись: В. К. Перевозчиков. М., 1991. С. 27. Позволим себе высказать гипотезу, с сериалом уже не связанную, но вписывающуюся в тему «Анчаров и Высоцкий». Строки из упомянутой песни Высоцкого: «...“Держись браток!” – // И я держался» – могли отозваться синтак-

Визбор

Как раз в период работы над сериалом «День за днём», на рубеже шестидесятых – семидесятых, Анчаров и Визбор были соседями: они жили в одном доме – доме 31/22 на углу улиц Чехова (ныне Малая Дмитровка) и Садовой-Триумфальной. Вспоминает Нина Попова, в ту пору жена Анчарова и исполнительница роли Жени в сериале: «Юра Визбор, мы жили в одном доме, они без конца бегали друг к другу. ...Шиловский (напомним: режиссёр «День за днём» – А. К.) был женат на Жене Ураловой, и она от него ушла к Визбору. <...> Женька начала сниматься (в фильме «Июльский дождь» – А. К.) и ушла к Юрику. И мы спускались друг к другу»¹⁴. Как видим, Визбор хотя и не участвовал в сериале, был, что называется, рядом, по соседству, Анчаров постоянно общался с ним. В записных книжках Визбора зафиксирован его разговор со старшим коллегой и соседом, который рассказывает Юрию Иосифовичу о письмах, приходящих от зрителей сериала¹⁵. Конечно, и Михаил Леонидович был в курсе творческих дел своего младшего товарища и не раз слышал его пение. Кстати, имя Женя анчаровская героиня получила не благодаря ли соседскому общению автора с Евгенией Ураловой?

Часть 2. Серия 1. Баныкин собирается в Сибирь, где он будет работать начальником автоколонны на уже упоминавшемся нами строительстве горно-обогатительного комбината. С ним, как выясняется по ходу сюжета серии, поедет и поначалу отказывавшийся от поездки новый персонаж (и при этом старый друг Баныкина) – Николай Пахомов (И. Охлупин). Сам этот выбор профиля будущего предприятия – очень «визборовский». В 1961 году молодой журналист Виз-

сически и интонационно в анчаровской песне «Король велосипеда» (1966): ««Храбрись, король!» – / И я храбрюсь» (2, 667).

¹⁴ Цит. по: Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. С. 483.

¹⁵ Визбор Ю. Сочинения: В 3 т. / Сост. Р. Шипов. М., 2001. Т. 3. С. 265. В записных книжках Визбора есть ещё одна запись, касающаяся сериала: «Вчера чуть телевизор не разбил. Ну, такую чушь передавали: “Наши соседи” (телевизионный цикл 70-х годов – А. К.). Я думал, что такую чушь может один Анчаров писать, нет – другие есть. А Пельтцер – ведь известная артистка! Как ей-то не стыдно? Впрочем, деньги всем нужны» (там же. С. 271). Но будем осторожны с этой записью: в тексте ей предпослано тире как знак начала прямой речи. В записных книжках поэта тире обычно стоит в начале реплик неких реальных или воображаемых персонажей; возможно, и здесь оно предваряет мнение не самого Визбора (для него, мастера иронии, текст содержит излишний нажим: «Как ей-то не стыдно?» и проч.), а условного собеседника. Возможно, суть записи – не в критике сериала, а в иронии над этим собеседником, над его «обывательскими» рассуждениями.

бор поехал в командировку в Хибины, в город Кировск, на горно-обогатительный комбинат «Апатит». Эта поездка отозвалась позже в песне «На плато Расвумчорр» и в звуковом репортаже, вошедшем в первый номер звукового же журнала «Кругозор» (1964), в создании которого Визбор участвовал и в редакции которого работал. Нетрудно допустить, что Визбор рассказывал об этой памятной для него поездке своему старшему соседу, которому эти рассказы, что называется, пришлись ко двору. Наша версия подкрепляется появлением в тексте серии – и даже троекратным появлением – слова «маркшейдер». Сначала начальник строительства Антонов (М. Болдуман) говорит Пахомову: «Я хотел предложить вам место главного маркшейдера» [30.40]. Услышавшая это Ксения, влюблённая в Пахомова, спрашивает одного из героев: «Скажите, пожалуйста, что такое маркшейдер?» [36.10], и тот ей объясняет. Наконец, сам Пахомов ближе к финалу серии, перед отлётом из аэропорта, куда их пришли провожать друзья, иносказательно говорит Жене Якушевой о своих «странных» отношениях с Ксенией: «Вот двое ведут навстречу друг другу штольню, а маркшейдер прозевал и – сбойки-то не вышло. Не встретились. В штольне разошлись» [1.08.15 – 1.08.27]. А в 1971 году, как раз накануне работы Анчарова над второй частью сериала (на продолжении настаивало после успеха части первой, показанной в декабре 71-го, телевизионное начальство, значит, работа над второй началась уже в 72-м), Визбор пишет песню «Маркшейдер мне сказал: “Ты лучше ляг...», в которой интересующее нас слово звучит трижды, как своеобразный рефрен: «Маркшейдер мне сказал...», «Маркшейдер говорит...»¹⁶ Слушатель песни его легко запоминает, а Анчаров и мог оказаться в 1971 или 1972 году таким слушателем. Вообще это слово слишком специфическое для столичного гуманитария, чтобы ни с того ни с сего попасть в его творческое сознание. Здесь, скорее всего, имела место конкретная «подсказка» коллеги.

В той же серии [48.35] в одном из диалогов звучит фраза «На Неглинке балалайки давали» (глагол «давали» во времена при-сущего советской системе дефицита означал «продавали»; купить

¹⁶ Там же. Т. 1. С. 226.

что-то стоящее считалось большой удачей, отсюда и мнимое ощущение бесплатной раздачи). Эта фраза, как нам думается, – след общения с Визбором, хотя и не является цитатой или реминисценцией. Дело в том, что в юности и в первом своём браке – с Адой Якушевой – он жил в доме на углу Неглинной и Кузнецкого моста. На первом этаже этого дома, по свидетельству А. Якушевой, располагался магазин музыкальных инструментов¹⁷. Анчаров, по её же воспоминанию, бывал у Визбора и Якушевой в этом доме (то есть – ещё до того, как они оказались соседями в доме на улице Чехова)¹⁸, и о магазине, естественно, знал. Вот магазин из прежнего визборовского дома и пригодился автору телеповести, тоже «пошёл в дело». Правда, магазин этот москвичам был вообще широко известен (довелось даже слышать определение «легендарный»). Но возможная ассоциация с жившим некогда в доме на Неглинке Визбором всем этим не отменяется.

Маленькое добавление к теме Визбора. В повести Анчарова «Стройность» (датируемой в пятитомном собрании сочинений большим интервалом между 1954 и 1988 годами) полностью приведена песня Визбора «Функция заката», текст которой был дописан Александром Медведенко, и добавлен такой авторский комментарий: «Так поётся в песне Юрия Визбора, доделанной кем-то ещё, таким же талантливым» (1, 530).

Галич

Часть 1. Серия 8. Здесь содержится очень важная для сюжета сериала сцена собрания на ткацкой фабрике, где работают Женя Якушева и её старшая соседка и, можно сказать, старшая подруга тётя Паша (Н. Сазонова). Решаются два ответственных вопроса: кому быть бригадиром и мастером на производстве и как распределить жильё. Момент драматичный, но завершается всё благополучно, в пользу главных героев – и Жени, и тёти Паши. Так вот, в перерыве собрания слышен женский голос: «В буфете говяжьих сосиски есть»

¹⁷ См.: Якушева А. «Три жены тому назад...»: (История одной переписки). М., 2001. С. 122.

¹⁸ См.: Якушева А. Да, обойдут тебя лавины... // Подмосковные изв. 1992. 1 авг.

[21.17]. Нам слышится здесь реминисценция из песни Галича «Красный треугольник» (1963). В этой песне на собрании героя пропесочивают (характерная примета советской эпохи) за «аморалку». Ну а поскольку повестка собрания к этому вопросу не сводится, а обсуждают ещё и «международное положение», то у заседающих есть возможность успеть сделать в это время и кое-что ещё: «Ну, как про Гану – все в буфет за сардельками, // Я и сам бы взял кило, да плохо с деньгами»¹⁹.

Напомним, что в позднесоветское время, по мере нарастания всеобщего дефицита, купить продукты (особенно мясные) становилось всё труднее. Колбасные изделия могли продаваться в буфетах (например, на предприятиях), но стоили они там дороже, продавались с наценкой. Однако многих покупателей это не останавливало. Вот и ринулись у Галича работники с собрания прямо в буфет. И у Анчарова – тоже.

Конечно, в сериале – и, в частности, в сцене собрания – нет галичевской остроты. Здесь вполне по-советски добро побеждает зло. Но есть ещё возможные дополнительные ассоциации, связывающие два произведения. Во-первых, «Нинулька», с которой героиня песни Галича изменяет своей номенклатурной жене, «товарищу Парамоновой», названа племянницей «тёти Паши»; это имя и само сочетание (тётя Паша) перейдут в анчаровский фильм не с «подсказки» ли Галича, песни которого Анчаров вообще очень ценил?²⁰ Мы на этой ассоциации не настаиваем, ибо сочетание «тётя Паша» по отношению к женщине «из народа» является довольно распространённым, чуть ли не нарицательным (см., например, у А. Кушнера в стихах 1965 года: «Тётя Паша в кацавейке // Стережёт пальто и шапки // И на медные копейки // Купит к лету себе тапки»²¹), но и отбрасывать её как возможную не будем. Во-вторых, хотя Якушева, для которой тётя Паша (однажды называющая её дочкой) почти родня, в фильме носит имя Женя, – в реальности актрису Попову, тогдашнюю жену Анчарова, зовут Нина (здесь ассоциация, конечно, невольная,

¹⁹ Галич А. Песня об Отчем Доме / Сост. А. Костромин. М., 2003. С. 86.

²⁰ См., например: Карпенко И. Опасность любви // Михаил Анчаров: исследования и материалы. С. 151–152.

²¹ Кушнер А. Избранное. СПб., 1997. С. 55.

но Анчаров мог отметить её для себя). А в-третьих, в сериале в собрании участвует заместитель начальника отдела промышленности (так звучит в фильме её должность) Пронина (Р. Быкова). Это образ положительный. Зритель догадывается, что благополучное разрешение квартирного вопроса произошло не без её вмешательства. Но она и своим положением, и некоторым отдалённым созвучием фамилий напоминает о «товарище Парамоновой» из песни Галича. В общем, в творческом сознании автора телеповести могла невольно сложиться цепочка ассоциаций с песней Галича, «на поверхности» которой возникает озорное заимствование мотива буфетных «сарделек/сосисок». Возможно, Анчаров этим не только прозрачно намекает на проблему дефицита, но и словно подсказывает, напоминает осведомлённому зрителю о песне Галича: мол, да, у меня в фильме всё хорошо, но бывает и по-другому, бывают и другие собрания, с куда менее приятным исходом (у Галича: «Залепили строгача с занесением!»)²². По крайней мере, просвещённый телезритель эту ассоциацию чувствует.

Анчаров, конечно, не был антисоветчиком и не собирался «прятать фигу в кармане». Но, как мы видим, неофициальная бардовская культура то и дело проступает в подтексте вполне, казалось бы, советского сериала, вольно или невольно обходя невежественную или недогадливую цензуру и напоминая зрителю о том, что и сам автор его – крупнейшая в области авторской песни фигура²³.

²² Добавим, что буфетные сосиски появляются у Анчарова – правда, в другом контексте (московский фестиваль 1957 года) и иначе – в романе «Теория невероятности» (1959–1965): «В толпе пробираются проголодавшиеся, вздымая над головами тарелки с сосисками...» (1, 157). Ср. с эпизодами в романе «Интриганка» ([1964]–1987): (4; 415, 508).

²³ В телеповести, как видим, «отсутствует» Окуджава, зато в романе «Самшитовый лес» (1964–1979) Анчаров цитирует его «Песенку про Чёрного кота» (см.: 3, 211).

ӘССЕ

«СЛОВНО СЕМЬ ЗАВЕТНЫХ СТРУН...»¹

Великий человек – будь то политик, учёный или художник – проживает свою жизнь не в вакууме. Рядом с ним по жизни идут люди, без которых он был бы, наверное, не совсем таким, каким в итоге стал: учителя, коллеги, друзья... Окружение Владимира Высоцкого было чрезвычайно обширным: ведь ему, в силу его актёрской и поэтической профессии, приходилось много ездить и много общаться. Наверное, со временем появится книга о Высоцком, подобная справочнику Л. Черейского «Пушкин и его окружение», содержащему сведения обо всех известных пушкинистам, даже мимолётных, знакомых поэта.

Но уже сейчас можно назвать тех людей, чья роль в биографии Высоцкого была особенно значимой и через отношения с которыми разными гранями особенно ярко высвечивается его личность и творческая судьба. Речь идёт не о ближайших родственниках, чьё положение неоспоримо и предполагается само собой; речь идёт о тех, с кем свела его в разные годы благосклонная судьба большого поэта. Заранее предвидя и допуская возможность расширения этого круга, рискнём пока выделить семь (магическое сказочное число) имён, семерых очень близких Высоцкому людей. Как говорится, короля делает свита. К нашему случаю это выражение вполне подходит, но с одной оговоркой: каждый из этих семерых – и сам в своём роде король (или королева).

Имя первое – Левон Суменович Кочарян, старший друг Высоцкого, его сосед по дому номер пятнадцать в Большом Каретном переулке, где юный Владимир жил в первой половине 1950-х годов с отцом, недавним фронтовиком, Семёном Владимировичем и его

¹ *Впервые: Высоцкий В. Избранное. М.: Эксмо, 2008. С. 5–28.*

второй женой Евгенией Степановной Лихалатовой (после развода родителей мальчик жил то в новой семье отца, то у мамы, Нины Максимовны), и где часто появлялся и позже, на рубеже 50-х–60-х.

Кочарян был сыном известного актёра-чтеца, народного артиста СССР Сурена Акимовича Кочаряна. На Большом Каретном Левон поселился, женившись на соседке Высоцких Инне Крижевской. Кочарян окончил юрфак МГУ, но, как вспоминает ещё один обитатель Большого Каретного Анатолий Утевский, «у Лёвы... к юриспруденции душа не лежала. Его тянуло в театр, в кино...» Он устраивается на «Мосфильм», работает вторым режиссёром, снимает и собственную картину – «Один шанс из тысячи». Знавшие Кочаряна люди свидетельствуют о его большом организаторском таланте. Он умел притягивать людей. Неспроста квартира Кочарянов стала центром большой дружеской компании, куда входили ставшие со временем более или менее известными литераторами и кинематографистами Артур Макаров, Михаил Туманишвили, Эдмон Кеосаян, Владимир Акимов... Иногда заглядывали сюда и будущие классики – Василий Шукшин и Андрей Тарковский. В эту компанию влился – сначала как младший (с дружеским прозвищем «шванц», то есть «хвостик»), а затем на равных – и Высоцкий.

Чем привлекал Высоцкого Кочарян? Прежде всего, может быть, тем, что на правах авторитетного старшего друга (разница в возрасте составляла восемь лет) опекал Владимира, поддерживал его в трудные и ответственные моменты жизни. Именно Кочарян (вместе с Утевским) убедил его, промаявшегoся один семестр в строительном институте, в необходимости поступать в театральный вуз. Именно Кочарян то и дело устраивал молодого безденежного актёра на съёмки (пусть эпизодические) в фильмы, где работал сам или где работали его друзья («Увольнение на берег», «Живые и мёртвые», «Стряпуха»). Именно Кочарян во время второй беременности жены Высоцкого Людмилы Абрамовой убеждал молодую пару, что этот ребёнок им нужен. «Ты – молчи! Ты – рожай!» – так, по свидетельству Инны Кочарян, твёрдо расставил он точки в этом разговоре. Пользуясь большим авторитетом у друзей, он имел моральное право говорить

с ними даже о таких интимных вещах. И может быть, известное по многим воспоминаниям удивительное умение самого Высоцкого дружить, его готовность не считаться при этом со своими силами и временем, святость (не побоимся этого слова) самого понятия дружбы – внушены ему примером старшего друга?

Кочарян по природе своей (видимо, сказалась наследственность) был очень артистичен, и артистизм его проявлялся в житейских ситуациях. Он поражал окружающих неожиданными фокусами вроде прокалывания щеки иголкой или закусывания шампанского... фужером. Однажды в отделении милиции, куда был приведен с друзьями для разбирательства после отпора неким пьяным хулиганам, он вдруг съел протокол, а затем ещё и второй его экземпляр. Шокированный дежурный просто-напросто отпустил всю компанию восвояси! Как вспоминает А. Утевский, «Володя не мог без восторга слушать этот рассказ. У него даже появилось желание написать по этому случаю песню, но почему-то она не была написана». Зато другой реальный случай из жизни Кочаряна в песню попал. Во время ещё одной уличной стычки Кочарян ударил противника в живот головой. Напомним в связи с этим шуточные строки одной из первых песен поэта: «Я здоров – к чему скрывать, – // Я пятаки могу ломать, // Я недавно головой быка убил...» («У тебя глаза – как нож») А вообще, Высоцкий и сам любил розыгрыши и «миниспектакли» в быту. И когда мы читаем в воспоминаниях о нём, как он, например, проходил без билета сам и проводил друзей на какой-нибудь концерт, прикидываясь сумасшедшим и обезоруживая этим контролёров, то без труда узнаём «почерк» Кочаряна.

Наконец, Кочарян был интересен Высоцкому своей разносторонностью, умением делать буквально всё, и делать профессионально. Он шил рубашки, мастерил абажуры, боксировал, водил танк (на съёмках), однажды встал за штурвал теплохода и пришвартовал его к берегу. Не говорим уже о том, что он превосходно разбирался в литературе и кино, играл на гитаре. В этом смысле созданная Высоцким-поэтом обширная «энциклопедия советской жизни», где нашлось место солдатам, морякам, спортсменам, шофёрам, маргина-

лам разного рода (в квартире Кочаряна, кстати, появлялись и бывшие зэки), воспринимается как своеобразная «реинкарнация» личности старшего друга поэта.

Кочарян одним из первых оценил талант молодого Высоцкого и стал записывать его на магнитофон (по тем временам – вещь редкая). Так что всесоюзная слава Высоцкого, звучавшего впоследствии «с намагниченных лент» едва ли не в каждом доме, началась с квартиры Кочарянов, с их громоздкого катушечного «Днепра-11».

Левон Суменович ушёл из жизни рано – сорокалетним. Высоцкий не пришёл на похороны, хотя был в те дни в Москве. Друзья обиделись на него. А он просто не мог представить мёртвым всегда жизнерадостного и обаятельного Лёву... Но свою вину (если можно так говорить) перед Кочаряном он искупил постоянными воспоминаниями и рассказами о нём в выступлениях последних лет. Чем ближе подходил сам Высоцкий к финишной черте своей судьбы, тем живее и острее переживал он в памяти свою молодость, олицетворённую в образе Левона Кочаряна.

Имя второе: Андрей Донатович Синявский, писатель и литературовед. В 1958 году он, будучи научным сотрудником Института мировой литературы, пришёл преподавать русскую литературу XX века в Школу-студию МХАТ, где как раз в ту пору учился Высоцкий.

Даже среди сильного преподавательского состава Школы-студии Синявский выделялся. «Пришёл к нам, – вспоминает однокурсница Высоцкого Марина Добровольская, – такой немного странный человек, ещё молодой, но уже с бородой. Глаза тоже странные: не поймёшь, на тебя глядит или нет... Он говорит очень тихо, с расстановкой, немного растягивая слова. Но сразу же – ощущение доброты и доверия к тебе... Но самое главное – что говорит! Называет имена, которые мы не знали. Рассказывает о вещах, которые мы не читали. Бунин, Цветаева, Ахматова... Синявскому можно было сказать, что Бунин тебе ближе, чем Горький... Только он всегда требовал, чтобы твоё мнение было обосновано. Почему нравится? А поче-

му не нравится? Синявский учил нас мыслить». Нужно помнить, что в советское время многие имена (прежде всего это касалось писателей-эмигрантов) были под запретом; учебники и хрестоматии представляли творчество лишь лояльных к советской власти авторов. Для того, чтобы говорить со студентами откровенно, не скрывать от них подлинную историческую картину, требовалась смелость.

Некоторые студенты, в том числе и Высоцкий, стали бывать дома у необычного преподавателя и его жены Марии Розановой, впоследствии известного критика и издателя. Высоцкий и прежде знал о русской литературе больше, чем было тогда «разрешено». Известно, например, что ещё в школе он любил стихи пока ещё полузапрещённых Гумилёва и Северянина. Но лекции и неформальное общение с Синявским, продолжавшееся и после окончания вуза (1960), помогли его литературным интересам оформиться, систематизировало их. «Володина культура, – считала Л. Абрамова, – и то, что можно назвать его эрудицией, – это заслуга Синявского».

Синявский, в отличие от многих тогдашних своих коллег-филологов, ценил так называемый блатной фольклор – лагерные и уличные песни, считая их полноправной частью русского фольклора, русской культуры в целом. Он поддержал интерес молодого поэта к этой тематике и, подобно Кочаряну, стал записывать его песни (и полные юмора устные рассказы) на магнитофон. Позже, в 70-е годы, он напишет и опубликует на Западе статью «Отечество. Блатная песня...» (едва ли не первая работа такого рода), а ещё позже признается, что писал её как бы с оглядкой на творческий опыт уже широко известного к тому времени Высоцкого.

Что касается литературных взглядов Синявского, то он был сторонником гротескного, фантасмагорического воплощения жизни в слове – видимо, считал, что абсурдная современная реальность (прежде всего, общественная жизнь советского времени) только такого воплощения и заслуживает. Неслучайно он особенно ценил Гоголя и впоследствии даже написал целую книгу о нём («В тени Гоголя»). И когда Высоцкий признавался, что в искусстве не любит буквализма, унылого правдоподобия, а ценит фантазию («Но я больше за

Свифта, понимаете? Я больше за Булгакова, за Гоголя»), когда он сочинял свои песни-фантазмагии «Про чёрта», «Мои похороны», – он, конечно, вольно или невольно ощущал себя учеником Синявского.

Высоцкий долго не знал, что Андрей Донатович сам пишет прозу (повесть «Любимов», рассказ «Пхенц» и другие произведения), печатая её под псевдонимом «Абрам Терц» за рубежом: в те времена представить себе такие гротескные тексты в советских изданиях было невозможно. Для советской власти сам факт публикации на Западе был непозволительным «грехом»: когда в 1965 году подлинное имя «Абрама Терца» стало известно кагэбэшникам, его арестовали, и вскоре, в начале 66-го, над Синявским и его коллегой Юлием Даниэлем было устроено судилище, напомнившее недавний процесс над Иосифом Бродским и по-своему обозначившее конец эпохи Оттепели. В те дни Высоцкий пишет полные горькой иронии строки: «Вот и кончился процесс, // Не слышать овацию – // Без оваций всё и без // Права на кассацию. // Изругали в пух и прах, – // И статья удобная: // С поражением в правах // И тому подобное».

Синявский пробыл в заключении до 1971 года; вскоре после освобождения он, воспользовавшись начавшейся «третьей волной» эмиграции, уезжает на Запад, обустроивается в Париже, издаёт журнал «Синтаксис», публикует написанную в лагере (!) остроумную книгу «Прогулки с Пушкиным», в которой снимает с великого классика наведённый на него в официальном советском литературоведении «хрестоматийный глянец». Несмотря на существовавшую тогда жёсткую границу между «двумя мирами», учителю и ученику суждено было встретиться еще раз. Находясь во Франции в начале 75-го года, Высоцкий, не убоившись бдительных сотрудников советского посольства (они же – агенты КГБ; «занервничали», записал поэт в своем парижском дневнике), пришёл на вручение Синявскому премии имени Владимира Даля; кстати, на этой церемонии присутствовал и Солженицын. Со стороны и без того «неблагонадёжного» Высоцкого это был смелый поступок, достойный ученика Синявского.

Имя третье: Юрий Петрович Любимов, главный режиссёр Театра на Таганке, где Высоцкий проработал шестнадцать лет – до самого ухода из жизни.

Любимов начинал в 40-е годы как актёр, долго работал в Театре имени Вахтангова, играл там ведущие роли (Ромео, Сирано де Бержерак...), преподавал в «щукинском» театральном училище. В 1963 году любимовские студенты показали на вахтанговской сцене спектакль по пьесе Бертольта Брехта «Добрый человек из Сезуана». Спектакль стал событием, всколыхнувшим театральную Москву. Как раз в ту пору обновлялся не блиставший особыми успехами Театр драмы и комедии (на Таганке), и Любимов был назначен его главным режиссёром. Момент оказался переломным: на излёте Оттепели вчерашний благополучный советский актёр превратился у художника-нонконформиста, всем своим «таганковским» творчеством нарушавшего правила игры официозного советского искусства и раздражавшего власти своим неповиновением (похожий перелом произошел в те годы и с Александром Галичем, почти ровесником Любимова, остро почувствовавшим невозможность продолжать жить «по лжи»). Спектакли Любимова будут наполнены злободневными аллюзиями: под брехтовским Китаем или шекспировской Данией станет скрываться (а лучше сказать – открываться) знакомая зрителю современная реальность с её социальными болезнями и проблемами. Ни один театр не будет популярен и «дефицитен» так, как Таганка. «Ещё не вечер» – повторял обычно Любимов в моменты очередных неприятностей, проработок и запретов; эта фраза войдёт в одну из песен Высоцкого и даже даст ей название.

А тогда, в самом начале, Любимов сразу перенёс на таганковскую сцену своего «Доброго человека...», приведя с собой студентов-щукинцев Аллу Демидову, Николая Губенко, Анатолия Васильева, Бориса Хмельницкого... Они и составили костяк новой труппы, дебютировавшей 23 апреля 1964 года (с тех пор ежегодно эта дата отмечается в театре как день его рождения). Осенью того же года в состав труппы вошёл и Высоцкий, прежде попробовавший себя в нескольких столичных театрах и не прижившийся там. Привела его

к Любимову однокурсница Таисия Додина. «Показывался он так себе», – рассказывал режиссёр, но дело решила гитара, которую актёр прихватил с собой: «...Я и взял его в театр за песни, когда узнал, что текст и музыку написал он сам. Тогда он мне довольно долго пел свои песни...» Такой актёр был нужен Любимову, уже, возможно, задумавшему серию поэтических спектаклей по стихам поэтов Великой Отечественной войны («Павшие и живые»), Вознесенского («Антимиры»), «Берегите ваши лица»), Маяковского («Послушайте!»). Поэт-актёр – с гитарой и без неё – был одним из ведущих участников этих представлений. Это, конечно, расширило его литературную эрудицию, отразилось в его собственном творчестве.

Любимов проницательно увидел в Высоцком богатые актёрские возможности. Даже в талантливой молодой труппе он быстро вышел на первый план и уже в 66-м сыграл главную роль в брехтовской «Жизни Галилея». Позже, в 70-х, режиссёр доверит ему коронную роль мирового театрального репертуара, которую мечтает сыграть любой актёр, – Гамлета. Для Высоцкого Гамлет оказался ролью всей жизни и программным поэтическим образом (стихотворение «Мой Гамлет»).

Театральная школа Любимова стала для Высоцкого своеобразным продолжением литературной школы Синявского. Любимов тоже не хотел работать в традиционной реалистической манере: общепринятому тогда психологическому театру «переживания» Станиславского он противопоставил условный театр «изображения» Брехта. В этом театре не требовались соблюдение исторических деталей – напротив, актёры открыто демонстрировали, что они – люди двадцатого, а не, скажем, шестнадцатого столетия. Так, «Гамлета» они играли в свитерах и джинсах. Такое историческое «нарушение» было выигрышно тем, что подчеркивало актуальный – а значит, и универсальный, вневременной – смысл происходящего на сцене.

Любимов очень ценил Высоцкого, ибо понимал: перед ним не только талантливый актёр, но и крупный поэт. Не потому ли Высоцкому прощалось порой то, что другому не простилось бы? Ведь человеком он был импульсивным и непредсказуемым, мог

сорваться и улететь куда-нибудь выступать или даже просто так, ставя под угрозу репертуар театра. Бывало, что главреж «в воспитательных целях» увольнял его из театра «за нарушение трудовой дисциплины», но быстро принимал обратно...

С другой стороны, и Высоцкий, чья самобытная поэтическая натура противилась актёрскому исполнительству, терпеливо выполнял на репетициях все указания жёсткого режиссера. В масштабе таганковского лидера он никогда не сомневался.

Юрию Петровичу выпала скорбная участь быть организатором похорон Высоцкого. Через год он подготовил поэтический спектакль «Владимир Высоцкий», запрещённый чиновниками от культуры и легализованный только в «перестроечном» 1988-м году, к пятидесятилетнему юбилею поэта. Этот спектакль о поэте и актёре многие годы шёл на таганковской сцене как знак памяти не только Высоцкого, но и того времени, которое можно назвать золотым веком любовской Таганки.

Имя четвёртое: Михаил Леонидович Анчаров, поэт, прозаик, один из родоначальников авторской песни. Принадлежа фронтovому поколению, Анчаров начал сочинять песни ещё в довоенной юности, затем была учёба в Военном институте иностранных языков, служба в Маньчжурии, где завершалась в 45-м Вторая мировая война, после войны снова учёба – теперь уже в художественном училище имени Сурикова (Анчаров был ещё и художником), литературная работа. В годы Оттепели он возвращается к песне на новом уровне, создаёт замечательную звучащую лирику, повлиявшую на становление авторской песни в целом, и особенно – на творчество Высоцкого.

Высоцкий и Анчаров тесно общались в середине и второй половине 60-х годов. Михаил Леонидович был старше Высоцкого на пятнадцать лет, но, как свидетельствовала Л. Абрамова, разница в возрасте ничуть не мешала духовному родству и дружескому общению поэтов. Эти годы были очень важным рубежом в творческой биографии Владимира Семёновича: освоив в первой половине десятилетия улично-уголовную тематику, создав несколько десятков

песен такого рода, преимущественно иронико-пародийных, он ощутил необходимость расширения своего поэтического мира, и как раз здесь ему помог пример Анчарова.

Прежде всего, Высоцкий усвоил уроки старшего барда в области военной тематики. Он развил запретную в те годы в печати, но открытую в поэзии Анчаровым тему воинов-штрафников (ср. «Цыган-Маша» Анчарова и «Штрафные батальоны» Высоцкого); он, вслед анчаровской «Балладе о парашютах», соединил окопную правду войны с высокой библейской образностью (в «Песне лётчика»: «Мы Бога попросим: „Впишите нас с другом // В какой-нибудь ангельский полк!“»); эту песню Высоцкий написал по возвращении с одного из песенных вечеров, где он много общался с Анчаровым). Работая в манере ролевой (то есть написанной от лица разных персонажей) лирики, Высоцкий использовал опыт Анчарова, сделавшего ролевым героем песни... танк («Баллада о танке Т-34...»). Мы имеем в виду «Песню самолёта-истребителя» младшего поэта: «Я – „ЯК“, истребитель, – мотор мой звенит...»

Притом что сам Анчаров воспринимался окружающими как «аристократ в самом высоком смысле этого слова» и производил «сокрушительное впечатление красоты, совершенства, мужества» (Л. Абрамова), поэзия его очень демократична: она была одной из первых «ласточек» нового, послесталинского, «оттепельного» отношения к человеку – не тому, который, согласно массовой советской песне, «проходит как хозяин необъятной родины своей», а тому, который живёт где-нибудь в коммуналке и нелёгким повседневным трудом зарабатывает свой кусок хлеба. Эту демократичность младший поэт, несомненно, тоже ценил: он, например, выделял у Анчарова песню «МАЗ», написанную от лица начальника автоколонны – обыкновенного человека, прошедшего «год тюрьмы, три года Всевобуча, пять – войны...» Этому герою сродни герой «Дорожной истории» самого Высоцкого – кстати, водитель МАЗа (грузовика производства Минского автозавода): он тоже побывал в местах не столь отдалённых и пришёл «домой с семью годами за спиной».

Открыл Анчаров Высоцкому (да и Галичу) и тему сумасшествия как тему социальную. Литература девятнадцатого века, в лице Грибоедова и Гоголя, эту тему поднимала, но в советское время, когда, по уверению вождя, «жить стало лучше, жить стало веселей», ей, конечно, не было место на страницах книг (роман «Мастер и Маргарита» к этому времени уже написан, но пока не опубликован и читателям не известен, ибо надёжно спрятан до времени Еленой Сергеевной Булгаковой). Именно Анчаров своей трагической «Песенкой про психа из больницы имени Ганнушкина...» вновь вернул эту тему нашему искусству, показав человека, психика которого навсегда искалечена войной. Этим он проложил путь Высоцкому как автору «Песни о сумасшедшем доме» и «Письма в редакцию телевизионной передачи „Очевидное невероятное“...» У Высоцкого сумасшедший дом предстаёт как воплощение современной жизни, в которой, по его выражению, «сбит ориентир», искажена истинная мера вещей (как тут не вспомнить опять гротеск Синявского). Заметим кстати, что традиция давать песням «длинные» названия пришла к Высоцкому тоже от Анчарова.

Анчаров писал не только стихи и песни: его перу принадлежит необычная своим лиризмом и своей афористичностью проза (повести «Золотой дождь», «Голубая жилка Афродиты», роман «Самшитовый лес» и другие произведения), он создал в начале 70-х годов первый отечественный сериал (тогда это называлось телеспектакль) «День за днём». Писать же песни (как и стихи) к концу 60-х он почти перестал. Этим он, как бы согласно известной евангельской фразе «идёт за мною Сильнейший меня» (слова Иоанна Предтечи об Иисусе), невольно уступил дорогу преемнику. В 70-е годы они, судя по всему, уже не встречались. Но ученик не забыл учителя. «Я очень любил его песни... Он... воевавший человек, достойный уважения...» – говорил Высоцкий, например, в одном из поздних своих выступлений, в 1980 году. Ценил ученика и Анчаров – как в 60-е (например, ему нравилась песня «Тот, кто раньше с нею был»; он даже говорил, что строчка «Ударил первым я тогда – так было надо» стоит нескольких поэтических сборников), так и позже, когда Высоцкий уже ушёл

из жизни: «Я считаю, что... огромное, гигантское дарование у этого человека было. Даже как-то странно говорить – “было”. Оно при нём и осталось». А «при Анчарове» осталась роль не только самобытного поэта, барда и прозаика, но и наставника Высоцкого.

Имя пятое: Марина Влади, знаменитая французская киноактриса, которой суждено было стать женой русского поэта. Настоящее её имя – Марина Владимировна Полякова. Родилась она в русской эмигрантской семье, рано приобрела известность: уже в 50-х, совсем юной, снялась в фильме «Колдунья» (по мотивам повести Куприна «Олеся»), который шёл и на советских экранах и стал большим кинематографическим событием. Несметное число зрителей влюблялись в красавицу-блондинку. Думал ли тогда юный Володя Высоцкий, что через полтора десятилетия станет мужем Колдуньи?

Марина Влади познакомилась с Высоцким в 1967 году, когда приехала на Московский кинофестиваль. Ей сказали, что в Москве есть замечательный театр, и она пришла на Таганку на репетицию есенинского «Пугачева», где Высоцкий играл Хлопушу. Актёр поразила её своим темпераментом, накалом страсти, которую он вкладывал в своего героя: «На сцене, – вспоминает Марина Владимировна в своей книге «Владимир, или Прерванный полёт», – неистово кричит и бьётся полураздетый человек. От пояса до плеч он обмотан цепями. Ощущение страшное... Как и весь зал, я потрясена силой, отчаянием, необыкновенным голосом актёра».

Высоцкий покорила Колдунью и сам был покорён ею. Скоро вся Москва заговорила о романе русского барда и французской звезды, хотя поначалу многие не верили, что такое возможно. И тем не менее, Высоцкий, подобно сказочному Иванушке, добился казавшейся недоступной красавицы. В 70-м Марина официально стала женой Высоцкого.

Новый союз повлёк за собой немало проблем. К этому моменту у супругов, пишет Влади, был уже «большой опыт жизни – несколько жён и мужей, пятеро сыновей на двоих, профессиональные успехи и неудачи, взлёты и падения, слава». Они живут в разных странах;

«неблагонадёжный» Высоцкий пока что – невыездной, и будет таким до 73-го года, когда ему впервые разрешат съездить во Францию. А пока только Марина может ездить к мужу в Москву. Но съезжаться они не хотят: у каждого на своей родине – творческие дела и связи, а Высоцкого, поэта национального до мозга костей, невозможно и представить живущим где-либо, кроме России. «Не волнуйтесь – я не уехал, // И не надейтесь – я не уеду!» – напишет он как раз в начале нового супружества («Нет меня – я покинул Расею...»).

Конечно, Высоцкий и Влади потянулись друг к другу не случайно. У французской кинозвезды, считал тесно общавшийся с супругами Иван Дыховичный, в ту пору актёр Таганки, – есть русская душа – она может легко забыть что-то или бешено полюбить вдруг, неожиданно... Она мне всегда была очень симпатична, от неё я видел всегда очень много тепла. И мне кажется, что в Володиной жизни это было достаточно светлое пятно. Она потребовала от него сознательного ощущения, что есть женщина, что есть любовь, потребовала серьёзного отношения к этому и ответственности за это».

Благодаря Марине Высоцкий смог увидеть мир: сначала он только ездил к ней в Париж (где, кстати, в 1977 году вышли три его больших виниловых альбома; родное отечество расщедрилось лишь на несколько маленьких пластинок, по 3–4 песни на каждой), а затем супруги стали путешествовать по Европе, и не только. Русский поэт побывал в Англии, Италии, Мексике, Канаде, США... Излишне говорить, как важно для любого человека, а особенно для художника, «раздвинуть горизонты» мира – а значит, и собственного миропонимания.

Но главное – Марине Влади читатели и слушатели Высоцкого обязаны многими замечательными поэтическими строками. Она узнаётся, например, в героине известной песни «Ноль семь» – лирического рассказа о «телефонном романе» влюблённых, разделённых большим расстоянием. Накал чувства здесь столь высок, что поэт пользуется даже непривычной для советской эпохи государственного атеизма религиозной образностью: «Телефон для меня – как икона, // Телефонная книга – триптих, // Стала телефонистка

мадонной, // Расстоянье на миг сократив» (как ни странно, цензура пропустила эти строки, и они прозвучали на одной из вышеупомянутых советских пластинок). Марине посвящены и стихи, не ставшие песнями, написанные «для себя», что свидетельствует об их глубоко личном, интимном характере. Таково стихотворение «Люблю тебя *сейчас...*», в котором поэт вступает в неожиданный и смелый диалог с Пушкиным, как бы поправляя его хрестоматийные строки: «В прошедшем – “я любил” – печальнее могил, // Всё нежное во мне бескрылит и стреножит, – // Хотя поэт поэтов говорил: // “Я вас любил: любовь ещё, быть может...” // Так говорят о брошенном, отцветшем, // И в этом жалость есть и снисходительность, // Как к свергнутому с трона королю...» И к ней же обращено, наконец, предсмертное стихотворение, в котором признание в любви переходит в поэтическое завещание, подобное в этом смысле, может быть, пушкинскому же «Памятнику»: «Мне меньше полувека – сорок с лишним, – // Я жив, тобой и Господом храним. // Мне есть что спеть, представ перед Всевышним, // Мне есть чем оправдаться перед ним» («И снизу лёд и сверху...»). Отношения между Высоцким и Влади, требовавшие «разлук и расстояний» («Баллада о Любви»), не всегда были безоблачны и порой переживали очень трудные моменты. Но их романтическая любовь навсегда вошла в историю русской поэзии, стала легендой для многочисленных почитателей барда, да и для всех жителей советской страны, которых влюблённый поэт поразили этим сердечным прорывом в отгороженную от них в ту пору «враждебную» Европу.

Имя шестое: Михаил Михайлович Шемякин, художник-эмигрант, с которым Высоцкий познакомился в Париже в середине 70-х годов. До отъезда из Советского Союза в 1971 году Шемякин вёл жизнь ленинградского полумаргинала – работал грузчиком в Эрмитаже, попадал, подобно некоторым другим инакомыслящим, в психиатрическую больницу. Запад избавил его от «опеки» советских властей и дал возможность творчески раскрыться. Ныне Шемякин всемирно известен, признан как классик современного искусства

и в России: его картины есть в отечественных музеях, его скульптуры установлены в его родном городе на Неве.

Поэт и художник сразу потянулись друг к другу. Шемякин до этой встречи слышал несколько песен Высоцкого; особенно потрясла его «Охота на волков». «В этой песне, – говорил он позже, – было сочетание всего. Как говорят художники: есть композиция, рисунок, ритм, цвет – перед тобой шедевр». Поэтому при знакомстве «не было никакого расхождения, но не было и большого шока – как будто я узнал своего хорошего знакомого».

Что их роднило? Ответить хочется строками Некрасова: «А люди мы великие в работе и в гульбе!..» Шемякин вспоминает об одном парижском загуле во время гастролей Театра на Таганке, когда в ресторане в присутствии Любимова (!) под пение Высоцким «Большого Каретного», услышав строчку «Где твой чёрный пистолет?», Шемякин и впрямь вынул пистолет и начал стрелять в потолок. Правда, друзья быстро опомнились и скрылись, иначе не миновать бы им о-очень больших неприятностей... История эта поэтически преобразилась в песне «Открытые двери...»: «Армян в браслетах и серьгах // Икрой кормили где-то, // А друг мой в чёрных сапогах – // Стрелял из пистолета» (чёрные сапоги – неизменный атрибут артистического облика Шемякина).

И при этом оба в искусстве – трудяги, большие профессионалы. Словно отвечая на досужие упрёки в адрес Высоцкого (дескать, попивал), Шемякин даёт поразительно точную формулу поэтической природы друга: «Люди не понимают простого: для того, чтобы Володе создавать его вещи, ему нужно было быть абсолютно, предельно, чётко трезвым – как хирургу... Всё его творчество – это творчество одного из трезвейших и самых печальных аналитиков земли русской».

С именем Шемякина связаны несколько поздних шедевров поэта. Ему посвящена одна из самых исповедальных песен – «Купола»; посвящено трагическое продолжение «Охоты на волков»; его рассказами о психушке навеяна песня «Ошибка вышла»; на одной из фонограмм песни «Был побег *на рывок...*» слышится авторское посвяще-

ние «Мише Шемякину...» Особенно важным в творческом общении друзей представляется то, что Шемякин был художником-авангардистом и поневоле открывал Высоцкому мир современного искусства. Так, стихотворение «И кто вы суть? Безликие кликуши?..» навеяно серией литографий самого Шемякина «Чрево Парижа», изображавшими мясников и разделанные туши, а также работами близкого ему по тематике другого художника-эмигранта – Хаима Сутина («Суть Сутина – „Спасите наши туши!“...»); оценим заодно игру слов «суть Сутина» и мастерское обыгрывание тематики картин и названия давней собственной песни: «Спасите наши туши» вместо «...души»). По-шемякински сюрреалистично и стихотворение «Осторожно, гризли!» Кстати, в подвале дома на Малой Грузинской, в котором Высоцкий прожил последние пять лет жизни, постоянно устраивались выставки современных художников, и поэт бывал на них. Не общение ли с Шемякиным определяло собою этот интерес?

Шемякин, сразу оценив масштаб творческой личности поэта и зная «это „шалая-валяй” Русской державы», не привыкшей заботиться о своем достоянии, решил записывать его пение, купил специально для этого высококлассную аппаратуру. И оказался проницателен: при не слишком качественных (а то и вовсе плохих) концертных и домашних записях Высоцкого, при качественных профессиональных, но порой «забывающих» голос поэта оркестровых фонограммах фирмы грамзаписи «Мелодия», серия альбомов «Владимир Высоцкий в записях Михаила Шемякина» представляет собой уникальное, отменное по качеству звучащее собрание сочинений поэта, составленное им самим. А ещё в год пятидесятилетия со дня рождения Высоцкого (1988) Шемякин издал проиллюстрированный им самим трёхтомник поэта, опередив тем самым отечественные издательства, только-только начинавшие печатать «разрешённого» наконец, а прежде полузапретного, барда.

...В последний раз друзья виделись в мае–июне 80-го года. В этот приезд в Париж – как потом окажется, последний – Высоцкий «сорвался» и оказался в психиатрической больнице. Шемякин тайком (хорошо зная порядки в таких заведениях) навестил его. «И вот так

мы стоим, прислонившись лбами к стеклу, и воем потихонечку... Жуть! Вот этого – не передать! Этой тоски его, перед самой его смертью, которая его ела!» Но и в эти последние недели своей жизни Высоцкий оставался жизнелюбцем, не желавшим уходить в небытие. Одно из последних его стихотворений – «Как зайдёшь в бистро-столовку...» – тоже посвящено Шемякину, и в нём в шутку сказано серьёзное и главное: «Мишка! Милый! Брат мой Мишка! // Разрази нас гром! – // Поживём еще, братишка, // Po-gi-viom!»

Наконец, **имя седьмое**: Вадим Иванович Туманов, золотоискатель, руководитель старательской артели. С Высоцким он познакомился в Москве в 1973 году. У старшего по возрасту Туманова за плечами был большой и трудный жизненный опыт – увы, нередкий для людей его поколения. В 48-м молодого штурмана парохода «Уралмаш» на Дальнем Востоке осудили за «антисоветскую агитацию», заключавшуюся в том, что он неодобрительно отозвался о Маяковском, читал вслух полузапрещённого тогда Есенина и держал у себя пластинки Вертинского, имя которого тоже было «сомнительным». До амнистии 56-го находился за колочей проволокой. Выйдя на свободу, организовал старательскую артель – затея по тем временам отважная, ибо в эпоху «плановой» экономики и жёсткой регламентации инициатива «снизу» казалась властям подозрительной. Спустя тридцать лет, уже в самом начале Перестройки, в 86-м – можно сказать, напоследок – советская власть ещё раз покажет Туманову своё истинное лицо, затеяв травлю обладателя «нетрудовых доходов». Но времена будут уже не те: страна готовилась войти в эпоху кооперативного движения, и опыт Туманова стал не предосудителен, а, напротив, востребован.

При первой же встрече с Тумановым Высоцкий, всю свою творческую жизнь интересовавшийся тюремной темой, стал расспрашивать его о лагерях. Сам же Вадим Иванович почувствовал в новом знакомом «внутреннюю сосредоточенность и напряженность. Много, – пишет он в своих воспоминаниях, – о чём мы с друзьями говорили, до хрипоты спорили, он своим таким же хрипловатым голосом,

с гитарой в руках, прокричал на всю Россию. Наше внутреннее несогласие с режимом, нам казалось, не поддаётся озвучанию, мы не знали нормативной лексики, способной передать каждодневное недоумение, горечь, протест. А он черпал и черпал такие выверенные слова, будто доставал их из глубокого колодца вековой народной памяти».

Туманову приходилось бывать по делам в Москве, они встречались и общались, а летом 76-го Высоцкий по приглашению друга прилетел к нему в его артель «Лена», работавшую в Иркутской области, в Бодайбо (то самое Бодайбо, о котором поэт «заочно» написал в своё время одну из первых своих песен). Поездка была для него как глоток свежего воздуха посреди напряжённого рабочего графика (репетиции, спектакли, съёмки, выступления с песнями...) и житейских проблем. Жадный до впечатлений Высоцкий с неподдельным интересом вникал в уклад жизни старателей, пел для них. Творческим результатом поездки стали несколько замечательных песен, своеобразный «сибирский» триптих – «Про речку Вачу и попутчицу Валю», «В младенчестве нас матери пугали...», «Был побег *на рывок...*» В них так или иначе отразились рассказы Туманова и встречи со старателями. Скажем, незадачливый бич (так называли тогда людей «без определенных занятий и без определённого места жительства») из первой песни, промотавший все заработанные на Севере деньги на случайную спутницу, списан Высоцким с одного тумановского бульдозериста, а сюжет песни о побеге возник из рассказов самого Вадима Ивановича о своём лагерном прошлом. Кстати, лагерное словцо «беспредел», звучащее в песне «Райские яблоки», поэт узнал от Туманова; в широком обиходе (как сейчас) оно тогда отсутствовало. И от Туманова же услышал он об одном колымском начальнике, носившем элегантные серые костюмы и при этом способном ударить человека ногой в лицо. Рассказ запомнился поэту и отразился затем в стихах, наслоившись на литературные впечатления от «чёрного человека» пушкинского Моцарта и лирического героя одноимённой поэмы Есенина: «Мой чёрный человек в костюме сером – // Он был министром, домуправом, офицером, – // Как злобный клоун, он менял

личины // И бил под дых, внезапно, без причины» («Мой чёрный человек...»).

Благодаря Туманову в 1979 году состоялась запись интервью Высоцкого на Пятигорском телевидении (там работала жена Вадима Ивановича, Римма Васильевна); беседовал с поэтом молодой в ту пору журналист Валерий Перевозчиков, впоследствии составивший и издавший несколько сборников воспоминаний о нём, основавший журнал «В поисках Высоцкого». Запись эту по распоряжению начальства стёрли (сохранились, к счастью, фонограмма и фрагмент видео), но всё же пятигорские телезрители успели один раз её увидеть. Для Высоцкого, чьё творчество властями просто-напросто замалчивалось (и это – при его колоссальной популярности), сам факт записи и выхода в эфир был уже важен. И помог ему в этом старший друг.

От Туманова вообще всегда исходило ощущение надёжности и готовности помочь. Может быть, Высоцкий потому и дружил с ним, что чувствовал в нём Мужчину с большой буквы – уверенного в себе, не хнычущего, твёрдо стоящего на ногах, мужественно встречающего любые жизненные неприятности и потрясения. Это был, в сущности, герой его песен – тех, что он писал об альпинистах, моряках и солдатах.

Вадим Иванович был рядом с Высоцким в его последние дни в июле 80-го. А спустя два года по просьбе Марины Влади он нашёл для могилы Высоцкого «дикий, необыкновенный камень... То была редкая разновидность троктолита, возраст – 150 миллионов лет, вытолкнут из горячих глубин земли и – что редко бывает – не раздавленный, не покрытый окисью. Поражала невероятная целостность камня: при ударе молотком он звенел, как колокол». Камню этому не суждено было стать надгробием Высоцкого – памятник на могиле стоит другой. Между тем «невероятная целостность» редкого троктолита сродни личности не только того, в память кому он предназначался, но и того, кто его нашёл, того, кто, подобно своему знаменитому другу, тоже будто «вытолкнут из горячих глубин земли».

ДОРОЖНЫЕ ИСТОРИИ¹

Мало у кого из поэтов в стихах так много движения, как у Высоцкого. Чуть ли не все его герои изображены в пути: они идут пешком – и не только в ближайший магазин, но и, скажем, в горы; бегут в спортивном марафоне и под прицелом лагерного охранника; ползут в разведку и в атаку; скачут на лошадях – и верхом, и в повозке; едут в поезде и в автомобиле – то легковом, то грузовом, то гоночном; плывут на корабле, в подводной лодке и просто в лодке; летят на самолёте и в космическом корабле... Тема дороги в самых разнообразных её проявлениях составляет сюжетную сердцевину поэзии Высоцкого и придаёт ей необычайную динамику (о чём уже не раз писали исследователи творчества поэта – Н. Крымова, А. Скобелев и С. Шаулов, Л. Томенчук...). Чувствуется, что постоянное и энергичное движение сродни душевному миру поэта, что оно выражает его собственную беспокойную натуру, жажду новых впечатлений, «новых встреч и новых друзей», как пел он сам. Ведь и современники барда вспоминают, что ему не сиделось на месте, что он вечно куда-то мчался, порой надолго оставляя свою родную Москву.

Перемещающийся герой Высоцкого в неторопливо-созерцательном состоянии пребывает редко – разве что в стилизациях вроде «Песни о Волге», написанной для спектакля «Необычайные приключения на волжском пароходе» в одном из ленинградских театров (некоторые «дорожные истории» поэта сочинялись специально для кино или театра): «Вниз по Волге плавая, // Прохожу пороги я // И гляжу на правые // Берега пологие...» Впрочем, и здесь есть подспудная драматизация, овеянная дымкой истории: «Волга песни слышала хлеще, чем “Дубинушка”, – // Вся вода исхлѣстана пулями врагов...»

¹ Впервые: *Высоцкий В.* Для остановки нет причин: [Сб.]. М.: Эксмо, 2010. С. 5–13.

Но обычно дорога у Высоцкого драматизирована откровенно, чревата конфликтом, у нас на глазах и разворачивающимся.

В первых песнях поэта, где иронически воссоздан мир уголовников, это уже проявляется, но проявляется пока ещё не в полную силу. Здесь дорога обычно играет служебную роль: она является связующим звеном между двумя полярными состояниями – свободой и неволей, как бы соединяя их через «семь тысяч километров» («Бодайбо») Герой Высоцкого готов *не заметить* даже и лагерного срока: «Мать моя – опять рыдать, // Опять думать и гадать, // Куда, куда меня пошлют... // Мать моя, кончай рыдать, // Давай думать и гадать, // Когда меня обратно привезут!» («Всё позади – и КПЗ, и суд...»). Этот своеобразный оптимизм превращает саму дорогу в некую незначущую лауну на жизненном пути героя: «пошлют», а потом «обратно привезут»... В «снах про то, как выйду» («За меня невеста отрыдает честно...») он переносится в воображении сразу туда, где «встретят» и «обнимут».

Исключение составляют песни о побеге заключённых из лагеря. У Высоцкого беглецы всегда попадают – и в песне «Весна ещё в начале», и в песне «Зэка Васильев и Петров зэка» (и, добавим, в более поздней «Был побег *на рывок*...»). В этих случаях эмоциональная нагрузка переносится, конечно, на момент поимки: «А на вторые сутки // На след напали суки – // Как псы на след напали и нашли...» Ну а с расширением поэтического мира Высоцкого, происходящим в середине 60-х годов, когда бард перестаёт быть певцом одной лишь (хотя и принципиально важной для него) «уголовной» темы и обращается к национальной жизни во всём её разнообразии, – дорога уже постоянно выступает у него как место действия, как арена, где разворачиваются всевозможные жизненные коллизии. Как и за счёт чего это становится возможным?

Прежде всего – Высоцкий наполняет реальным, конкретным, узнаваемым содержанием затёртую формулу «жизнь – дорога», растиражированную в его время ещё и советской песенной эстрадой. «Старость меня дома не застанет: я в дороге, я в пути» – пелось в бодрой песне 60-х годов про «комсомольское сердце в груди».

Подобная отвлечённая риторика (а что, собственно, за «путь», из чего он складывается, откуда и куда ведёт?) поэта явно не устраивала. Даже в заказных работах, вроде бы не очень располагавших к высокому полёту творческой фантазии, он умел находить интересные повороты традиционной темы: «По дороге мы идём по разным сторонам // И не можем её перейти... // Побегу на красный свет, – оштрафуют – не беда...» (песня «Дорога, дорога – счёта нет шагам...», написанная для фильма «Саша-Сашенька»). О том, как трудно бывает найти общий язык и оказаться рядом с возлюбленной, и как важно суметь перебежать разделяющее героев препятствие «на красный свет», пусть ценой «штрафа», – поэт смог сказать с помощью знакомой каждому слушателю уличной ситуации (эстрадная песенка про «зелёный свет» светофора, тоже иносказательная, появится гораздо позже). Умение органично соединять отвлечённое и конкретное, иносказательное и реальное, и тем усиливать звучание «вечных истин», вообще отличало возникшую в годы Оттепели авторскую песню (вспомним хотя бы знаменитый «Полночный троллейбус» Окуджавы – кстати, тоже песню об «уличном движении»!). У Высоцкого же в более поздних произведениях оно достигнет необыкновенной выразительности и высоты, даст возможность больших поэтических обобщений. «Летела жизнь в плохом автомобиле // И вылетала с выхлопом в трубу», – споёт он в сравнительно поздней песне «Летела жизнь», герой которой прошёл все круги ада сталинской эпохи. Такой образ мог возникнуть, наверное, только в сознании поэта-автомобилиста (страсть Высоцкого к быстрой автомобильной езде известна), но так могли сказать о себе сотни тысяч людей, которых «закаляли в климате морозном» сибирских лагерей и которым на приисках Анадыря надсмотрщики «ломы ломали на горбу»...

А, скажем, в песне «Кто за чем бежит» четыре спортсмена – четыре модели жизненного поведения, четыре жизненные установки, выраженные опять-таки с помощью насыщенных конкретных и убедительных примет, в данном случае спортивных. Вот один из участников забега – тот, что, в отличие от своих соперников, «так бежит – ни для чего, ни для кого». Голосом не то зрителя, не то

комментатора автор говорит о нём: «Сколько всё-таки систем // в беге нынешнем! – // Он вдруг взял да сбавил темп // перед финишем, // Майку сбросил – вот те на! – / не противно ли? // Поведенье бегуна – // неспортивное!» «Майку сбросил» – двумя этими словами точно выражено пренебрежение героя условностями и приличиями состязания: ведь ему почести и награды не нужны, он бежит «просто так». Оценим заодно демократичность, «устность» поэтического языка Высоцкого («вот те на!.. не противно ли?..»), явственно ощущавшуюся на фоне дистиллированной лексики тогдашней «книжной» поэзии. Языковая свобода не желавшего признавать ограничений поэта – одна из причин того, что советский официоз противился публикации его стихов и не позволил ему напечатать даже журнальную подборку – не говоря уже о книге.

Но вернёмся к дорожной теме. Разработка её у Высоцкого сопряжена с несколькими характерными мотивами и ситуациями, создающими необходимый поэту драматизм.

Герой Высоцкого кого-то *встречает*, и такая встреча оборачивается конфликтом – явным или подспудным. Это можно было почувствовать уже в первых песнях – например, «Я любил и женщин и проказы...», герой которой, типичный «высоцкий» маргинал, «встретил... одну из очень многих... на жизненном пути», женщину с «сомнительными услугами». Слава богу, этими «услугами» всё и обошлось, герой не пострадал, но мы помним, что в ту же пору другой герой поэта заметил: «Только лучше б мне баб не встречать!» («Позабыв про дела и тревоги...») – хотя и не расшифровал смысл своей осторожности. Но слушатель догадлив – он знает, от чего бывают всякие неприятности: шерше ля фам...

У более поздних героев встречи «на жизненном пути» случаются помасштабнее. Космические пришельцы, заглянув на нашу Землю (в 60-е годы поэт увлекался научной фантастикой), находят здесь далеко не дружелюбный приём: «...навстречу им вышел какой-то кретин // И затеял отчаянный спор» («Каждому хочется малость погреться...»); кажется, это аллюзия на противостояние двух систем, на «железный занавес», которым Советский Союз норовил отгоро-

даться от «враждебного» Запада). Другой персонаж, этаким «горемыка нетрезвый», оказавшийся «в гиблом месте», наталкивается на двух старух – «Кривую да Нелёгкую», и избавляется от такого губительного для него общества лишь догадавшись напоить их медовухой: «Ты, Нелёгкая, маманя! // Хочешь истины в стакане – // на лечение?..» («Две судьбы») Опьянев, они от него отстали. С другой стороны, дорожная встреча у Высоцкого может быть и спасительной. Он, кажется, хорошо помнил знаменитую фразу культового для поколения 60-х писателя – Хемингуэя: «Человек один не может ни черта». Высоцковеды давно обратили внимание на особую роль числа *два* в поэзии барда: оно предполагает гармонию и равновесие человеческого бытия. Скажем, концовка мужественной и очень «хемингуэевской» песни (с названием из Джека Лондона) «Белое безмолвие» в этом отношении совершенно недвусмысленна: «Кто не верил в дурные пророчества, // В снег не лёг ни на миг отдохнуть – // Тем наградою за одиночество // Должен встретиться кто-нибудь!»

Но, кроме *встречного*, у героя Высоцкого порой объявляется и *попутчик*. В самом этом слове (не спутник, а именно попутчик) есть оттенок ненадёжности, сомнительности; попутчик может не только подвести, но и выдать. В песне, именно так и названной – «Попутчик», – случайный дорожный знакомый сообщает куда надо о недозволенных разговорах, которые вёл в вагоне захмелевший герой: «...Помню, он подливал, поддакивал, – // Мой язык как шнурок развязался – // Я кого-то ругал, оплакивал...» В «Дорожной истории» два водителя в «далёком рейсе» (сейчас бы сказали – дальнобойщики) попадают в экстремальную ситуацию («Мол, видишь сам – кругом пятьсот, // А к ночи точно – занесёт, – // Так заровняет, что не надо хоронить!..»), но лишь один сохраняет выдержку и не бросает машину; другой же, норовя спастись, «ушёл куда-то вбок». В песне «Про речку Вачу и попутчицу Валею» уже само появление в этой роли женщины делает ситуацию предсказуемой. И верно: заработавший на приисках «четыре тыщи» (огромная по тем временам сумма: учитель или инженер мог заработать её за три-четыре года) герой все эти деньги спускает в дороге с той самой Валею

и вынужден теперь ехать обратно на заработки: «Снова ваш я, дорогие, – // Магаданские, родные, // Незабвенные бичи!» Кстати, Север оказывается здесь – пусть в полушутливой трактовке – своеобразным хранителем истинных жизненных ценностей: на холодном и заснеженном Севере, в отличие от ненадёжного и даже коварного жаркого курортного Юга, тебя не обманут (ср. в «Белом безмолвии»: «Север, воля, надежда – страна без границ, // Снег без грязи – как долгая жизнь без вранья»).

Более сложная психологическая ситуация – присутствие *напарника*, но напарника особого – с одной стороны, мешающего герою, а с другой – неотделимого от него. Разрешение такой ситуации может быть различным. Так, герой «Песни самолёта-истребителя» тяготится «тем, который в нём сидит» – то есть лётчиком, но должен погибнуть вместе с ним. Обрадовавшийся гибели пилота: «Убит! Наконец-то лечу налегке, // Последние силы жгу...», – он и сам неизбежно рухнет на землю: «Но что это, что?! Я – в глубоком пике, – / И выйти никак не могу!» Герой же песни «Бег иноходца» (Высоцкий, как видим, поёт не только от имени разных людей, но и от имени животных, машин...), выбрасывает из седла жокея, не в силах больше «потакать своему врагу», и побеждает – не обязательно в забеге, но несомненно в поединке с наездником: «Я пришёл, а он в хвосте плетётся – / По камням, по лужам, по росе... // Я впервые не был иноходцем – / Я стремился выиграть, как все!»

Л. Абрамова, в 60-е годы жена поэта, считала, что в подтексте этих песен – отношения Высоцкого с главным режиссёром Театра на Таганке Юрием Любимовым. По её словам, «Володя никого так не любил, как Любимова. Но и ненавидел его по временам страшно». Ведь свой могучий дар ему, таганковскому актёру, приходилось подчинять железной воле режиссёра – «пилота» и «наездника». С готовностью принимаем эту версию, но всё же нам кажется, что смысл песен шире: в них воссоздана и некая общечеловеческая модель отношений, вечный конфликт между людьми, которые, по выражению самой же Л. Абрамовой, «как сиамские близнецы». Для нас важно,

что и этот конфликт разворачивается у поэта «в пути», в движении, провоцирующем его (конфликта) заострение.

Дорога в поэзии Высоцкого порой сопряжена с необходимостью *преодоления преграды*. Вот несколько примеров из произведений, к которым мы на страницах этой книги уже обращались. Герой песни «Тюменская нефть» отправляется в Сибирь на поиски нефти, и мешают ему не столько «физические» трудности пути, сколько недоверие чиновников в столичных кабинетах и скепсис товарищей: «Откуда нефть – когда кругом тайга?» И всё же он доказывает им, что был прав: «И нефть пошла! Мы, по болотам рыская, // Не на поллитра выиграли спор – // Тюмень, Сибирь, земля хантымансийская // Сквозила нефтью из открытых пор». В посвящённой художнику-эмигранту Михаилу Шемякину песне «Открытые двери...» два друга противостоят «французским бесам», которые водят героев «по русским кабакам» Парижа: «А друг мой – гений всех времён, // Безумец и повеса, // Когда бывал в ударе он – // Седлал хромого беса. // Трезвея, он вставал под душ, // Изничтожая вялость, – // И бесу наших русских душ // Сгубить не удавалось». Преодолевать преграду – метафорический «лёд» – приходится и герою одного из самых последних, предсмертных стихотворений поэта, адресованного Марине Влади и написанного в дни последнего, как оказалось, визита в Париж в тяжёлом душевном (да и физическом) состоянии: «И снизу лёд и сверху – маюсь между, – // Пробить ли верх иль пробуравить низ? // Конечно – всплыть и не терять надежду, // А там – за дело в ожиданье виз». Больше воспользоваться заграничными визами ему уже не пришлось...

В дороге – и реальной, и иносказательной – порой складывается такая ситуация, что нужно изменить маршрут, даже совершить *поворот*. Речь идёт не об измене себе, а об отказе от стереотипов, о возможности нового взгляда и нового мышления. Именно такая перспектива открывается в финале песни «Москва – Одесса», герою которой, ожидающему своего рейса в аэропорту, «в Одессу надо позарез». Но рейс всё откладывается и откладывается. «Мне это надоело, чёрт возьми, – // И я лечу туда, где принимают!» – в сердцах восклицает

он, вырываясь наконец из замкнутого круга томительного бесконечного ожидания. Герой одного из программных стихотворений Высоцкого, связанного с его работой над ролью Гамлета в Театре на Таганке, в какой-то момент почувствовал необходимость изменить, казалось бы, однозначно-предсказуемую жизнь «наследного принца крови»: «Но отказался я от дележа // Наград, добычи, славы, привилегий: // Вдруг стало жаль мне мёртвого пажа, // Я объезжал зелёные побеги. // Я позабыл охотничий азарт, // Возненавидел и борзых и гончих, // Я от подранка гнал коня назад // И плетью бил загонщиков и ловчих» («Мой Гамлет»). Герой приходит к мысли о том, что мир не может быть устроен по законам власти и силы, и мучается тем, что окружающие не понимают этого внутреннего перелома, произошедшего с ним. Есть похожий мотив и в военной песне Высоцкого «Мы вращаем Землю», поющей от лица солдат Великой Отечественной, отступавших в первые полгода войны, но затем переломивших ход боевых действий. Здесь человек выступает как демиург, как хозяин мироздания, своей волей и своими усилиями определяющий судьбы мироздания. Не Земля вращает человека вместе с собой, а он её, при отступлении – в одну сторону, а при наступлении – в другую: «Не пугайтесь, когда не на месте закат, – // Судный день – это сказки для старших, – // Просто Землю вращают куда захотят // Наши сменные роты на марше... // Нынче по́ небу солнце нормально идёт, // Потому что мы рвёмся на запад». Уместность библейской аллюзии («судный день») подтверждается общей гиперболичностью грандиозной картины, где можно расслышать и другие параллели с текстом Священного Писания (например, в десятой главе ветхозаветной Книги Иисуса Навина сказано: «...стой, солнце, над Гаваоном, и луна, над долиною Аиалонскою! И остановилось солнце, и луна стояла, доколе народ мстил врагам своим»).

Немаловажную роль в поэзии Высоцкого играет *переправа* как возможность удержать жизнь на грани сползания в хаос, не позволить ей распасться. «Мосты сгорели, углубились броды, // И тесно – видим только черепа...» – с горечью убеждается поэт («Мосты сгорели...»), но не хочет принимать это как должное, призывая нас: «Нож забрось-

те, камень выньте // Из-за пазухи своей // И перебросьте, перекиньте // Вы хоть жердь через ручей» («Проложите, проложите...»). Даже по ту сторону бытия этот закон сохраняет силу: душам «погибших от невиданной любви» дано «встретиться – со вздохом на устах – // На хрупких переправах и мостах, // На узких перекрёстках мироздания» («Баллада о Любви»).

Бывает так, что путь героев поэта измеряется *обратным счётом* – или, как сказали бы математики, отрицательным числовым рядом. Драматизм – а иногда и трагизм – песенного сюжета от этого нарастает. Космонавт Георгий Гречко восхищался тем, как точно выразил Высоцкий психологическое состояние отправляющегося в космический полёт человека, напряжённо ожидающего команды «пуск». Время для него – число оставшихся до старта секунд. «Я первый смерил жизнь обратным счётом...» – этой строкой начинается незавершённое, по-видимому, стихотворение о космонавте. Но «обратный счёт» бывает и у других – например, у канатоходца, «без страховки» идущего «по канату, натянутому, как нерв». Ему нужно «пройти четыре... три... две... не больше четверти пути», но в самое последнее мгновенье «в опилки он пролил досаду и кровь» («Натянутый канат»). Напряжение этой трагической песни столь высоко, что судьбу её героя нередко сравнивают с судьбой самого поэта, прожившего свою недолгую жизнь так, будто он сам шёл по натянутому канату.

Не менее напряжёнными у Высоцкого сюжеты, построенные на ситуации *преследования* – погони или охоты. Одна из самых известных песен его так и называется – «Охота на волков». Она написана летом 1968 года, «в момент, когда стечением обстоятельств его (Высоцкого – А. К.) судьба непризнанного поэта (после разнузданной и явно инспирированной сверху кампании в печати) и больная совесть страны, изготавившейся к прыжку в Прагу, стянулись в тесный неразрывный узел» (А. Гершкович). Герой песни, невзирая на запреты («флажки»), уходит от преследователей, оставляет егерей «ни с чем»: «Я из повиновения вышел – // За флажки, – жажда жизни сильнее! // Только сзади я радостно слышал // Удивлённые крики людей». В другой песне – «Погоня» – волки превращаются уже в преследователей,

а герой спасается благодаря коням: «Я лошадам забитым, что не подвели, // Поклонился в копыта, до самой земли...» Интересно, что эта песня возникла, судя всему, на скрещении разных впечатлений: в ценимом Высоцким романе П. И. Мельникова (А. Печерского) «В лесах» есть сцена, где кони выносят людей из лесного пожара; с другой стороны, Высоцкий наверняка знал народную песню «Начинаются дни золотые» со строками «Мы ушли от проклятой погони... Нас не выдали чёрные кони...» – тем более что её любил исполнять его старший друг и учитель в бардовском искусстве, один из родоначальников авторской песни Михаил Анчаров. Так что драматичные дорожные мотивы порой могли быть подсказаны Высоцкому опытом других мастеров слова и фольклорной традицией, о которой напоминает, кстати – и здесь, и в других песнях поэта – образ коней.

Богатые ассоциативные возможности мотива погони проступают и в стихотворении «Дороги... дороги...» из лирического цикла, созданного во время первой (автомобильной) поездки «невыездного» прежде по причине «неблагонадёжности» поэта вместе с Мариной Влади за границу, в Париж. Герою до последнего момента будто не верится, что ему позволят пересечь границу, и такое напряжение владеет им до самого Бреста – белорусского города на границе Советского Союза: «Горочки пологие – // Я их щёлк да щёлк! // Но в душе, как в логове, // Затаился волк. // Ату, колёса гончие! // Целюсь под обрез – // С волком этим кончу я // На отметке “Брест”». Но граница преодолена, и герою открывается теперь новый мир: «Я попаду в Париж, в Варшаву, в Ниццу!» Выход «за флажки» – это ещё и возможность «раздвинуть горизонты».

И, наконец, дорога для героев Высоцкого может заканчиваться *возвращением*. Оно словно уравнивает долгие и трудные скитания их, восполняет человеческую жизнь тем, чего нет и не может быть в пути, но без чего, наверное, и сам путь не имеет смысла: «Как бы ни было нам // Хорошо иногда – // Возвращаемся мы по домам. // Где же наша звезда? // Может – здесь, может – там...» («В холода, в холода...»). Уж тем более надо «вернуться» из «гиблых

и зяблых мест», где «прорва мороженных яблок», но «сады сторожат и стреляют без промаха в лоб» («Райские яблоки»). Герой, душу которого «ворованные клячи» перенесли в якобы рай, обнаруживает, что рай – не что иное как лагерная зона; здесь даже апостол Пётр, по христианской мифологии хранитель ключей от рая, оборачивается вохровцем, который «слишком долго возился с засовом» (в более раннем варианте: «над стражей кричал, комиссарил»). В подтексте песни слышна горькая ирония над образом «светлого будущего», которое сулила советским людям коммунистическая пропаганда. Герой же селиться в таком «раю» не намерен, он разве что прихватит с собой гостинец для оставшейся в земной жизни возлюбленной: «Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью пазуху яблок // Для тебя я везу: ты меня и из рая ждала!» На мотиве возвращения полностью построена и песня «Корабли постоят – и ложатся на курс...» – своеобразная поэтическая визитная карточка художника. Её часто цитируют, но не всегда замечают особую внутреннюю конфликтность песни. Возвращение здесь противостоит прямо-таки тотальному разрыву человеческих связей, когда «возвращаются все – кроме тех, кто нужней». Смириться с этим невозможно: «Но мне хочется верить, что это не так, // Что сжигать корабли скоро выйдет из моды. // Я, конечно, вернусь – весь в друзьях и в делах – // Я, конечно, спою – не пройдёт и полгода».

«Я, конечно, вернусь...» Да он никуда и не уходил от нас. Пока его многочисленные герои путешествовали, он оставался с нами, помогая нам одолевать наши собственные пути-дороги – и в прямом, и в переносном смысле.

«ПИШУ ТЕБЕ, ВОЛОДЯ, С САДОВОГО КОЛЬЦА...»¹

25 июля 1980 года в жаркой олимпийской Москве остановилось сердце поэта, которого Андрей Вознесенский назвал «шансонье всея Руси». Смерть Высоцкого стала событием громадного общественного масштаба и первым за многие десятилетия массовым народным волеизъявлением. Всенародная скорбь, бесконечная очередь желающих проститься – и так и не попавших в здание Театра на Таганке, где проходила гражданская панихида, несчётное число поэтических посвящений – часто неумелых, но всегда искренних... Даже те, кто при жизни барда не считали его творчество явлением большого искусства и вообще мало им интересовались, теперь вслушивались в хрипловатый голос Владимира Семёновича иначе, всё больше проникаясь выплеснувшимися в нём болью и страстью и всё больше ценя в нём большого поэта.

В дни прощания с Высоцким Визбор и его жена Нина Тихонова отдыхали в маленьком литовском городке Пабраде. Когда туда дошла скорбная весть, Визбор рвался поехать в Москву на своих «Жигулях», Нина Филимоновна с трудом отговорила его: очень далеко, и такая жара... Смерть младшего товарища-барда переживал тяжело. Жене сказал: «Это большая трагедия». Кому-кому, а уж Визбору масштаб Высоцкого был виден. Поэтому с готовностью откликнулся на просьбу выступить в специальном – посвящённом памяти Высоцкого – выпуске стенгазеты (а фактически – самиздатского журнала, ибо газета расходилась в виде ксерокопий) Московского клуба самодеятельной песни «Менестрель» (август – сентябрь 1980 года). Заметка Визбора, за которой к нему домой на угол улицы Чехова (теперь это Малая Дмитровка) и Садового кольца ездил Андрей Крылов, была помещена

¹ Фрагмент книги: Кулагин А. Визбор. М.: Молодая гвардия, 2013. (Серия «Жизнь замечательных людей».) С. 310–315; *то же (вне серии)*: М.: Булат, 2019. С. 373–379. Как отдельное эссе опубликовано: В поисках Высоцкого. № 9. 2013. С. 27–32.

в «Менестреле» под названием «Он не вернулся из боя». В небольшом тексте Юрий Иосифович сумел высказать несколько очень важных для понимания творчества Высоцкого и бардовской песни вообще мыслей. Он писал об отличии этой песни от песни эстрадной, напоминающей порой «милые картинки». Об ощущении силы и трагизма, противостоящих «волне инфантилизма, захлестнувшей в своё время всё песенное творчество» и никак не коснувшихся Высоцкого. О борьбе поэта «с чиновниками, которым его творчество никак не представлялось творчеством и которые видели в нём всё, что хотели видеть – блатнягу, пьяницу, истерика, искателя дешёвой популярности, кумира пивных и подворотен». Нужно оценить смелость этих строк в условиях 80-го года: конечно, такое тогда могло появиться только в неподцензурной печати.

Спустя почти два года Визбор посвятит памяти Высоцкого песню «Письмо». Она датирована автором 11 июня 1982 года, и дата эта, как сейчас увидим, неслучайна. Нина Тихонова вспоминала, что он вынашивал её два года – то есть с самой смерти Высоцкого. Многочисленные поэтические отклики на уход поэта казались Визбору поспешными и малоудачными. Даже об известной песне Окуджавы «О Володе Высоцком» он отзывался не без критичности, полагая, что «белый аист московский» и «чёрный аист московский» – образность не в духе и не на уровне Булата.

Дата «11 июня» означает, скорее всего, окончание работы, момент, когда в песне была поставлена последняя точка. Юрий Иосифович никак не мог подобрать одну необходимую строку, ушёл в лес (дело было в подмосковной Пахре – писательском посёлке, где они с Ниной снимали дачу) побродить, потом вернулся и сразу записал. Строка пришла на прогулке, в ходьбе.

Пишу тебе, Володя, с Садового кольца,
Где с неба льют раздробленные воды.
Всё в мире ожидает законного конца,
И только не кончается погода.

А впрочем, бесконечны наветы и враньё,
И те, кому не выдал Бог таланта,
Лишь в этом утверждают присутствие своё,
Пытаясь обкусать ступни гигантам.

Именно это место – концовка первой строфы – и не давалась поначалу поэту. Но теперь всё встало на свои места. Подтолкнул же Визбора к итоговой поэтической находке, по-видимому, конкретный повод.

Всего за два дня до стоящей в автографе даты, 9 июня, в «Литературной газете» появилась большая статья Станислава Куняева «От великого до смешного». Редакция затеяла тогда дискуссию на тему «Культура: народность и массовость» и в каждом номере публиковала выступление какого-нибудь писателя или критика на эту тему. Статья Куняева наделала много шума – именно той своей частью, где речь шла о Высоцком. Визбор или успел прочесть её в городе перед отъездом на дачу, или ему привёз газету кто-то из навестивших его друзей, но содержание песни не оставляет никакого сомнения в том, что куняевский текст был ему известен.

Полагая, что в песнях Высоцкого «жизнь изображена чем-то вроде гибрида забегаловки с зоопарком» и что «в текстах, лишённых исполнения и аккомпанемента, явственны и безвкусица, и фельетонность, и любительщина», автор статьи выносит такой приговор творчеству барда: «Лирический герой многих песен Высоцкого, как правило, примитивный человек, полуспившийся Ваня, приבלатнённый Серёжа, дефективная Нинка и т. д. Надрыв этого человека – окончательный разрыв с идеалом, в лучшем случае – замена его правилами полублатной солидарности». Статья задела тогда многих – и не только почитателей Высоцкого. Она не могла не задеть любого порядочного человека, воспринявшего статью как донос. Конечно, никто не обязан любить Высоцкого. Но печатать *такое* в 82-м году, когда из печати вышел всего один сборник покойного поэта, когда сам он оставался сомнительной, с точки зрения власти, и полузапретной фигурой – означало призыв к полному его запрету. Мол, вот какой он опасный и вредный, лучше совсем без него.

Читатели восприняли статью как глас завистника. За Куняевым, и позже выступавшим «против» Высоцкого, утвердилась репутация «нового Сальери». Вот его-то и имеет в виду автор песни «Письмо». И не то чтобы ему «не выдал Бог таланта» – начинал он в своё время неплохо, но к концу семидесятых его голос стал звучать всё бледнее. Выход в 1979 году «Избранного» стал, кажется, пиком его поэтической биографии, пошедшей после этого на спад. Вольно или невольно, но посмертное «ниспровержение» Высоцкого стало для Куняева компенсацией за утрату собственной поэтической силы. Здесь поневоле вспоминаются строки «менестрельской» статьи Визбора, где звучали – по контрасту с именем Высоцкого – имена других стихотворцев: «Пошляки и бездарности вроде Кобзева или Фирсова издавали сборники и демонстрировали в многотысячных тиражах свою душевную пустоту...» После того как не станет и Визбора, и в издательстве «Физкультура и спорт» будет готовиться первый его посмертный сборник, редактор или цензор не пропустит в печать эти фамилии, поневоле подтвердив сказанное Визбором здесь же: «...и каждый раз их легко журили литературоведческие страницы, и дело шло дальше» (по инерции не окажется этих имён в визборовском тексте даже в авторитетном постсоветском трёхтомнике, подготовленном Р. Шиповым и выпущенном в свет в 2001 году). Так и с Куняевым – «дело шло дальше», ему и после 82-го года давали возможность глумиться над памятью Высоцкого. Цензура, судя по всему, не возражала.

...А где же наши беды? Остались мелюзгой
И слава, и вельможный гнев кого-то...
Откроет печку Гоголь чугуной кочергой,
И свет огня блеснёт в пенсне Фагота...
Пока хватает силы смеяться над бедой,
Беспечней мы, чем в праздник эскимосы.
Как говорил однажды датчанин молодой:
Была, мол, не была – а там посмотрим...

Автор точно и тонко передаёт в стихах суть творческих интересов своего героя. Во-первых, поставлены в один ряд имена Гоголя

и Булгакова (Фагот, он же Коровьев, с треснутым пенсне – один из спутников Воланда в романе «Мастер и Маргарита»). Кочергу поэт, наверное, увидел в последнем жилище Гоголя – доме графа Александра Петровича Толстого на Никитском бульваре (в эпоху Визбора он назывался Суворовским). Она символизировала сожжение автором на исходе своей жизни второго тома «Мёртвых душ». С 1974 года в этом здании, где теперь размещалась городская библиотека, действовал мини-музей Гоголя – две комнаты. Этот адрес Юрию Иосифовичу был хорошо известен: в первой половине 60-х именно там располагались редакции журналов «Советское радио и телевидение» (со временем переименованного в «Телевидение и радиовещание») и «РТ-программы», в которых он иногда печатал свои журналистские репортажи. Возможно, по старой памяти он заглянул в знакомый дом и в позднейшие времена. Впрочем, мотив «кочерги» мог быть подсказан Визбору и стихотворением одного из любимых поэтов Юрия Иосифовича – Леонида Мартынова. Оно начиналось так: «От печки / Я оттёр бы Гоголя: // Свои творения губя, – // Я крикнул бы ему, – не много ли // Берёте, сударь на себя?! – // И, может быть, хоть пару листиков // Я выхватил бы из огня, // Чтоб он послушался не мистиков // И не аскетов, / А меня!» («От печки я оттёр бы Гоголя...», 1945) Что касается Булгакова – Визбор, конечно, смотрел культовый (иначе не скажешь) спектакль «Мастер и Маргарита» в Театре на Таганке, где роль Воланда играл его друг Вениамин Смехов. Доказательство тому – афиша спектакля, висевшая у него в квартире на улице Чехова. Вообще в ту пору даже найти текст романа было непросто. Уж очень он был не похож на советскую литературу, и поэтому издавали его редко, как бы нехотя и с досадой, что однажды дали слабину – разрешили, и теперь не запретишь. А уж попасть на таганковскую постановку... Само же имя Булгакова воспринималось как знак свободного, неподцензурного творчества, создания тех «рукописей», которые, и будучи запрещены, «не горят».

Но причём тут Высоцкий, если он в этом спектакле даже не участвовал – хотя и репетировал поначалу роль поэта Ивана Бездомного?

На одном из своих выступлений 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 Гоголя». Визбор мог и не слышать именно этих слов. Возможно, он даже вовсе не бывал на концертах Высоцкого в эти «поздние» годы, и вообще виделся с ним нечасто (случались краткие встречи в Пахре, где Высоцкий строил дом на участке своего друга, драматурга Эдуарда Володарского). Но Визбор, внимательный слушатель с тонким литературным чутьём, не мог не замечать в песенной поэзии товарища по перу и гитаре тяги к гротескным – фантасмагорическим, невероятным – ситуациям, в которых появляется «нечистая сила» и которая как раз и сближает творческий опыт Высоцкого с гоголевско-булгаковской традицией: «У меня запой от одиночества – // По ночам я слышу голоса... // Слышу – вдруг зовут меня по отчеству, – // Глянул – чёрт, – вот это чудеса!» Или, например, такое: «Сон мне снится – вот те на: // Гроб среди квартиры, // На мои похорона // Съехались вампиры...» Так что гоголевская кочерга и пенсне Фагота попали в визборовскую песню о Высоцком не случайно.

И уж совсем не случайно попал туда «датчанин молодой» с его «была, мол, не была» (нарочито сниженное до разговорного стиля знаменитое «быть или не быть»). Спектакля «Гамлет» в постановке Юрия Любимова с Высоцким в главной роли Визбор тоже не мог не видеть. Любимовский «Гамлет» стал не только визитной карточкой театра – он стал символом целой эпохи, символом семидесятых годов. Идея спектакля возникла на рубеже двух десятилетий, в пору краха «оттепельных» иллюзий. Началось время «кухонных» разговоров и глубокой рефлексии: теперь всякая самостоятельная мысль вынуждена была, не имея возможности прозвучать открыто, оставаться на дне общественного сознания. Шекспировский герой, рефлексирующий, разъедаемый противоречиями, задыхающийся в атмосфере лжи и предательства, оказался как никто другой в мировой литературной классике созвучен ощущениям мыслящего человека эпохи

советского «застоя». Визбор должен был почувствовать, что гамлетовское начало пронизывает собой и песенное творчество самого исполнителя роли Гамлета. Песни Высоцкого 70-х годов – это выход барда на новый, глубинный, лирико-философский – поэтический уровень. Достаточно назвать такие песни как «Кони привередливые», «Чужая колея», «Разбойничья»... Ну и конечно – смерть Высоцкого, словно подтвердившая все его собственные тяжёлые поэтические предчувствия («в гости к Богу не бывает опозданий»), укрупнила мощную общечеловеческую основу творчества и судьбы «таганского Гамлета».

Наконец, даже фраза «а там посмотрим» тоже ассоциируется с героем песни. Любимым выражением Владимира Семёновича было – «разберёмся», и Визбор вполне мог это слышать и заметить.

Мы здесь поодиночке смотрелись в небеса,
Мы скоро соберёмся воедино,
И наши в общем хоре сольются голоса,
И Млечный Путь задует в наши спины...

Когда в литовский городок, где Визбор и Нина проводили лето 80-го, дошло известие о смерти Высоцкого, Юрий Иосифович как-то неестественно спокойно, словно о чём-то заранее решённом, сказал: «Ну вот, теперь моя очередь. Я следующий...»

ПОРТРЕТЫ И РЕЦЕНЗИИ

О Н. А. БОГОМОЛОВЕ И ЕГО КНИГЕ

Этот материал сложился из двух публикаций, посвящённых крупному литературоведу, профессору МГУ Николаю Алексеевичу Богомолу (1950–2020). Первая из них – мемуарный очерк, вошедший в сборник памяти учёного¹, вторая – рецензия на его книгу, посвящённую авторской песне и изданную за год до кончины её автора².

1

С Николаем Алексеевичем Богомолу я был знаком почти четверть века, но виделись мы нечасто: он жил в Москве, я – в Коломне, на границе Московской области, и «пересекались» мы лишь изредка на каких-нибудь научных мероприятиях. Однако мероприятия эти, как видно из нынешнего времени, оказались важны для истории изучения авторской песни, в которой профессор Богомолу является одной из ключевых фигур.

Имя его я впервые услышал в «перестроечные» годы, после выхода подготовленных им сборников стихотворений Гумилёва, Георгия Иванова и Ходасевича. Выход этих книг был серьёзным прорывом в тогдашнем нашем открытии поэзии Серебряного века, прежде замалчивавшейся официозным литературоведением. Богомолу, в ту пору ещё сравнительно молодой человек, оказался пионером в этой области, и нынешним своим присутствием в школьных и вузовских программах наши поэты той эпохи обязаны изначально ему.

¹ См.: Кулагин А. Встречи в бардовского контексте // Профессор, сын профессора: Памяти Н. А. Богомолу / Под ред. Н. А. Богомолу и др. М., 2022. С. 37–44.

² См.: Кулагин А. «Началось всё дело с песенки...» // Новое лит. обозрение. 2020. № 3 (163). С. 347–350. Ещё один отклик на эту кн. см.: Новиков Вл. О бардовской поэзии – по гамбургскому счёту // Новый мир. 2020. № 3. С. 208–210 (эта рец. вошла также в кн.: Русский модернизм и его наследие: Коллект. монография в честь 70-летия Н. А. Богомолу / Под ред. А. Ю. Сергеевой-Клятис и М. Ю. Эдельштейна. М., 2021. С. 758–764).

Познакомиться же с самим Николаем Алексеевичем довелось лишь несколько лет спустя, в мае 1996 года. Произошло это в Москве, в Доме народного творчества на Гончарной улице, в районе Таганки. Именно там Музей Высоцкого, расположенный неподалёку (в Нижне-Таганском тупике; ныне это улица Высоцкого), организовал встречу-дискуссию под названием «Владимир Высоцкий. Новые книги, новые исполнители». Для меня это мероприятие стало – не побоюсь сказать – поистине судьбоносным. Я уже несколько лет занимался поэзией Высоцкого, выпустил книжку о его творческой эволюции, но не был ещё лично знаком ни с кем из высокоцковедов и, что называется, варился в собственном соку. И вот, с лёгкой руки главного редактора выходившего тогда при Музее журнала «Вагант» Сергея Несторовича Зайцева, как-то раздобывшего мой рабочий телефон и позвонившего мне, я оказался на этом своеобразном «съезде» высокоцковедов и познакомился с автором первой книги о Высоцком-поэте, будущим автором книги о нём в серии «ЖЗЛ» и моим будущим оппонентом на защите докторской диссертации Владимиром Ивановичем Новиковым; с будущим моим соавтором Андреем Евгеньевичем Крыловым, составителем до сих пор лучшего собрания сочинений поэта; с защитившей к тому моменту первую кандидатскую по поэзии Высоцкого Ниной Михайловной Рудник; с другими исследователями и коллекционерами... И – с самим Н. А. Богомоловым, который, по приглашению уже вхожего в музейный круг Вл. И. Новикова, вёл это заседание.

Сама внешность Николая Алексеевича показалась мне непрофессорской, «каэспэшной». Стиль свободный, «мягкий»: лёгкий светлый свитер, вельветовые брюки. Забегая вперёд, скажу, что вообще я ни разу не видел его в костюме и при галстуке. Но и в таком демократичном облике, а также в неторопливости движений, в низком, как бы грудном голосе ощущались солидность и основательность. И, конечно, обращала на себя внимание подчёркнутая – я бы сказал, аристократическая – корректность, идущая от врождённой интеллигентности.

Выбор ведущего оказался очень удачен. Дело в том, что освоение наследия Высоцкого начали не филологи-профессионалы, а любители, люди разных профессий, фанатично преданные Высоцкому, много лет собиравшие его записи, но не всегда владевшие навыками текстологии, и вообще филологии. Отсюда, кстати, – невысокое качество подготовленных некоторыми из них изданий наследия поэта. «Высоцколюбцы» (а не только настоящие исследователи) пришли на это заседание; их дилетантизм ощущался в ходе дискуссии, но опыт профессора Богомолова и его тактичное руководство позволили удержать общий разговор в научных рамках, насколько это было возможно при тогдашнем уровне совсем молодой науки о Высоцком. Помнится, после заседания, когда мы познакомились и немного пообщались, он обронил фразу со сленговым словом: «Я не думал, что они такие упёртые».

На том заседании был один очень важный лично для меня момент. В финале Николай Алексеевич подвёл итоги, и сделал это неформально, высказав немало дельных – и, чувствовалось, выношенных – мыслей. Поделился он и соображениями о состоянии зарождающегося высококоведения. В канун заседания Вл. И. Новиков дал ему почитать мою книжку, которую я незадолго до того послал Владимиру Ивановичу почтой (и тем самым познакомился с ним заочно). Николай Алексеевич прочитал – и, как я уловил, именно её имел в виду, когда говорил примерно так: «То, что я прочитал, меня пока не очень устраивает. Высоцкий возводится к фигурам первого ряда – Пушкину, Есенину... Между тем, он ближе к традиции поэзии второго ряда, тяготеющей к песенно-романсовой линии». Помнится, он назвал Северянина, кого-то ещё... Пушкинских мотивов я как раз подробно касался в своей книжке; в те годы и впрямь хотелось поставить Высоцкого, при жизни обойдённого (по известным причинам) всяким литературно-критическим и филологическим вниманием, в круг классиков. Ведущий оказался проницателен: например, из воспоминаний поэта Игоря Кохановского, друга Высоцкого, известно, что Высоцкий в юности увлекался поэзией Северянина; отголоски её иногда слышны в его творчестве. Мне думается, это не

означает отказа от пушкинского или есенинского влияния (всё-таки бесспорного), но уравнивает контекстуальные связи. То давнее выступление Н. А. Богомолова вспомнилось мне спустя много лет, когда я читал в его книге «Бардовская песня глазами литературоведа»³ размышления о принадлежности Высоцкого «к клану умеренных экспериментаторов» (Шершеневич, Сельвинский, Антокольский и другие). Подчёркиваю слово «умеренных» – то есть опять-таки фигур не первостепенных. Очевидно, «умеренность» Высоцкого на фоне большого поэтического ряда была для Николая Алексеевича принципиальной. Он, кстати, самым крупным явлением в авторской песне считал Галича – и написал больше всего, если говорить о бардах, именно о Галиче.

Заседание 96-го года оказалось прологом к «золотому семилетию» высококоведения. Летом того же года А. Е. Крылов занял должность заместителя директора Музея Высоцкого (на которой трудился до 2003-го) и развернул большую работу по организации научных конференций и изданию ежегодного альманаха «Мир Высоцкого». Крылов и Богомолов были знакомы и дружны давно, со времён КСП. Они вместе, например, участвовали в создании уникального одиннадцатитомного (задумано было двенадцать, но двенадцатый не состоялся) «самиздатского» собрания сочинений Окуджавы, выпущенного в 1984 году к шестидесятилетию поэта. И когда, по рассказам коллег, на конференции в Переделкине одна дама скептически отозвалась о качестве этих книг, Богомолов встал, представился как профессор МГУ и участник работы над собранием, и компетентно объяснил, что её претензии безосновательны. Так вот, теперь он вошёл в состав оргкомитета конференций и редколлегии альманаха, и не просто значился в их составе, но читал и оценивал все материалы. Забегая вперёд, скажу, что так же заинтересованно он будет работать в составе редколлегии позднейших альманахов, возглавляемых Крыловым: «Голос надежды. Новое о Булате» и «Окуджава. Высоцкий. Галич...» Выхода последнего, увы, не дожждётся, и редколлегия заслуженно посвятит его памяти профессора Богомолова.

³ См.: *Богомолов Н. А. Бардовская песня глазами литературоведа.* М., 2019.

В 1998 году в Музее Высоцкого состоялась первая большая конференция. Николай Алексеевич председательствовал на одном из заседаний. Заседание это запомнилось благодаря остроумию ведущего, иногда произносившего меткие иронические реплики. Например, в конференции участвовали представители Перми. Один из них отправил ведущему записку, суть которой сводилась в упреке участникам конференции в отсутствии методологии изучения авторской песни. Богомолов отреагировал так: «Здесь записка от пермской фракции». И дальше, после оглашения содержания записки: «Давно я не сталкивался с такой жаждой методологии – со времён моего покойного научного руководителя Александра Ивановича Метченко». По залу, естественно, пробежал смешок: слушатели оценили шутку насчёт «методологии», в сочетании с одиозным именем Метченко означавшей методологию «марксистско-ленинскую», в советские годы навязшую в зубах и в девяностые все ещё хорошо памятную. Да и удачно найденное слово «фракция» отдавало воспоминанием об учебниках по истории КПСС. После заседания я сделал Николаю Алексеевичу полушутливый комплимент насчёт его манеры ведения заседания. «Пока там сидишь, поневоле что-нибудь придумаешь», – тоже полушутливо отозвался он.

Шутки шутками, но от проблемы методологии не мог укрыться и сам Богомолов. На одной из последующих конференций (2003) он сделал доклад с «провокационным» названием «Высоцкий – Галич – Пушкин, далее везде», напечатанный в сборнике материалов конференции, а позже вошедший и в книгу учёного об авторской песне. Доклад он начал с фразы о том, что анализировать материал будет с помощью «методики Тарановского». Она, напомним, заключается в выявлении подтекста и его роли, и предвосхищает теорию интертекстуальности. Работа Богомолова была насыщена – в соответствии с названием – «высоцко-галиче-пушкинскими» (и не только) переключками, но была в ней и ещё одна перспективная мысль – о необходимости отделять у Высоцкого «песни, теснейшим образом привязанные к уникальной личности», и «жанровые песни, обыгрывания классических сюжетов» (и проч.). Что касается доклада

на конференции, то, помнится, он задел аудиторию за живое и вызвал горячую полемику вокруг «методики Тарановского» в новом для неё контексте между самим Богомоловым, Вл. И. Новиковым и Ю. Б. Орлицким.

После 2003 года московские висоцковедческие конференции уже не проводились (малорезультативная попытка реанимировать их в Музее – уже «после Крылова» – относится к десятым годам). С Николаем Алексеевичем в ту пору мы виделись иногда в «Ленинке» или даже возле неё. Видно, такой уж он был «неслучайный» человек, что случайные встречи с ним оказывались кстати – то ему, то мне. Так, в разговоре на майской дискуссии в Доме народного творчества он поинтересовался (завидная осведомлённость в области литературоведческих новинок!) только что вышедшим на нашей кафедре (Коломенского пединститута) сборником к юбилею профессора Петросова. Я обещал ему при случае этот сборник подарить, да только когда ещё этот случай представится... И вдруг мы сталкиваемся с Н. А. в подземном вестибюле метро «Библиотека...», и у меня в сумке как раз есть пара экземпляров этого сборника! А в другой раз он при такой же «случайной» встрече (на этот раз прямо в дверях библиотеки) говорит: «Ко мне обратились из электронной энциклопедии Кирилла и Мефодия с просьбой написать статью о Высоцком – но я рекомендовал вас». Так я стал одним из авторов этой энциклопедии.

На 2015 год пришлось сразу два, как принято сейчас говорить, проекта, связанных с авторской песней, в которых наши пути вновь соприкоснулись. Первый из них – это специальный номер журнала «Russian Literature», подготовить который учёный вызвался. Помнится, мы встретились на презентации очередного выпуска альманаха «Голос надежды. Новое о Булате» в столичной библиотеке № 202 на «Юго-Западной» – постоянном в ту пору пристанище окуджавоведов. Вот тогда Николай Алексеевич и пригласил меня участвовать в этом номере, который Владимир Иванович Новиков позже назвал «академическим триумфом авторской песни». В номере (2015, т. 77, № 2)

были опубликованы работы самих Н. А. Богомолова и Вл. И. Новикова, А. Е. Крылова и других исследователей.

Второй же проект был посвящён юбилею А. Е. Крылова. Группа его единомышленников и друзей решила выпустить к этой дате сборник научных работ, и я взялся за его составление и редактирование. Николай Алексеевич охотно откликнулся на предложение и едва ли не первым прислал готовую работу. Называлась она «Заметки о песнях Ю. Визбора». «Надеюсь, не посетуете, – писал он в письме, – что я там с Вами полемизирую». Он имел в виду мою книгу «Визбор», вышедшую в 2013 году в серии «ЖЗЛ». Получилась своего рода мини-подборка комментаторских визбороведческих заметок, потому что я подготовил для сборника аналогичный материал. Замечания Николая Алексеевича были любопытны и значимы, хотя я принял (и учёл в переиздании своей книги) не все. Здесь проявилась одна особенность трактовки бардовской тематики в работах Богомолова: он во многом опирался на собственные воспоминания, приводил какие-то факты, «общие места» сознания советского человека вроде анекдотов и проч. Ведь он был не только исследователем бардовской культуры, но и её участником – и просто человеком, бóльшая часть жизни которого прошла в советскую эпоху.

В процессе подготовки сборника не всё было гладко. Поскольку в портфеле редакции находились материалы не только научные, но и дружеские, шутливые, среди авторов возникла мысль обойтись в подписях к статьям без инициалов, только именем; соответственно этому и юбиляр на титульном листе должен был быть назван просто «Андреем Крыловым». Все легко согласились – кроме Богомолова, который тоже согласился, но не «легко», а ответил так: «Честно сказать, я не вижу необходимости унифицировать подписи. Мое литературное имя – Н. А. Богомолов, а не Николай Богомолов, и последняя форма мне не нравится. Но, конечно, делайте, как сочтете нужным, ругаться не буду». В другом письме, продолжая тему, он пояснял свою позицию: «Что же касается подписей, то я по этому поводу долго думал (не вчера-сегодня, а десятилетиями) и пришел к выводу, что они отчасти параллельны тому типу и тону обращения, который при-

нят между людьми. Мне кажется, что в русской традиции называть людей по имени-отчеству (а не только по имени). Поэтому я первокурсников зову именно так, чтобы они приучались. У меня есть знакомый, с которым мы дружим вот уже больше 30 лет, были соавторами, выпили за это время громадное количество водки, но все равно остаемся по имени-отчеству (в то же время моя жена зовет его по имени, а с его женой мы на ты). Так же и в литературе: человек выбирает свою подпись сам. Для кого-то она может быть безразлична – так тому и быть. Но явно высказанное желание подписываться так, а не иначе, мне кажется делом обладателя имени, а не кого бы то ни было другого». Поскольку автор обещал «не ругаться», я всё-таки подписал его работу «Николай Богомоллов». Но ещё мне хотелось, чтобы во всём сборнике была использована буква «ё». Её поклонником является адресат юбилейного издания, да и я сам её люблю и всегда её набираю (хотя редакторы без спроса иногда меняют её на «е»). Так вот, авторы не были против и тут. Возражал только Николай Алексеевич. Я ответил, что, хотя «ё» по всему тексту уже вставлено (признаться, я не ожидал возражений и поторопился), я могу в статье Н. А. её опять заменить на «е». «За убирание ё буду признателен», – ответил он. В результате его статья оказалась единственной в сборнике, напечатанной без «ё».

В тот момент позиция Николая Алексеевича касательно и подписи, и буквы «ё» казалась мне неоправданным капризом, не стоящим того, чтобы нарушать цельность сборника. Но потом я поймал себя на мысли, что и сам иногда «капризничал» таким образом, и что уважающему себя профессионалу в самом деле не должно быть безразлично, как выглядит его текст.

В 2017 году Н. А. Богомоллов принял участие в посвящённом поэзии Окуджавы выпуске телепрограммы Игоря Волгина «Игра в бисер» на канале «Культура» (эту запись можно посмотреть в Интернете), а в 2019-ом вышла его, задолго до того, как я знаю, задуманная, мною уже дважды упоминавшаяся, книга со скромным названием «Бардовская песня глазами литературоведа» – сборник статей разных лет. Н. А. не раз подчёркивал, что в этой области

он «не специалист». Все бы «специалисты» были такие «не специалисты», как он... Презентация книги состоялась 10 октября в Музее Андрея Белого на Арбате. 2 октября Николай Алексеевич сделал рассылку: «Дорогие друзья! Приглашаю на означенное действо. Ничего особенного, но будет приятно повидаться». Так удачно совпало, что десятого я как раз собирался в Москву, и с радостью принял приглашение. Перед началом презентации, в фойе, мы обменялись книгами: я подарил ему вышедшее вне серии «ЖЗЛ» переиздание своего «Визбора», а он мне – «Бардовскую песню...» с надписью, опять-таки слишком скромной: «Анатолию Валентиновичу – малый отдарок в обмен на лучшее». Вела заседание заведующая Музеем Моника Львовна Спивак. Гостями были коллеги Н. А., выпускники журфака (среди них – Дмитрий Быков), участники движения КСП – в том числе Леонид Брусиловский, спевший несколько классических авторских песен. До конца я не досидел: надо было торопиться на электричку.

Каково же было моё удивление, когда спустя всего неделю я получил от Н. А. письмо, в котором он писал, что книгу мою уже прочитал, и к которому приложил список замеченных неточностей и дополнений. Книги в переизданиях перечитываются немногими. А он не просто перечитал, но перечитал, что называется, с карандашом в руке. Ещё и извинялся, что не заметил этих мест при первом чтении! Вообще, чувствовалось, что для него нет мелочей, и, скажем, стоимость номера газеты «Правда» в эпоху Визбора – тоже не мелочь. А заканчивалось письмо так: «Жалко, что Вы не попали на вторую часть презентации, где было можно выпить и закусить, а Брусиловский много пел. В том числе “Баньку по-белому”, что далеко не всякий может».

Вскоре после этого редакция «Нового литературного обозрения» попросила меня написать рецензию на «Бардовскую песню...» Я написал, и она была напечатана в 163-м номере журнала, летом 2020-го. Книгу я оценил, естественно, очень высоко, хотя кое с чем в ней не соглашался. Прочитать рецензию Николай Алексеевич, ушедший из жизни в ноябре, конечно, успел. Но узнать, какова была

его реакция на неё, мне было уже не суждено. Текст рецензии приводится ниже.

2

Книга Н. А. Богомолова стоит особняком в ряду других его трудов, посвящённых преимущественно литературе Серебряного века. Некоторая экзотичность для этого учёного тематики нового издания акцентируется уже в самом названии его: «Бардовская песня глазами литературоведа». Дескать, вообще-то у литературоведа есть свои прямые задачи, а тут он вдруг решил отвлечься и посвятить какое-то время необычному предмету.

Между тем, об этом «необычном предмете» профессор Богомолов пишет на протяжении почти всей своей научной биографии, начиная с восьмидесятых годов. И пусть авторская песня не является главной темой его штудий, но и падчерицей её не назовёшь. Статьи, написанные за четыре миновавших десятилетия и публиковавшиеся в разных изданиях (от полуподпольного самиздатского «Менестреля» до респектабельного западного «Russian Literature»), и составили эту книгу.

Истоки интереса Н. А. Богомолова к звучащей поэзии раскрыты самим же автором книги в предисловии. Московский школьник, потомственный гуманитарий, сын профессора-историка, выросший в годы Оттепели, – удивительно ли, что он полюбил творчество бардов, составлявшее в ту пору, пожалуй, самую свободную область творчества? что участвовал в движении КСП, бывал на бардовских слётах, дружил с участниками этого движения (например, с И. М. Зиминим, памяти которого посвящена книга, и А. Е. Крыловым, которому автор, по его признанию, «обязан массой сведений», в ней использованных)? Правда, сам петь (не обладая музыкальным слухом) не мог, зато записывал и собирал тексты песен, то есть – ещё до поступления на филфак проявил филологический подход к материалу. Этот навык пригодился ему, когда он, будучи уже взрослым человеком и серьёзным литературоведом, участвовал, как уже упоминалось

выше, в подготовке тома песен самиздатского собрания сочинений Окуджавы.

Книга содержит три раздела. Два из них сравнительно невелики: «Попытки теории» и «Доисторическое». В первом учёный излагает своё понимание явления бардовской песни. Читая материалы этого раздела, понимаешь, почему автор выбрал именно такое – условно говоря, неканоническое – определение: «бардовская». Ведь в литературе уже устоялось, вошло в учебные программы определение «авторская». Дело в том, что Н. А. Богомоллов пытается отделить песню авторскую от песни самодеятельной, и всё это вкуче и называет бардовской песней. Соотношение между этими понятиями видится ему так: самодеятельная песня (СП) – явление сравнительно массовое, близкое к фольклору; авторская же (АП) – явление «штучное», вершина айсберга СП. На этой вершине располагается творчество по меньшей мере трёх крупнейших бардов – Окуджавы, Высоцкого, Галича; «промежуточное» положение занимают Визбор, Городницкий и ещё несколько фигур. В пользу фольклоризма СП говорит, по мысли Н. А. Богомоллова, присущее ей – и фольклору в целом – «осуществление связи частного индивидуума с чем-то внеличным» (с. 39) и приобщение его в процессе восприятия СП «миру уже известному, который надо не открывать, а повторять» (с. 41).

Трактовка Н. А. Богомоллова, согласно которой функционально-коммуникативное начало является в фольклоре главным, требует полемики с традиционным пониманием его (фольклора) как творчества 1) социальных низов; 2) без-авторского; 3) вариативного. Вероятно, формат исследования не позволяет автору углубляться в аргументацию, а жаль. Скажем, он пишет: «...как нетрудно убедиться всякому непредвзятому человеку, априорное отрицание существования фольклора социальных верхов явно не соответствует действительности»; хотелось бы «убедиться», но для начала всё-таки уточнить, что именно понимается под «фольклором социальных верхов». Или: если учёный признаёт вариативность фольклорных текстов (а говорит он об этом как-то вскользь, как о чём-то малозначительном), то возникает необходимость соотносить этот признак

с бытованием СП. То есть – проверять, насколько вариативным было её исполнение в тогдашней интеллигентской, студенческой, молодёжной среде. Материалом для такой проверки могут служить рукописные песенники, которые вели в ту пору многие любители этого жанра, в том числе и сам Н. А. Богомоллов. Вполне допускаем, что такое исследование подтвердит правоту филолога.

Второй небольшой раздел книги посвящён отдельным аспектам генезиса СП. Будучи человеком «архивным», Н. А. Богомоллов обнаружил в варшавской русской газете «За свободу!» небольшую статью, подписанную неким «Странником», об известной одесской песне «Бублички». Из публикации явствует, что мелодия песни восходит к еврейской среде – она звучала на еврейских свадьбах. Здесь же исследователь сопоставляет версии авторства текста, склоняясь (при отсутствии точных, стопроцентных аргументов) к имени одесского поэта Якова Ядова. Другая находка Н. А. Богомоллова – запись варианта текста песни С. Кристи, А. Охрименко и В. Шрейберга «О графе Толстом – мужике не простом» («Жил-был великий писатель...»), обнаруженная в архиве Н. И. Розанова и сделанная аспирантом ИМЛИ Ковалёвым; автор книги резонно предполагает, что это будущий известный литературовед, профессор МГУ Владислав Антонович Ковалёв. Публикуемый Н. А. Богомолловым текст – компактная версия текста исходного, для песенного исполнения довольно объёмистого.

Третий – центральный, ощутимо превосходящий по объёму два предыдущих, – раздел посвящён трём крупнейшим бардам. И хотя он структурирован по именам, прочесть его можно, как нам кажется, иначе – не «по горизонтали», а «по вертикали». Статьи этого раздела – независимо от того, чьему именно творчеству они посвящены – тяготеют к двум типам: 1) работы общего характера; 2) работы сравнительно узкие, комментаторские (впрочем, первые написаны тоже с опорой на конкретный материал, на анализ текстов, а вторые – с выходом на интерпретацию). Сюда же включены и развёрнутые полемические отклики на две биографические книги о Галиче, написанные соответственно М. Ароновым и В. Батшевым. При этом

общим принципом исследователя в работе с творчеством поющих поэтов является восстановление его историко-культурного контекста.

Уровень первый – общеконцептуальный, если можно так сказать. Скажем, в статье «Булат Окуджава и массовая культура» показана несовместимость двух этих феноменов. По мысли автора, в творческой жизни Окуджавы наступил (в семидесятые годы) момент, когда он почувствовал, что превращается «в звезду для определённой аудитории», то есть в фигуру массовой культуры. Новый песенный рывок на рубеже десятилетий, сопровождавшийся усложнением жанра, и был реакцией поэта на невольное «обрастание» стереотипами восприятия. Этой работе учёного близка другая его статья – «О психологических мотивах слушания песен Булата Окуджавы», – важная с точки зрения восприятия поэзии барда и сегодня, спустя несколько десятилетий после того, как она создавалась. Здесь Н. А. Богомолов отводит участвовавшие в новом веке упрёки Окуджаве в его «советскости», предупреждая об условности деления современников поэта на «совков» и диссидентов. Что касается самого Окуджавы, то его «диссидентство», пишет автор книги, «состояло в том, что своим появлением... он обрушил казавшийся незыблемым монолит советской песни» (с. 123).

Общий характер имеют и две статьи о Высоцком, написанные ещё в советское время и вошедшие в книгу единым блоком под общим названием «Чужой мир и своё слово». Нам думается, что статьи имеют не только историческую ценность. Они восстанавливают приоритет филолога, когда-то первым написавшего о некоторых важных вещах, о которых впоследствии писали многие, далеко не всегда ссылаясь на первопроходца. Сказать по правде, статьи эти, напечатанные соответственно в уже упоминавшемся нами «Менестреле» и в многотиражке факультета журналистики МГУ, были малодоступны; лишь первая из них была перепечатана в 1997 году в научном альманахе «Мир Высоцкого».

Так вот, в первой статье есть два таких ударных положения. Одно из них заключается в том, что песни Высоцкого – в отличие от песен Окуджавы или Новеллы Матвеевой, которые «эгоцентрично

замкнуты на себе, на своём», – «всегда открыты для другого человека, другого видения мира» (с. 160). Второе – в признании влияния на Высоцкого школы брехтовского театра, которой как раз и следовал Театр на Таганке, где поэт-актёр работал. Этим Н. А. Богомолов объясняет песенное «искусство изображения» барда, когда «мы всё время видим за происходящим пристальный и иронический глаз автора, время от времени нам подмигивающий» (с. 166). Во второй статье сформулировано ключевое для автора положение – о необходимости «постоянно сопоставлять» поэзию Высоцкого «с внелитературными факторами, не ограничиваясь анализом внутренним» (с. 177). Он впитал необходимость слова звучащего, и вне звука его стихи, по мысли Н. А. Богомолова, что-то теряют («слово провисает в вакууме»). Утверждение, может быть, спорное, но книга вообще не лишена заряда дискуссионности. Она побуждает если не пересмотреть устоявшиеся представления, то по меньшей мере вернуться к ним и обдумать их заново.

Вторую группу статей составляют, как мы уже сказали, работы о конкретных произведениях – и не обязательно именно песнях. Н. А. Богомолов предлагает нам, например, интертекстуальный анализ позднего стихотворения Окуджавы «Сладкое бремя, глядишь, обернётся копейкою...», в тексте которого обнаруживает цепочку автореминисценций. Выясняется, что стихотворение являет собой своеобразный диалог поэта с самим собой прежним, что в нём переосмыслены некоторые важные для него темы (прежде всего – тема войны). Заданный в названии этой статьи вопрос – «Так ли просты стихи Окуджавы?» – и подразумеваемый ответ на него (а при ответе ином статья и не имела бы смысла) поневоле воспринимаются как полемический ответ учёного собственному утверждению (в статье «Булат Окуджава и массовая культура»), что, дескать, как поэт, без гитары, Окуджава представляется ему лишь «одним из длинного ряда соревнователей» (с. 85). Выявлению контекста одного стихотворения посвящена и статья «Высоцкий – Галич – Пушкин, далее везде». На сей раз это стихотворение Высоцкого «Слева бесы, справа бесы...», пронизанное, по версии исследователя, реминисценциями

из разных песен Галича. Версия эффектна, хотя с тем, что «попытка» Высоцкого «переиграть Галича на его же поле успехом... не увенчалась» из-за того, что «на пространстве 16 коротких строк... читателя всё время бросает из стороны в сторону...» (с. 194), – можно было бы и поспорить. Нам-то стихотворение о «бесах» представляется, напротив, сильным своей экспрессией, трагизмом и единством темы (человек в тоталитарном мире).

Но полнее всего в работах такого типа – да и вообще полнее всего в книге – представлен Галич. Книга содержит серию статей об отдельных произведениях поэта, которые можно считать материалами к будущему академическому комментарию к его произведениям. Например, он выявляет в поэзии Галича «пастернаковский код». Известно, что Галич посвятил памяти поэта одну из песен («Разобрали венки на веники...»); есть у него и стихотворение «Памяти Живаго». Но диалог с Пастернаком он ведёт, как показано в статье, не только на уровне прямых тематических переключек, но и на уровне поэтики. Выясняется, что в песне «Прощание с гитарой» отозвались некоторые лексические («Красавица моя, вся статья...» и проч.) и ритмические (трёхстопный ямб с чередованием дактилических и мужских окончаний; постоянное обращение к стиховедческой стороне дела вообще усиливает книгу) предпочтения старшего мастера.

В песне же «Ошибка» исследователь усматривает уже «слуцкий код»: по его мнению, ситуация посмертного призыва к бою заимствована Галичем из стихотворения Слуцкого «Памятник». При этом исследователь признаёт, что у автора «Ошибки» были основания сомневаться в поэтических достоинствах «Памятника», местами очень уж советского. Но в этом случае возникает вопрос: песня Галича представляет ли собой одно из характерных для поэта «антипосвящений», обращённых, как показал в своих работах А. Е. Крылов, к Солженицыну, Евтушенко, Солоухину и некоторым другим современникам, с которыми бард в каких-то вещах принципиально расходился? Если да – есть ли в «Ошибке» сарказм, язвительность по отношению к источнику? Или это антипосвящение

«наполовину» – как сказал бы Высоцкий, «на ослабленном нерве»? Но показательно ли такое для Галича?

Отдельные статьи в книге посвящены и песням Галича «Номера» и «Товарищ Парамонова», их комментированию и интерпретации, а также отзвукам поэзии Галича в творчестве Тимура Кибирова. Отметим, наконец, тоже включённую в книгу публикацию обнаруженного Н. А. Богомоловым в РГАЛИ поэтического сборника Галича «Мальчики и девочки» (1942). Название сборника встречалось в литературе о поэте, но самой книги никто не видел. И вот выяснилось, что это и не книга как таковая, а машинопись со стихами молодого автора. Виза Главреперткома на первом листе означает, что подборка была составлена для чтения стихов со сцены – на эстраде или во фронтовом театре. находка очень весомая, заметно расширяющая наше представление о раннем творчестве Галича.

«ШАУЛОВСКИЙ» ВЫСОЦКИЙ¹

Имя Сергея Михайловича Шаулова я впервые услышал – а точнее, увидел напечатанным – в конце 1991 года в Ульяновске, в местном пединституте, куда приехал на научную конференцию. Для её участников в институтской рекреации работал книжный прилавок, и на нём продавалась, помимо прочей разнообразной литературы, книга с портретом Высоцкого и с не очень понятным с виду названием на обложке: «Мир и Слово». Подумал было, что это какой-нибудь сборник лингвистических статей и что портрет Высоцкого использован как «приманка» для покупателей (на волне прошумевшей Перестройки бард переживал невероятную посмертную популярность, под его именем всё шло на ура). Слава богу, всё же не поленился, взял книгу в руки и, поняв, что она – действительно о Высоцком, купил. Как раз в ту пору любовь к поэзии Высоцкого и у меня самого стала принимать письменно-печатную форму: в том же 1991 году была опубликована моя первая статья о поэте.

Это была книга А. В. Скобелева и С. М. Шаулова «Владимир Высоцкий. Мир и Слово» (на титульном листе название было напечатано уже полностью), только что изданная в Воронеже – фактически первая монография о «шансонье всея Руси». Именно с неё – а также с подготовленного А. Е. Крыловым и выпущенного годом раньше первого издания двухтомных «Сочинений» – началось научное высокоцковедение, сменившее период литературно-критического осмысления наследия поэта (вторая половина 80-х). Тот ульяновский вечер я запомнил очень хорошо: придя в номер, уселся с книгой в кресло и «залпом» прочёл её от начала до конца. Впечатление было сильнейшим! Театральность поэзии барда, её фольклорно-мифологические корни, в том числе связь с «блатным» фольклором,

¹ *Впервые:* В лучистой филигрании...: Сб. науч. трудов к 65-летию С. М. Шаулова / Сост. Б. В. Орехов, С. С. Шаулов. Уфа, 2014. С. 86–89.

проступающие в стихах архетипы... Что-то я интуитивно угадывал и сам (но только угадывал, не более того), что-то прозвучало как откровение, давая возможность герою монографии предстать перед читателем не «хрипатым парнем из подворотни», каким он многим казался при жизни, а в большом историко-культурном контексте. Высоцкий выглядел на страницах монографии как поэт классического масштаба. Писать *так* можно было о Пушкине или Блоке. Оказалось – можно и о Высоцком.

С тех пор в моей домашней висоцковедческой библиотеке эта книга – едва ли не самая востребованная. Знаю от коллег, что не мне одному знаком этот рефлекс: начиная заниматься или просто попутно заинтересовавшись каким-то вопросом о творчестве поэта, первым делом думаешь: а что об этом пишут Скобелев – Шаулов? И снова достаёшь с полки их книжку, причём именно первое издание, «обжитое», уже сильно потрёпанное, с обильными карандашными пометами, не за один раз оставленными. Хотя теперь книга уже трижды переиздана; в последний раз – в 2012 году в Уфе, в составе капитального соавторского тома Скобелева и Шаулова «Наш Высоцкий», куда вошли работы и совместные, и отдельные. В этом томе, кстати, есть (на странице 163) любопытная сноска, рассказывающая об издательской судьбе воронежской книги 1991 года – судьбе по-своему драматичной и по-своему забавной (пока везли тираж в Москву, пришлось добывать дефицитный бензин в обмен на столь же дефицитную водку: таков бывал тогдашний «бартер»!), показательной для эпохи распада СССР, сопровождавшегося и распадом устоявшихся механизмов книгоиздания и книгораспространения.

Одной только книги «Владимир Высоцкий: Мир и Слово» было бы достаточно, чтобы почивать на лаврах классиков висоцковедения. Но соавторы оказались не из таких. Андрей Скобелев, на время ушедший из висоцковедения, впоследствии вернулся в него как автор обширных «материалов к комментарию», раскрылся как неутомимый добытчик фактических и историко-культурных сведений о песнях поэта, об упоминаемых в них именах, событиях, бытовых реалиях. Его перу принадлежат уже несколько комментаторских книг, а ещё

он – организатор целой серии висоцковедческих конференций в Воронеже и научный редактор выходящих там сборников. Сергей Шаулов же – исследователь другого склада, склонный, в отличие от своего друга и соавтора, не столько к конкретике, сколько к метафизике. И тут оказалось, что его главное слово в висоцковедении тоже ещё не сказано, хотя выход к этому Главному Слову был сделан уже в книге 91-го.

На рубеже двух столетий он выступил с серией статей, в книгу «Наш Высоцкий» тоже вошедших. Их общую тему хорошо выражает название одной из них: «“Высоцкое” барокко» (1999). Исходя из идеи «вездесущности барокко в культуре XX века», Шаулов устанавливает ряд типологических признаков, объединяющих поэзию Высоцкого с барочной культурой: «особое напряжённое состояние языка», склонность к антиномиям и парадоксам, эмблематичность, поэтико-философская концепция двоимирия... При этом получалось, что признаки барокко (и «высоцкого» барокко) оказывались одновременно присущими романтизму и экспрессионизму, что по-своему перекликается с высказанной когда-то Д. С. Лихачёвым идеей чередования в истории культуры «первичных» (романский стиль, Ренессанс, классицизм, реализм) и «вторичных» (готика, барокко, романтизм; в этот ряд напрашивается и не названный Лихачёвым модернизм, к которому Высоцкий имеет безусловное отношение) стилей. Под пером Шаулова Высоцкий оказывался созвучен неким культурным универсалиям и вписывался в грандиозную общеевропейскую картину, где стили не столько сменяют друг друга (по Лихачёву), сколько... сосуществуют одновременно. Пусть не сами стили – но некие мировоззренческие и художественные основы, их питающие, затрагивающие и творчество русского поэта второй половины XX века.

Что и говорить, картина захватывающая. Но и вызывающая желание поспорить. Первым это сделал профессор А. А. Илюшин, чьим коротким заключительным словом редакция альманаха «Мир Высоцкого» сопровождала публикацию статьи «“Высоцкое” барокко». Усомнившись в «барочности» поэзии барда и назвав концепцию Шаулова «несколько придуманной», Илюшин, однако,

не стал своим столичным авторитетом «закрывать» проблему: «Не вижу их (точек соприкосновения – А. К.) – ну и что? Может, зрение слабое». Позже довелось спорить с автором идеи «барочности» Высоцкого и мне, и следы этих споров есть в моей книжке «Барды и филологи» и в статьях самого Сергея Михайловича. Мне казалось, что его подход чересчур размывает границы историко-литературных явлений – как самого Высоцкого, так и барокко вообще. Мой оппонент настаивал на правомочности типологического подхода. Дружески общаться полемика нам не мешала.

Сейчас мне думается, что дело не в том, правомочен или неправомочен типологический подход. Правомочен, конечно. Типология – такая хитрая вещь, где всё столь же неопровержимо, сколь и недоказуемо. И спорить, наверное, было не о чем. Ибо на самом деле мы с Шауловым – филологические «братья по крови», а разница в подходах кажется частностью на фоне важной общности. Поясню.

Будучи оба висоцковедом «первого призыва», мы начали заниматься любимым поэтом (он пораньше, я попозже), отталкиваясь от тех научных интересов, которые сложились у нас изначально, до того, как мы стали писать о Высоцком. Эти интересы, связанные с классической литературой, естественно, повлияли на нашу интерпретацию его творчества. Но мы пошли разными путями. Я защитил кандидатскую диссертацию по пушкиноведению и все 80-е годы писал именно о Пушкине. Увлёкшись Высоцким, стал поначалу толковать его «на фоне Пушкина», стремился увидеть в нём некую «реинкарнацию» пушкинского типа художника. Спустя годы, по мере всё большего научного погружения в мир Высоцкого, я всё слабее держался за эту, некогда дорогую для меня, мысль, и Высоцкий всё больше открывался мне не «как Пушкин», а *как таковой*. Шаулов же двигался, кажется, встречным путём. В книге 91-го года он как раз довольно далеко отошёл от своей «первой специальности» (немецкая литература, которой посвящены его и кандидатская и докторская), а впоследствии стремился свести воедино две свои большие филологические любви: немецкое барокко и Высоцкого. Мне видится в этом сильный личный импульс. Помнится, на одной из конферен-

ций в Музее Высоцкого в Москве он проговорился: «Изучая Высоцкого, мы изучаем себя». Себя – как младших современников поэта, в чьём творчестве объективно выразился и их (наш) опыт тоже. А спустя лет десять заметил в интервью для уфимского радио: «Книг у меня немного. А пишутся они из интереса личного, естественно, из опыта внутренней жизни...» Поэтому «барочный» Высоцкий – это Высоцкий Сергея Шаулова, которому к моменту кончины барда пошёл четвёртый десяток лет и который вырос и стал взрослым человеком, педагогом, учёным-германистом под песни Высоцкого – в чём, кстати, сам и признаётся всё в том же интервью.

Но если это «личный» шауловский Высоцкий, то не слишком ли субъективным оказывается его портрет в работах нашего героя? Нет. Потому что это Высоцкий человека с большим филологическим опытом и чутьём, тонким вкусом, мастерским владением пером, умением проникать в глубины поэтического текста, подлинно «немецкой» въедливостью (в хорошем смысле слова!) и кропотливостью (очень ценю и частенько заглядываю в его подробный объёмистый критический обзор 2000 года «О Высоцком на немецком», написанный, что называется, с разворотом и явно выходящий за рамки жанра за счёт многочисленных оригинальных наблюдений, щедро разбросанных по всему тексту). Кому как не ему почувствовать и выразить глубинный уровень присутствия Высоцкого в нашей жизни и нашей культуре вообще и в судьбе одного человека в частности – присутствия на уровне универсалий и мифологем? Ведь сказано Высоцким, и неспроста взято самим Шауловым в заглавие его работы о «барочной топике» в творчестве любимого поэта: «Теперь я – капля в море».

«НУЖНО ПРОВЕСТИ ГЛУБОКИЙ ПОИСК...» ПО СТРАНИЦАМ ВЫСОЦКОВЕДЧЕСКОГО ЖУРНАЛА¹

В 2011 году в Пятигорске по инициативе хорошо известного высококоведа Валерия Перевозчикова (1945–2019), когда-то, в далёком 1979-м, интервьюировавшего поэта в Пятигорске же, начал издаваться ежеквартальный научно-популярный журнал «В поисках Высоцкого» (текст пятигорского интервью в расшифровке Н. Масловой опубликован в 37-м номере журнала; далее номер, содержащий упоминаемый нами материал, будет указываться в круглых скобках). Незаменимый помощник и партнёр В. Перевозчикова как главного редактора журнала – сибиряк Юрий Гуров, выполняющий обязанности и редактора, и корректора, и верстальщика (некоторые номера подготовлены им совместно с москвичом Андреем Сёминым). Когда Валерию Кузьмичу по состоянию здоровья стало сложно заниматься практической редакторской работой, именно Юрий Васильевич (начиная с двадцатого номера) взял на себя контакты с авторами и обеспечивает наполняемость редакционного портфеля. Журнал же получил со временем двойную «прописку»: Пятигорск – Новосибирск. На сегодня (текст обзора дорабатывается в декабре 2023-го) вышли сорок девять номеров этого ежеквартального издания.

Не скроем: поначалу у нас возникало опасение, что журнал будет повторением «Ваганта» («Вагант–Москва»), выходявшего в 90-е годы и в начале нового века при столичном музее Высоцкого. Тот журнал был изданием во многом публицистическим. Созданный на эмоциональной перестроечной волне, когда Высоцкий переходил из статуса запрещённого народного любимца в статус классика, и немало

¹ *Впервые*: Окуджава. Высоцкий. Галич...: Науч. альманах. В 2 кн. / Сост. А. Е. Крылов, С. В. Свиридов. М., 2021. Кн. 2. С. 695–710. Для наст. издания доработано с учётом материалов, размещённых в журнале после первой публикации данного обзора.

способствовавший становлению высококоведения как науки, он в постсоветских условиях постепенно утратил своё значение и в итоге закрылся. Истории «Ваганта» посвящены в новом издании воспоминания стоявшего у его («Ваганта») истоков К. Рязанова (16). Так вот, в двадцать первом веке Высоцкий нуждается уже в серьёзном изучении, и новое издание – если оно хотело быть жизнеспособным – должно было быть по преимуществу научным. Редакция это поняла и создала – скажем сразу – в самом деле замечательную трибуну для исследователей, собрав под мягкой обложкой небольших (за сотню страниц) номеров лучшие высококоведческие силы. Здесь регулярно появляются подборки докладов, прозвучавших на конференциях по творчеству поэта – в Новосибирске (8, 15), Петербурге (24), Орле (25), Риге (26), Гродно (33). Само название журнала представляется очень точным и символичным: участвующие в издании авторы по отдельности и все вместе *ищут* подлинного Высоцкого, «по кирпичику» реконструируя картину его творческой судьбы. Предпочтение отдаётся оригинальным, впервые публикуемым материалам; в случае же перепечатки из другого издания – например, опубликованных Игорем Кохановским в журнале «Коллекция Караван историй» (2014, ноябрь) неизвестных прежде писем Высоцкого (17) – указывается источник. Многие работы, впервые увидевшие свет на страницах журнала, вошли затем в авторские сборники статей и монографии. Тираж журнала мал, но все номера доступны в формате PDF на сайте «Миры Высоцкого»².

Хотим сразу извиниться перед теми авторами журнала, которых мы здесь не упомянем. Это не значит, что их материалы заслуживают меньшего внимания, чем те, что упомянуты. Просто сказать обо всех невозможно: объём обзора не может быть безграничным.

Первым делом назовём некоторые публикации мемуарного характера, включающие и беседы с современниками Высоцкого. Корпус воспоминаний о поэте и сегодня, по прошествии уже четырёх десятилетий после его кончины, пополняется. Кстати, издатель журнала В. Перевозчиков в своё время и заложил основы мемуарной

² См.: Миры Высоцкого – <http://worlds-vv.albumplayer.ru/links> (дата обращения: 5.8.2023).

высоцкианы (см. серию составленных им на рубеже восьмидесятых–девяностых годов книг о поэте «Живая жизнь»). В журнале же он публикует, например, сделанные им записи бесед с матерью поэта, Н. М. Высоцкой, относящиеся к 1986 году (2): они – как и сделанная Ю. Гуровым уже после кончины В. Перевозчикова расшифровка его телефонных разговоров с Ниной Максимовной 1988 года (38) – ценны штрихами биографии самого Высоцкого и восприятия его творчества и судьбы в первые посмертные годы. Опубликовал В. Перевозчиков и запись беседы Инны Кочарян и Владимира Акимова о юношеском периоде биографии поэта, об атмосфере «Большого Каретного» (1). Данные материалы существенно дополняют известные по прежним публикациям воспоминания этих мемуаристов. То же можно сказать и об объёмистой, растянувшейся на четыре номера (24–27) записи беседы В. Румянцева с Людмилой Абрамовой в 1990 году: здесь и первые годы Таганки, и совместные поездки в Ленинград, и детали творческой истории произведений Высоцкого 60-х годов. Выделим ещё, например, воспоминания бывшего оператора Одесской киностудии А. Борисова «Высоцкий – профессионал» (4), интересные именно профессиональным взглядом на работу актёра («мелочей, проходных деталей для него не существовало!»)³. Или мемуары участника движения КСП Л. Беленького (21), работавшего в одном из московских НИИ и организовавших два выступления барда для сотрудников своей организации (второе состоялось 19 марта 1974 года, а первое – 28 декабря, но какого года – в публикации, увы, не указано⁴). Или рассказ редактора фирмы грамзаписи «Мелодия» Е. Лозинской (21), ценный свидетельствами о работе над дискоспектаклем «Алиса в Стране Чудес» – в частности, о роли, которую сыграло в судьбе пластинки участие Беллы Ахмадулиной.

Чрезвычайно любопытен мемуарный этюд писателя А. Курчаткина «Об одной легенде в жизни Владимира Высоцкого» (26), ставящий под

³ См. также полемическое выступление А. Борисова «Опасное мифотворчество» (20), содержащую коррективы к статье А. Линкевича «Как записывали Владимира Высоцкого в Одессе».

⁴ Это был 1968 год; выступление состоялось в столичном кинотеатре «Арктика», как раз и упоминаемом в мемуарах Л. Беленького. См.: Владимир Высоцкий: Каталоги: В 3 кн. Кн. 1: Каталог выступлений / Сост. А. Петраков. М., 2001. (Б-ка журн. «Вагант–Москва».) С. 38.

сомнение расхожее утверждение о том, что Высоцкий стремился к публикации своих произведений. Автор, работавший в 70-е годы в редакции журнала «Студенческий меридиан», занимался подготовкой подборки Высоцкого к печати и безуспешно пытался добиться встречи с бардом, чтобы тот авторизовал принесённую в редакцию Андреем Вознесенским машинопись. Высоцкий, однако, уклонялся от встречи. По версии мемуариста, «страх публикации был в нём (Высоцком – А. К.) сильнее желания публикации. Всё же тексты песен есть тексты песен. Они создаются по иным законам <...> И, будучи напечатанными, лишёнными своих мелодий, рядом со стихами сильно проигрывают. Этого, видимо, Высоцкий и боялся. Привыкший и страстно желавший быть во всём “самым-самым”, он опасался провала» (с. 20). Объяснение, может быть, и спорное, но мимо него не пройти исследователям, пытающимся постичь специфику авторской песни в соотношении с традиционной «бумажной» поэзией.

Особо нужно сказать о материалах, подготовленных для журнала М. Цыбульским. Живя вот уже почти три десятилетия за океаном, он чрезвычайно активен в сборе биографических материалов о поэте. При географической удалённости исследователя, основной метод его работы, естественно, – общение по телефону и Интернету; так ведь и заочно современников Высоцкого надо ещё разыскать. Сейчас важно – успеть поговорить и записать; критический анализ этих рассказов, конечно, впереди. Впрочем, он намечен уже в «наводящих» вопросах интервьюера. Подготовленные М. Цыбульским материалы есть во всех (!) номерах журнала. Это, например, беседы, помещённые под рубрикой «Живой Высоцкий». Назовём лишь нескольких респондентов биографа, ограничившись наиболее известными именами: поэт-песенник Юрий Энтин (1), актриса Людмила Максакова (2), писатели братья Стругацкие (2), диктор телевидения и однокурсница Высоцкого Аза Лихитченко (9), композитор Владимир Дашкевич (12), футболист Анатолий Бышовец (16), художник Борис Мессерер (48; рассказ дополняет главу о Высоцком из книги Мессерера «Промельк Беллы»)… М. Цыбульским подготовлены (тоже с опорой на рассказы современников) публикации и дру-

гого рода – связанные с отдельными эпизодами жизни поэта или с его прямым или косвенным участием в театральных постановках и фильмах; теперь эти материалы можно читать и в книгах М. Цыбульского «Владимир Высоцкий и его “кино”» (2016) и «Владимир Высоцкий: ещё не всё» (2017). Серия белорусских сюжетов исследователя (20–23) легла в основу его книги «Высоцкий в Белоруссии» (2019). Сюжеты киевские (24–27), надеемся, тоже составят со временем отдельную книгу.

Иногда, впрочем, редакции стоило бы быть разборчивей в отборе мемуаров для публикации. Так, текст Рудольфа Фукса (известного ещё под псевдонимом Рувим Рублёв; 10) кажется весьма сомнительным по степени достоверности. Когда читаешь о том, как Высоцкий, выступление которого «в одном из клубов» (каком же именно?) Ленинграда откладывалось из-за опоздания барда, приехавшего со съёмок на «Ленфильме», где «на осветителя... упала тяжёлая декорация и сильно придавила его», из-за чего «пришлось вырезать кусок большой балки автогеном», и «все присутствовавшие в то время в павильоне пытались всё время держать эту декорацию на весу, чтобы ему меньше давило», – так вот, когда читаешь этот «мемуар-катастрофу», хочется крикнуть по примеру Станиславского: не верю! История, ничем и никем более в биографии поэта не подтверждаемая, явно сочинена по модели известного реального эпизода, когда на Таганке на репетиции «Гамлета» рухнула металлическая конструкция. Правда, на Таганке обошлись без автогена. Есть в воспоминаниях Р. Фукса и другие неправдоподобности («В антракте меня представили Володе, вышедшему выпить чашку кофе в буфет»; так вот и вышел актёр в антракте «Гамлета» запросто к народу в буфет, а тут как раз и Фукс! и кто «представил»-то?) и нестыковки. Скажем, он пишет о двух своих встречах с Высоцким: первая относится, судя по контексту, к 1972 году (автор же год почему-то не называет), вторая, более поздняя, – соответственно ко времени не ранее 72-го (хотя год не назван и здесь). Так вот, во время этой «второй встречи» Высоцкий поёт «несколько новых» песен, в том числе «Человек за бортом». Но эта песня написана в 69-м, и быть «новой», тем более

для любителя и знатока, каковым Фукс себя позиционирует, в 72-м уже никак не может. Впрочем, сочинительство Р. Фукса нас не удивляет: однажды он придумал целый рассказ о якобы состоявшейся записи концерта Галича в номере ленинградской гостиницы⁵.

Между тем, мемуаристика в журнале – не обязательно мемуаристика непосредственно о Высоцком. Уже есть о чём вспомнить и из посмертной по отношению к поэту эпохи. Так, В. Ковтун рассказывает о попытке опубликовать в перестроечном 88-м году в перестроечном же «Огоньке» к юбилею Высоцкого подборку его стихотворений, свидетелем которой (попытки) автору довелось быть (7). Героями этого мемуарного этюда становятся осторожный главред журнала Виталий Коротич; инициатор публикации, друг Высоцкого, актёр Всеволод Абдулов; поэт Александр Межиров, статья которого, поставленная в журнальный номер, якобы «мешала» поместить в нём стихи Высоцкого (Межиров сказал, что снимает статью, но и это не подействовало); и, наконец, Марина Влади, «харизма» которой преодолела-таки сопротивление. Подборка, хотя и урезанная до трёх стихотворений, в итоге вышла.

Картина биографии поэта пополняется на страницах журнала исследованиями, посвящёнными отдельным эпизодам или отношениям его с тем или иным современником. Например, К. Рязанов, развивая тему давней, подготовленной им, книги о приездах Высоцкого с концертами в 1978 и 1980 годах в подмосковный Троицк⁶ и кратко излагая основные результаты своих разысканий, делится с читателями журнала и новыми находками в этой области (14). Он же восстанавливает – из критического сопоставления разнящихся свидетельств современников – репертуар пробного показа молодого актёра Высоцкого при первом появлении его в Театре на Таганке. Это были, резюмирует исследователь, рассказы Чехова «Беспокойный гость» и «Ведьма» (19). Отметим ещё обстоятельную статью Л. Надея «Владимир Высоцкий и Геннадий Шпаликов» (7), систематизирующую известные нам факты личного и творческого общения двух ху-

⁵ См.: Кулагин А. В. Поэтический Петербург Галича // Кулагин А. В. Слово семь заветных струн...: Статьи о бардах, и не только о них. Коломна, 2018. С. 121 (сноска 5).

⁶ См.: Вокруг «неизвестного» выступления: Высоцкий в Троицке: Журналистское исследование. Троицк, 2002.

дожников, а также, по меткому выражению автора, «случайно-неслучайные совпадения» в их произведениях, свидетельствующие об общности некоторых тем и мотивов, волновавших обоих. Две публикации посвящены теме «Высоцкий и Вознесенский». Это, во-первых, статья П. Евдокимова, вводящего в научный обиход материалы звуковой страницы журнала «Кругозор» (№ 4 за 1965 год) с записью фрагментов поэмы «Лонжюмо» из таганковского спектакля «Антимиры», где звучит и голос Высоцкого (27). А во-вторых – связанный с Высоцким фрагмент биографии Вознесенского, написанной И. Вирабовым для серии «Жизнь замечательных людей» (19) – заимствованный, правда, не из самой книги, а из публикации в «Российской газете».

Обилие биографических материалов о поэте уже позволяет ставить вопрос о подробной биохронике. Журнал вносит свою значительную лепту в эту работу. Так, В. Шакало в своих публикациях прослеживает хронику событий разных периодов биографии Высоцкого. В журнале опубликовано, во-первых, его «Введение в биохронику И. Рогового» (38; здесь хорошо было бы пояснить, что такое «биохроника И. Рогового» и где можно с ней ознакомиться), содержащее сведения начиная от жизни предков поэта (его прапрадед Хомка Высоцкий – выходец из белорусско-русской деревни Гобяты, приобретший усадьбу в Белостоке) и заканчивая моментом окончания Высоцким вуза и зачислением его в труппу Театра имени Пушкина. Во-вторых, хроника 1964 (сентябрь) – 1968 (апрель) годов (48). В-третьих, хроника периода с марта 68-го до ноября 71-го (премьера «Гамлета») (49). И в-четвёртых – поздней осени 74-го (запись на «Мелодии», лечение в Институте имени Склифософского, и др.). В идеале, в будущей научной книжной версии био хроники, включённые в неё сведения необходимо будет сопровождать ссылками на источники. Конечно, в один том полная биохроника поэта не уложится. Ну что ж, у Пушкина она – четырёхтомная...

Материалы В. Шакало выгодно отличаются от фрагментов «летописи жизни» Высоцкого, предложенных журналу В. Тучиным (41). Факты в последних, конечно, есть, но они сопровождаются столь

обильными субъективными комментариями, что «воду» эту хочется «отжать». Вот пример стиля автора: «Почему ВВ и К^о волнуются из-за какой-то БСЭ? На... фи́га она вообще им сдалась? С какого бока-припёка она вдруг, как чёрт из табакерки, выскочила» (речь идёт о предполагаемом выступлении в издательстве «Большая Советская Энциклопедия»). Редакция правильно сделала, что сопроводила публикацию примечанием о том, что «не обязательно разделяет мнение, оценки и самооценки автора»⁷. Другой вопрос: нужно ли было этот текст печатать? Наверное... всё-таки нужно.

Литературоведческие работы, помещённые в журнале, тяготеют, как нам видится, к двум основным типам. Первый – интерпретации творчества художника, отдельных его граней и отдельных произведений. Такова, например, статья Т. Автухович «Мотив угрозы в поэзии Владимира Высоцкого: истоки, формы воплощения и динамика осмысления» (39). Исходя из понимания Высоцкого как поэта, воплотившего «переживание коллективной и личной памяти, исторических и структурных травм», исследовательница прослеживает на этом психологическом фоне, как развивается в творчестве её героя исходящий обычно сзади («со спины») или сбоку (важно, что не лицом к лицу, не в честном столкновении) мотив угрозы: от бытовых ситуаций из личной жизни героя – через обострение внутренних конфликтов – к «гамлетовскому» «противоречию между долгом и невозможностью его выполнить» – и в итоге к «семантике утраты и ощущению близкой гибели». Общий пафос работы бесспорен; заметим только, что в финале рассматриваемых Т. Автухович поздних произведений барда – «Песни о Судьбе» и «Райских яблок» – ощущение гибельности оборачивается «выходом за флажки». Герой первой песни намеревается «снести» преследующую его Судьбу к палачу: «Пусть вздёрнет на рею...»; герой второй вырывается из мертвенной «райской зоны» и возвращается к возлюбленной. Возможно, эти – скажем так, жизнеутвер-

⁷ Оценку работы В. Тучина, занимающегося составлением «Летописи жизни» Высоцкого много лет и выпускающего книжки со своими материалами в серии «Белорусские страницы», см.: *Цыбульский М. Жизнь и путешествия В. Высоцкого*. Ростов н/Д, 2004. С. 573–588.

ждающие – мотивы в чём-то корректируют предложенное в статье прочтение.

Статья М. Перепёлкина обращена к «Песне о Волге», написанной Высоцким для спектакля Ленинградского театра имени Ленинского комсомола «Необычайные приключения на волжском пароходе» (35), и содержит в себе, во-первых, анализ диалогической структуры произведения («напряжённое тяготение-отталкивание двух сюжетных линий – эпически-былинной и лирической»), вписывающегося в «волжский миф» русской культуры и занимающего в нём заметное место, а во-вторых – сведения о материалах, связанных с постановкой пьесы (афиша, эскизы декораций, рецензии в ленинградской печати). Добавим от себя, что «Песня о Волге» несла особую нагрузку в спектакле: он ею завершался. Песня звучала по окончании действия, под занавес, и автор этих строк, побывавший на спектакле в 1984 году, хорошо помнит, как публика оставалась на местах в зале и слушала до конца полную фонограмму авторского исполнения песни полузапрещённого в ту пору поэта... Кстати, биографические штрихи к истории этой песни и вообще работы Высоцким над песнями для «Необычайных приключений...» содержатся в беседе Льва Черняка с постановщиком спектакля Кириллом Ласкари (20).

В статье Г. Шпилевой «“Странные” повести конца 60-х гг.: аспекты поэтики» (24) поставлена давно напрашивающаяся проблема современного (для той эпохи) контекста прозы Высоцкого. В поле внимания исследовательницы – три произведения: «Жизнь без сна» Высоцкого, «Затоваренная бочкотара» Аксёнова и «Москва–Петушки» Ерофеева. Их сходство она видит в обращении писателей к образу героя-маргинала (новый извод типа «лишнего человека»), к приёму абсурда и к жанру повести – пластичному и позволяющему «на небольшом текстовом пространстве» представить «самую главную проблему современности: устремлённость Человека и Литературы <...> к Свободе» (с. 10). Разумеется, это только начало изучения прозы поэта в данном направлении, своего рода предварительный очерк; нам видится в работе Г. Шпилевой, может быть, заявка на монографию о литературном и общекультурном контексте прозаическо-

го наследия Высоцкого. Сам контекст же наверняка может быть расширен. Кстати, перу Г. Шпилевой принадлежит и специальная статья о жанровых особенностях «Романа о девочках» (8). Исследовательница не пользуется этим привычным, принятым в самом авторитетном на сегодня «крыловском» издании Высоцкого⁸ – но, по-видимому, редакторским – названием произведения (иначе оно оказывается не «повестью», как трактует его автор статьи, а «романом»), а называет по начальной строке авторского текста: «Девочки любили иностранцев...» Что ж, ход логичный, но требующий какой-то текстологической рефлексии касательно названия (откуда – и случайно ли – взялось само слово «роман»?). Тем более что Г. Шпилева и цитирует Высоцкого, кажется, по одному из изданий двухтомника; говорим «кажется», ибо хотя внутритекстовые ссылки (с индексом *B*, номером тома и страницы) в статье есть, само издание-источник не указано.

Менее удачной представляется тоже претендующая на широту статья А. Булова с названием «Кони привередливые...» и подзаголовком «Заметки об энергетике стихотворного слова В. С. Высоцкого» (2). Красивое слово «энергетика» подкрепляется в статье: а) заимствованным у Ю. М. Лотмана другим красивым понятием «активизации стихотворной структуры» (пример – переживание «момента настоящего времени» в стихотворении «Люблю тебя *сейчас...*»); б) фольклорной традицией; в) добротой во всех многообразных её проявлениях (звучит весьма широко...). Затем начинается разбор песни «Кони привередливые», в парадоксальном названии которой автор видит «энергему» творчества поэта. Но позвольте, об этой песне высококоведы писали уже десятки раз (из работ о поэте в статье цитируется только предисловие Р. Рождественского к книге «Нерв»), и ничего нового А. Булов в ней не открыл. Статью можно было поместить не в научной рубрике, а в рубрике публицистики («Высоцкий пробуждает совесть. То, чего нам так не хватает сегодня», и так далее) – если таковая применительно к Высоцкому ныне вообще имеет смысл. Сомневаться же в необходимости её поневоле начинаешь,

⁸ См.: *Высоцкий В.* Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент.: А. Е. Крылов. М., 1990 (и др.).

читая ещё, например, статью А. Дмитриевского «Смыслократия по-русски: феномен Высоцкого как провозвестник роевого общества» (25) – именно публицистическую. Начав с небезынтересных рассуждений на сформулированную в названии тему (Высоцкий – опередивший своё время пример того, как «национально-культурные сообщества» будут формироваться – и уже сейчас формируются – «вокруг наиболее ярких и понятных выразителей ментальных концептов»), автор неожиданно соскользнул в итоге... в апологию сталинизма. Тут, как говорится, – без комментариев.

Другой представленный в журнале тип статей – разыскания архивных материалов, текстологические труды, комментарии. Выделим, например, размещённое в двух номерах журнала (26, 30) исследование Ю. Куликова «Навязчивый сон. Высоцкий и Шукшин: пересечения, замыслы, творчество». Оно включает в себя несколько эпизодов творческого диалога двух художников: участие Высоцкого в пробах на главную роль в фильме Шукшина «Живёт такой парень»; замысел постановки пьесы Шукшина «Точка зрения» в Экспериментальной студии молодых актёров, где играл (в свой «дотаганский» период) Высоцкий; неудачная шукшинская попытка сотрудничества с Театром на Таганке, куда он предложил свою пьесу о Разине (фрагменты этого, прежде не публиковавшегося, текста помещены в составе статьи); версия о том, что в образе героя рассказа Шукшина «Гена Пройдисвет» отразились черты Высоцкого. Наконец, особенно ценной нам представляется та часть статьи, где высказано предположение о связи песенной дилогии Высоцкого «Очи чёрные» с замыслом фильма Шукшина о Разине. Уже позже «Старый дом» был предложен в фильм «Емельян Пугачёв», а «Погоня» – в «Единственную». В другой раз Ю. Куликов публикует записку из архива Высоцкого, содержащую несколько имён и телефонных номеров, и даёт обстоятельный комментарий к ним – можно сказать, реконструирует события нескольких апрельских дней 1974 года (32). Вообще Ю. Куликов, заведующий исследовательским сектором научно-фондового отдела московского музея Высоцкого, – один из активнейших авторов журнала. Он публикует многочисленные статьи и заметки на разные

темы, уточняющие и дополняющие канву биографии поэта. Их характер напоминает о материалах академических изданий типа ежегодника «Временник Пушкинской комиссии». Таковы, например, публикации о праздновавшейся в Грузии свадьбе Высоцкого и Марины Влади (33), о деловых бумагах актёра (его заявлениях на имя директора театра; 43) или об обнаруженном исследователем в документальном фильме об одном из футбольных матчей 1956 года лице сидящего на трибуне «человека, похожего на Высоцкого» (31) – действительно, похожего. И Высоцкий на этом матче был, это достоверный факт. Отдельно нужно сказать о составленной Ю. Куликовым на основе данных РГАЛИ и музея Высоцкого сводной таблице с датами всех показов спектакля «Гамлет» в Театре на Таганке и примечаниями дежурных режиссёров (37). За неполных девять лет жизни этого спектакля он, как выясняется, шёл на сцене 220 раз. Это материал, конечно, ценнейший. Раз уж мы заговорили об этом спектакле, то упомянем и работу С. Сидориной, посвящённой истории легендарного «гамлетовского» занавеса (49); это глава из её книги «Гамлет. Всё об этом спектакле» (2023). А где «Гамлет» – там и Любимов, столетие со дня рождения которого в журнале посвящён целый блок материалов, включающий, помимо двух бесед с великим режиссёром, текстологическую работу В. Чичериной и А. Сёмина о поздравительном тексте Высоцкого, написанном к пятидесятилетию Юрия Петровича (30).

В статье «Рукописи, которых... не было?!» (7–8) А. Сёмин предлагает версию, согласно которой несколько поздних стихотворений Высоцкого («Мой чёрный человек в костюме сером...», «Слева бесы, справа бесы...») являются подделкой и что в изданиях сочинений поэта их можно печатать в лучшем случае в разделе «Dubia». Тема была продолжена исследователем и в позднейшей большой статье «Шестое доказательство» (15–18). Не занимаясь специально текстологией, мы не будем соглашаться или, напротив, полемизировать с коллегой, тем более что оригинальные автографы названных стихотворений пока не обнаружены, и исследователям приходится довольствоваться копиями. Хотя сомнения А. Сёмина в подлинности рукописей небезос-

новательны, всё же ясно, что никакие текстологические выкладки в таком случае не могут дать результата, на сто процентов точного. Но у нас есть чисто литературоведческие соображения по поводу изложенной в статье версии. Так, автор её, анализируя стихотворение «Новые левые – мальчики бравые...», не видит разницы между автором и лирическим героем, соотнося содержание стихотворения с биографией самого Высоцкого (для аргументации А. Сёмина это важно), между тем как ни одно лирическое произведение нельзя воспринимать как буквальное отражение жизни. «Чудное мгновенье» вспоминает не Пушкин, а его лирический герой, и если в стихах Высоцкого появляется в качестве персонажа «мадам переводчица», то это не значит, что она – реальное лицо. Или: А. Сёмин почему-то считает, что текст стихотворения, возникшего под *давним* впечатлением, не может быть записан поэтом неряшливо; но дело ведь не в давности впечатления, а в условиях, при которых записывались стихи: не всегда это происходит в рабочем кабинете, за письменным столом. Далее, напрашивается вопрос: если не Высоцкий – то кто мог написать эти стихи уровня, не побоимся сказать, позднего Пастернака (его «Нобелевской премии») или позднего Твардовского? Никак не можем согласиться с А. Сёминым в том, что «сомнительные», с его точки зрения, стихи похожи на многочисленные посмертные посвящения Высоцкому (и, стало быть, подделать их не составляло большого труда). Например, «Слева бесы...» – эпохальное стихотворение, соединяющее в себе русскую литературную традицию (Пушкин, Достоевский...) и трагический опыт советской эпохи, с её ГУЛАГом и коммунистической идеологией, поддерживаемой бодрыми физкультурными маршами и официальным искусством в целом («Ну-ка, солнце, ярче брызни!»). А. Сёмин напрасно, на наш взгляд, критикует это стихотворение за то, что оно «почти целиком» состоит из «чужих слов» и «многократно использованных образов». Нет, просто здесь высокая степень интертекстуальности, для Высоцкого вообще очень характерной (на предшественников, на традицию литературную или фольклорную, он «оглядывается» постоянно). Не уступят «Бесам...» и другие «сомнительные» стихотворения –

«Я никогда не верил в миражи...» или «Меня опять ударило в озноб...» И в-четвёртых – «кому и зачем это нужно?» В финале статьи возникает имя Г. Антимония, предоставившего эти тексты в Театр на Таганке для спектакля «Владимир Высоцкий». Получается, что тексты подделал если не сам таганковский завлит, то кто-то стоящий за его спиной или воспользовавшийся его «доверчивостью». Предлагаемые автором варианты объяснения (неведомый мистификатор хотел «потешить собственные поэтические амбиции» или, может быть, «примитивизировать» и «клишировать» подлинное мировоззрение Высоцкого «во имя неких идеологических установок») кажутся нам слишком уж сложными, трудно объяснимыми психологически и реально (посмотреть бы на этого знатока «подлинного мировоззрения Высоцкого» из эпохи начала восьмидесятых). Рассчитывать же на то, что такие стихи могли бы прозвучать в спектакле, тоже не приходилось: жёсткие цензурные условия тех лет общеизвестны.

Лишь косвенными могут быть и аргументы В. Гаврикова (одного из самых активных авторов журнала), пытающегося выяснить, можно ли считать принадлежащими Высоцкому строфы стихотворения «Мы верные, испытанные кони...» (3–5) Напомним, что поэт декламировал на публике только первые восемь строк его, но в некоторых изданиях печатается (по коллекционерским спискам) и продолжение этого текста. Исследователь, признающий условность своей методики, обращается к ритмике, строфике, лексике и синтаксису спорных стихов, рассматривая их в контексте творчества поэта, и в итоге склоняется к отрицательному ответу: спорный фрагмент Высоцкому не принадлежит. Принимаем эту версию к сведению, а спорный фрагмент можем, в ожидании каких-либо более твёрдых аргументов в пользу *да* или *нет*, опубликовать, как предлагает В. Гавриков, в разделе «Dubia». Вообще же драматичной и по сей день не до конца прояснённой судьбе рукописного наследия Высоцкого посвящена в журнале специальная подробная обзорная статья В. Перевозчикова и Ю. Гурова (12).

В заметке В. Гаврикова «Высоцкий и Межиров» (49) поневоле сделан выход в текстологию другого поэта, Александра Межирова,

к столетию со дня рождения которого заметка и приурочена. Центральное место в этой публикации занимает цитата из его стихотворения «Дневальный», содержащая упоминание «Гамлета на Таганке». Исходя из даты 1979, сопровождающей это стихотворение на сайте «Национальный корпус русского языка», исследователь называет стихотворение прижизненным по отношению к Высоцкому, хотя ещё выше сам же напоминает, что «Межиров принципиально не датировал свои стихи, но совершенно ясно, что это как минимум семидесятые годы (или позже)». Скорее всего – именно позже: первая известная нам публикация стихотворения относится к 1984 году (книга Межирова «Тысяча мелочей»), и значит – оснований говорить о нём как о прижизненном пока нет. Источник датировки стихотворения в Интернете – неясен. Что касается отмеченных В. Гавриковым возможных реминисценций из песен Высоцкого в этом стихотворении, то военные мотивы, выделенные здесь как «высоцкие» (мотив расстрела невинного, мотивы штрафбата, «ада»), являются и межировскими: см. его стихотворения «Эшелон» (первоначальное название – «Неизбежность»; опубл. 1964) и «Ну а дальше что? Молчанье. Тайна...» (опубл. 1966) А оппозиция «слева – справа», которую В. Гавриков возводит к «Песне о госпитале» Высоцкого, представляет собой просто общее место культурного сознания («налево пойдёшь... направо пойдёшь...»; «берег левый, берег правый»...)⁹. И уж совсем странным (и напоминающим о недобрых временах нашей новейшей истории) показался нам «национальный» акцент в освещении встречи Высоцкого с Межировым, Самойловым и Слуцким: «в жилах всех четверых участников этой встречи... текла еврейская кровь»; «с Высоцким встречались не только фронтовики, но люди, близкие по крови». А мы-то считали всех четверых *русскими* поэтами...

В особую группу нужно выделить работы, в которых поэзия Высоцкого рассматривается в свете паралитературных критериев – то есть, особенностей авторского исполнения. Давно понятно,

⁹ Нашу интерпретацию упоминания «Гамлета на Таганке» в стихотворении «Дневальный» см. на страницах этого сборника в статье 2015 года «Высоцкий и Межиров: поэтический диалог» (С. 60–61).

что творчество бардов не может быть измерено одними лишь литературоведческими категориями: песня обладает специфическими средствами воздействия на читателя, которые нуждаются в полноценном изучении. Для филологов здесь камень преткновения; нужна поддержка специалистов из смежных областей. Таков, например, Константин Казански – музыкант, уроженец Болгарии, проживший много лет во Франции и делавший аранжировки песен Высоцкого для его французских альбомов. В журнале перепечатана (из воронежского сборника «Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2014–2015») его большая статья о музыкальной составляющей творчества поэта-исполнителя (20–21). Подвергая критическому обзору положения предшественников (например, о наличии у Высоцкого абсолютного слуха, о его тесной связи с цыганской музыкальной традицией), автор статьи полагает, что манера Высоцкого-исполнителя восходит к блюзу. Последний же, с присущей ему импровизационностью, – в свою очередь, сродни импрессионизму в живописи. «Можно считать Высоцкого, – пишет К. Казански, – импрессионистом, когда он исполняет свои песни». В. Гавриков пишет о проблеме интонации в пении барда (25). Обозначив объективные трудности описания и анализа этого явления (отсутствие соответствующего литературоведческого инструментария, невозможность передачи интонационного рисунка графическими средствами), исследователь обращается к анализу песни «Тот, который не стрелял». В ней, как явствует из статьи, интонация зависит от композиции произведения: «три зоны повышенной эмоциональности» (первое сообщение о расстреле, описание расстрела, смерть «того, который не стрелял») «как бы обрамлены двумя нейтральными блоками» (зачин и эпилог). В этом проявляется, по мысли исследователя, пристрастие Высоцкого к «контрастам и неожиданным ходам».

Сквозная задача издания – комментирование произведений Высоцкого, более всего представленное трудами А. Скобелева, работающего в этом направлении уже много лет и постоянно публикующего результаты своих разысканий на страницах журнала. Находок здесь много. Скажем, комментатор обнаруживает в напи-

санных для спектакля по пьесе Володарского «Звёзды для лейтенанта» прямые переключки с текстом этой пьесы (19). Или замечает, что определение *золотое* в строке «Где пиво варят золотое “Жигули”» из «Песни автозавистника» может иметь реальную основу: в Куйбышеве/Самаре (а это как раз центр области, где и находятся Жигулёвские горы) в советские годы выпускалось элитное «Двойное золотое» пиво (1). Впрочем, всё могло быть проще: не назвал ли поэт пиво «золотым» по причине его золотистого цвета? Но находка комментатора всё равно любопытна и небесполезна. Между тем, современная эпоха изменила наши представления о границах комментируемого: они сузились. Сегодня, когда Интернет есть у каждого, что называется, в кармане, нет смысла объяснять даже неподготовленному читателю многие общеизвестные имена и понятия, тем более если они (как, скажем, «Таганская тюрьма» или «Ордынка») уже откомментированы предшественниками. С другой стороны, А. Скобелев пишет ведь не академический комментарий, а «материалы к комментированию», оставляя этим себе поле для некоторой творческой свободы и право на субъективность толкования. Естественно, что комментирование предполагает и полемику с предшественниками. Так, например, комментируя «Песню Вани у Марии» для фильма «Одиножды один» (34), исследователь ставит под сомнение существование в послевоенные годы жанра вагонной песни, о котором пишут другие комментаторы, в том числе и автор этих строк. Согласно выкладкам А. Скобелева, репертуар вагонных певцов был разношёрстным: он вбирал в себя жестокие романсы, баллады, «официальные» советские песни... Следствием обсуждения этого вопроса стала даже специальная книга исследователя¹⁰. Соглашаемся: говоря о вагонной песне как жанре, мы понимали сам термин «жанр» широко и не претендовали на строгий академизм. В то же время категорическое отрицание вагонных песен как жанра наталкивается на объективную сложность – минимальное (что естественно с учётом условий бытования) количество непосредственных записей. Сведения о том, что и когда пелось побировавшимися в вагонах (и не только в ва-

¹⁰ Скобелев А. В. «Раз в вагоне нищий пел...»: Путевые заметки о так наз. вагонных песнях. Воронеж, 2023.

гонах) в послевоенные годы, мы получаем в основном из вторичных источников – воспоминаний, не слыша самого исполнения. Между тем, в «вагонных» условиях текст даже широко известных песен мог деформироваться, подчиняясь прагматическому характеру ситуации.

Иногда комментарии А. Скобелева разрастаются в целые статьи. Например, свидетельство В. Смехова о его совместном с Высоцким замысле спектакля по сказкам Бориса Шергина привело исследователя к мастерской реконструкции этого замысла; подспорьем стали записи поэта, сделанные по прочтении книги Шергина «Архангельские новеллы» (44). Упомянем и большую полемическую рецензию (лучше сказать – аналитическую статью) А. Скобелева (39), содержащую подробный разбор пятитомника Высоцкого, вышедшего в 2018 году в издательстве «Слово». Текстологическая работа С. Жильцова подвергается в этой статье сокрушительной критике за произвольность текстологических решений (неоправданное предпочтение автографов, с которых творческая история произведения только начиналась, звучащим редакциям песен; контаминация фрагментов разных редакций текста вместо выбора основной его редакции...). Высказаны претензии и к составительской работе В. Дузь-Крятченко: в собрании сочинений едва ли следовало руководствоваться тематическим принципом расположения произведений; допущены и существенные пробелы в составе.

В качестве комментаторов произведений Высоцкого выступают на страницах журнала и другие исследователи. Так, В. Изотов (6, 7, 10, 11, 13 и др.) подходит к материалу преимущественно с лингвистических позиций (ему, автору работ в том числе об окказионализмах поэта, принадлежит остроумное обозначение штучных слов и выражений типа «товарищи по разуму» и «братья по полу»: «лингвовысотинки»). Но во многих случаях он даёт и комплексный комментарий к отдельным песням – например, к песням на футбольную тему (35, 36; интересно, принял ли Владимир Петрович нашу версию происхождения зачина «Марша футбольной команды “медведей”»; см.: 27). И вообще, В. П. Изотов публикует немало работ, разных по направленности, иногда неожиданных – например, о вос-

приятии песни «Мы вращаем Землю» в современной фантастике (23) или о творческих пересечениях между Высоцким, с одной стороны, и Тютчевым (30) или Глазковым (10, 41) – с другой. Сам исследователь признаётся, что это скорее типологические совпадения, чем прямое влияние одного поэта на другого. Что ж, и типология – вещь любопытная, могущая сказать о многом. И. Иткин усматривает текстуальное сходство стихотворения Высоцкого «Проделав брешь в затишье...» и немецкой народной песни «Старинное предсказание близкой войны...», известной советскому читателю по переводу Льва Гинзбурга (34). Оно, как предполагает автор статьи, могло подсказать Высоцкому лирический сюжет его стихотворения. М. Раевская обнаруживает газетный источник эпизода с «телогрейкой» из песни «Через десять лет» (21). Упомянем также её развёрнутый комментарий к стихотворению «Набат», лейтмотивом которого (комментария) являются звучащие, по мнению исследовательницы, в тексте аллюзии на тогдашнюю войну во Вьетнаме (12).

Некоторые публикации вроде бы претендуют на статус комментария, но имеют откровенно любительский характер. Ну, например, непонятно, зачем нужно было опубликовать выловленную «на просторах Интернета» (таково название рубрики) статью Д. Алемасова «Китай в песнях Высоцкого» (29). Во-первых, автор сам признаётся, что он не специалист по творчеству Высоцкого, что цитирует он песни «по памяти» (!), а где не помнит, сверяется с сайтом «На куличках» (!?). Во-вторых, песни о Китае давно и подробно прокомментированы¹¹. В-третьих, информацию о «культурной революции» Д. Алемасов берет тоже из Интернета, не заботясь о том, насколько она надёжна...

Постоянная тема журнала – «зарубежный» Высоцкий; она включает материалы и биографические, и филологические. Это может быть, например, подготовленная М. Раевской публикация двух болгарских интервью поэта и актёра, данных им во время болгарских гастролей Таганки 1975 года (2; болгарская тема была затронута

¹¹ См.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. «Китайская серия» Высоцкого: опыт реального комментария // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры: Сб. науч. статей. Самара: Самарск. ун-т, 2006. С. 178–189.

и в позднейших номерах: 40, 42); или записанная Л. Наделем беседа с эмигрировавшей в Израиль двоюродной тётёй Владимира Семёновича Шуламит Дуксиной о семье Высоцких (16); или исследование О. Паньковой о степени адекватности переводов поэзии Высоцкого на польский язык (33); или статья Р. Сузуки «Отношение к творчеству Владимира Высоцкого в Японии» (18); или штрихи к эпизоду контактов Высоцкого с итальянским телевидением, снимавшим его в Москве в 1979 году, зафиксированные в публикуемом Ю. Куликовым письме Раисы Орловой к неустановленному лицу (37); или принадлежащий перу Э. Куэлина обстоятельный обзор англоязычных высоковедческих материалов (5–6). Э. Куэлин же, «наш человек в Техасе», обнаружил (по «наводке» С. Жильцова) в хранящемся в Сан-Франциско архиве А. Д. Синявского прежде неизвестные аудиозаписи Высоцкого, в том числе фонограмму с его устным рассказом о «Костике Капитанаки», текст которого публикуется с комментарием А. Сёмина и С. Жильцова и сопроводительной заметкой А. Скобелева (48). Назовём ещё подборку, посвящённую памяти польской исследовательницы Марлены Зимны, создавшей музей Высоцкого в городе Кошалин и проводившей там конференции (26). Кстати, в журнале помещены и подборки её писем на высоковедческие темы – к Л. Наделю (26, 30) и к А. Сёмину и В. Чичериной (23). В последнем случае имена адресатов не указаны, но читатель догадывается, что это и есть публикаторы подборки.

В. Дузь-Крятченко, когда-то ведший в «Ваганте» рубрику «Листая старые страницы», продолжал (до своей кончины в 2020 году) эту работу и в новом журнале, расширяя сферу своих поисков и републикуя материалы не только отечественной, но и зарубежной прессы, связанные с именем поэта (2, 4, 22, 31, 36 и др.). Несомненно, полезна и рубрика «Архив», в которой перепечатываются малодоступные ныне работы прежних десятилетий. Здесь можно прочесть, например, фрагменты кандидатской диссертации Н. Рудник «Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого» 1994 года (14)¹².

¹² Диссертация была издана в виде монографии, ныне уже ставшей библиографической редкостью: Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995.

Перепечатывается и опубликованная впервые в 1988 году статья о песнях Высоцкого как «поэтико-политической публицистике» Ю. Батурина (17) – в ту пору учёного-юриста, а впоследствии космонавта и помощника президента Ельцина. Под этой же рубрикой помещена статья В. Блюменкранца «Высоцкий в Риге» из «Балтийской газеты» за 1994 год (19).

Публикует журнал и хронику посвящённых Высоцкому мероприятий, рецензии на вышедшие книги о нём и анонсы книг новых. Впрочем, если редакция доверяет анонсировать книгу самому автору, то владеющий им рекламный интерес может провоцировать нескромность. Я. Корман представляет читателям свою книгу «Энциклопедия творчества Владимира Высоцкого: гражданский аспект» (32). В авторском анонсе читаем: «Исчерпывающе (так! – *А. К.*) проанализированы фонограммы и рукописи поэта... рукописи (или всё-таки их копии? – *А. К.*) были любезно предоставлены мне Сергеем Жильцовым... Книга будет стоить дорого... Но она того стоит». Известно: сам себя не похвалишь... Между тем, статьи Я. Кормана (частично – под псевдонимом М. Аронов; псевдоним раскрыт редакцией), в том числе и главы упомянутой книги, опубликованы в журнале (10, 11, 31 и др.). Писать о методе работы Я. Кормана, умеющего искать и систематизировать факты, но упорно видящего в творчестве поэта неперемненное отражение его конфликта с властью (и этим, на наш взгляд, сужающего масштаб Высоцкого и смысл его произведений), нам уже приходилось¹³.

Не всё в журнале равноценно, но удач всё же гораздо больше. И сам журнал в целом – бесспорная большая удача высоковедения. Диапазон его широк, как и требует того личность и творчество главного героя – «шансонье всея Руси», создателя поэтической «энциклопедии советской жизни».

¹³ См.: Кулагин А. В. Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения. Коломна, 2011 (по ук. имён).

ВЫСОЦКИЙ И БИБЛИЯ? О МОНОГРАФИИ Т. А. БАБЕНКО¹

Тема рецензируемой монографии, как говорится, давно витала в воздухе висоцковедения. Исследователи творчества поэта начиная ещё с 90-х годов ощущали наличие в нём значительного пласта библейских ассоциаций, не раз говорили о них на локальном уровне, но целостной и системной картины этого материала пока не предлагали. Небольшая, выпущенная в уменьшенном формате, написанная в 2007 году (дата стоит в тексте) книга Т. А. Бабенко призвана восполнить этот пробел, который не могут занять ни «духовная» интерпретация свящ. М. Ходанова, ни «онтологические» построения Н. В. Волковой².

Сразу скажем, что выпущенная в Кисловодске монография отличается конкретностью анализируемого материала и продуманностью композиции. Она содержит две главы – «Религиозность В. С. Высоцкого в контексте русской литературы» и «Библейская символика как выразитель духовной доминанты в поэзии В. С. Высоцкого». Первая – совсем небольшая, можно сказать, постановочная; основную нагрузку несёт на себе глава вторая, занимающая львиную долю объёма работы. Она содержит «типологию символов Священного Писания в поэтике В. С. Высоцкого» – таково название ключевого параграфа. Сама типология включает в себя «религиозные сущности» (Бог, Сатана, душа), «образы природы» (небо и небесные светила, стихии, мир животных), «религиозные атрибуты» (крест,

¹ Впервые, под псевдонимом «Владимир Карелов»: В поисках Высоцкого. № 11. 2013. С. 38–41. Рец. на кн.: Бабенко Т. А. Библейская символика в поэтическом творчестве В. С. Высоцкого. Кисловодск, 2011.

² См.: Ходанов М. Спасите наши души!..: О христ. осмыслении поэзии В. Высоцкого, И. Талькова, Б. Окуджавы и А. Галича. М., 2000. Волкова Н. В. Русский национальный характер в поэзии В. С. Высоцкого: Учеб. пособие. Тверь, 2011. Наши отклики на их труды см. соответственно: Кулагин А. В. Барды и филологи: Авт. песня в зеркале литературоведения. Коломна, 2011. С. 35–36; Кулагин А. В. Авторская песня: поверх филологических барьеров // Кулагин А. В. Слово семь заветных струн...: Статьи о бардах, и не только о них. Коломна, 2018. С. 231–232.

свеча, икона, молитва, храм). Это, собственно, всё. Данные символы и рассматриваются в монографии, написанной в жанре обзорно-описательной поэтики. Главный вывод её – надо признать, довольно предсказуемый – состоит в том, что, «используя традиционную ветхозаветную и христианскую символику, поэт *расширил значения*, произвольно вкладывая в них своё содержание» (с. 120; курсив автора книги). Это делает любой крупный художник при обращении к любому историко-культурному материалу. Применительно же к библейской образности так можно сказать об авторах, например, «Двенадцати», «Мастера и Маргариты», «Доктора Живаго»...

Соглашаясь, естественно, с основным положением исследовательницы, попробуем вникнуть в конкретную аналитическую ткань монографии. И здесь нас ждут не только – и даже не столько – ответы, сколько новые вопросы.

Во-первых, весьма обязывающей, но при этом никак не подкреплённой выглядит изначальная и принципиально важная для автора посылка о том, что «библейская содержательность символа определила и продолжает определять всю историю европейской культуры двух тысячелетий» (с. 6). Неужели символика античности, славянской (и любой национальной) языческой мифологии в этом смысле менее важна? И не сужены ли здесь вообще природа и функции символа – в своей универсальности затрагивающего самые разные, в том числе и прагматические, сферы жизни?

Во-вторых, неясно, почему обзор точек зрения пишущих о Высоцком и обсуждающих проблему его религиозности авторов даёт Т. А. Бабенко право утверждать, и утверждать довольно категорично: «Таким образом, данные наблюдения позволяют высказать предположение, что религиозность В. С. Высоцкого являет собой погружение в православный тип культуры, опыт которой он активно использовал...» (с. 20) Но в том-то и дело, что никаких таких «наблюдений» у автора книги к 20-й странице пока нет, говорить о «погружении в православный тип культуры» в этом месте работы явно рановато. К тому же, Библия и православие – отнюдь не синонимы, и если уж об этом идёт речь, то стоит чётче формулировать тот

духовный «сегмент» библейской символики, который проявляется именно в «православном типе культуры». Очевидно, здесь нужно говорить о так называемом народном православии: это понятие, иногда появляющееся на страницах книги, предполагает сочетание книжно-библейских и фольклорно-языческих представлений о мире (скажем, Преображение – оно же и «яблочный спас»). Но эта грань проблемы в монографии не затронута, и понятно почему: это очень ответственная тема, требующая от автора огромной эрудиции. Здесь нужен учёный уровня покойного академика А. М. Панченко, и Высоцковедению пока остаётся только мечтать о таком глубинном исследовании.

В-третьих, насколько корректен применительно к данному материалу сам ключевой термин работы – «библейская символика»? То есть – была ли она библейской для самого поэта, или располагалась всё-таки в области общекультурных представлений, как это было вообще свойственно интеллигенции позднесоветского времени (да и сегодня, по нашим наблюдениям, имеет место быть)? Читал ли Высоцкий Библию (наличие изданий её в личной библиотеке поэта ещё не доказательство) – или пробежал глазами Бытие и Евангелие от Матфея, как зачастую делали многие его современники, полагая, что для общего ознакомления этого достаточно. Ведь библейский текст в полном объёме сложен для восприятия и требует известной читательской подготовленности и усидчивости. При невероятно динамичном образе жизни поэта трудно представить его сидящим ежедневно за Библией с закладками и карандашом в руке. К тому же, Т. А. Бабенко и сама не раз напоминает читателю, что Высоцкий был человеком атеистической эпохи, а она не располагала к специальному и подробному знанию «вечной книги»: он рос без Библии. Может быть, именно так – в качестве общекультурных, а не собственно библейских – символов он и воспринимал образы, скажем, *души* или *свечи*? Что касается, таких биографических фактов как намерение венчаться с Оксаной Афанасьевой или снимок с крестиком на шее (автор книги придаёт значение этому «с подачи» польской исследовательницы М. Зимны), то мы не стали бы слишком перегружать

их христианским смыслом. Ношение крестика не раз бывало в 70-е–80-е годы проявлением своеобразной бравады по отношению к атеистической советской идеологии, а венчаться в церкви поэт хотел, скорее всего, потому, что в гражданском документе у него уже стоял штамп о браке с другой женщиной, а ему важно было обозначить для себя и для Оксаны серьёзность их отношений. Как ещё он мог это сделать?..

В-четвёртых, работе, на наш взгляд, недостаёт конкретного историко-культурного фона – не «вертикального» (мифология, Библия...), а «горизонтального», то есть воздуха собственной эпохи поэта. Высоцкий выглядит в книге неким творцом, занятым воплощением библейской образности, между тем как он, при всей неотменяемой универсальности лирических ситуаций в своей поэзии, был не коллекционером символов, а поэтом своего времени и выражал его, опираясь на обширнейшее общественно-культурное содержание отечественной действительности середины и второй половины двадцатого столетия, создавая то, что после его смерти будет названо «энциклопедией советской жизни». Вот этой «энциклопедичности» в монографии и не видно, а она здесь нужна, хотя бы в отдельных, локальных своих проявлениях. Ведь анализируя, например, образ ветра в песнях о моряках или лётчиках, нужно помнить профессиональную конкретику этих сюжетов, а говоря о символике огня в песнях о войне – учитывать опять же конкретность этого мотива, мысленно видеть перед собой «вспыхнувший танк» и «горящие русские хаты» первой половины сороковых годов, а не некий отвлечённый – якобы «библейский» – огонь. Хорошо бы иметь в виду и возможное творческое влияние на барда других авторов, входивших в ближайший круг его интересов. Скажем, мотивы рая, бога, архангела в «Песне лётчика» («Архангел нам скажет: “В раю будет туго!”...») навеяны, судя по всему, «Балладой о парашютах» высокого ценимого Высоцким старшего барда – Михаила Анчарова, о чём в висоцковедении уже говорилось.

Кстати, в-пятых, в перечне использованной литературы недостаёт некоторых программных работ о поэте – например, книг

А. В. Скобелева и С. М. Шаулова³ и Н. М. Рудник⁴, без опоры на которые монография о Высоцком, независимо от её темы, невозможна (правда, в списке названы отдельные статьи этих авторов). А уж по той теме, которую выбрала Т. А. Бабенко, – невозможно и подавно. Если же исследователь занят изучением «библейской символики», то ему необходимо обратиться к самому, пожалуй, солидному и имеющему подробнейший богословский и историко-культурный комментарий (в том числе толкование символики) изданию Священного Писания на русском языке, так называемому «брюссельскому»⁵.

Всё это не значит, однако, что попытка написать о «библейской символике» у Высоцкого обернулась неудачей. Значимость вышедшей монографии – уже в самом факте её появления; в ней впервые очерчены реальные контуры проблемы «Высоцкий и Библия», выделены те образы-символы, которые в дальнейшем должны вызывать к себе пристальное научное внимание; а само это поле исследователям ещё разрабатывать и разрабатывать. Но начало положено. Уже есть от чего оттолкнуться и что углублять.

³ См.: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. Воронеж, 1991.

⁴ См.: Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995.

⁵ См.: Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / В рус. пер. с прилож. 4-е изд. Брюссель, 1989.

ДИСКУРС ПРОЩАНИЯ¹

Третий за 2020 год номер выпускаемого в Ивановском госуниверситете ежеквартального сетевого научного журнала «Labyrinth. Теории и практики культуры» (гл. ред. М. Ю. Тимофеев; в составе редсовета и редколлегии небольшого по объёму издания, один номер которого занимает около сотни страниц, – целое созвездие отечественных и зарубежных учёных) посвящён Высоцкому². Точнее, если процитировать редакционную преамбулу, – «уходу Высоцкого как культурному феномену и дискурсу прощания с ним». Сорок лет, прошедшие с момента кончины поэта, – срок вполне достаточный для того, чтобы попытаться научно осмыслить этот феномен, на котором, как явствует из публикуемых в журнале статей, сошлись многие значимые нити русской культуры и общественной жизни. Специальный номер журнала, имеющий название «Вечно Высоцкий», подготовлен приглашёнными соредакторами – Ю. В. Доманским (РГГУ, Москва) и Я. Садовским (Ягеллонский университет, Краков). Этот тандем predetermined и круг авторов номера – учёных из России и Польши.

Ю. В. Доманский выступает в номере как автор статьи «Олимпиада-80 и Владимир Высоцкий». Статья посвящена роли московской Олимпиады (во время которой поэт, напомним, ушёл из жизни) в становлении «биографического мифа» о Высоцком. Само понятие биографического мифа автор возводит к понятию мифа автобиографического, заявленного почти четверть века назад в блоковедческой монографии Д. М. Магомедовой (1997). Суть биографического мифа в том, что образ художника в культурном сознании создаётся не только им самим, но и его аудиторией. Статья Ю. В. Доманского состоит из четырёх этюдов (три из которых высококоведам уже были

¹ *Впервые*: В поисках Высоцкого. № 42. 2021. С. 88–93.

² См. <https://labyrinth.ivanovo.ac.ru/category/journal/3-2020/> (дата обращения: 10.8.2023).

известны³, поэтому статье не помешала бы ссылка на первую публикацию), посвящённых соответственно «олимпийской» пародии В. Винокура на Высоцкого, в которой важны такие составляющие биографического мифа о Высоцком концепты как «гитара» и «Таганка»; посмертным поэтическим посвящениям поэту, лейтмотив которых исследователь видит в «контрасте “всемирного” спортивного праздника и всенародного горя» (с. 17); рассказу В. Белоброва и О. Попова «Более или менее вечные ценности» (2001), с присущим ему тем же контрастным противопоставлением «официального и негативного – подлинному и позитивному» (с. 18); и наконец, фильму Арво Ихо «Кружовник» (2007), в иносказательном коде которого «вместе с улетающим Мишкой улетает “олимпийский текст”». Что же остаётся? Остаётся русская культура, творчество Чехова, Заболоцкого, Высоцкого, и сегодня помогающие жить...» (с. 22) Что ж, сквозная для статьи антитеза представляется очевидной, хотя культурологический анализ самого «олимпийского текста» ещё впереди, и возможно, он («текст») окажется со временем не так прост в своей «официальности» и «негативности», как это видится сегодня.

Статья Е. Курант «Последний Гамлет Владимира Высоцкого» более чем наполовину реферативна. Поначалу речь идёт о значимости шекспировской пьесы для русской культуры (о чём написано уже немало), затем – о месте в русской культуре самого Высоцкого (здесь автором тоже не сказано ничего нового: «явление многогранное, выходящее за какие-либо жанровые рамки профессионального ампула» и так далее; делать скидку на «неофитство» зарубежной исследовательнице, публикующей свою работу в российском научном журнале, для российской научной аудитории, – не хочется). Главное же в статье, по замыслу Е. Курант, – рассмотрение гамлетовской темы в посмертном спектакле Театра на Таганке «Владимир Высоцкий». В спектакль были включены реплики Высоцкого-Гамлета из любимовской постановки. Это, читаем в статье, написанной с опорой на специальную театроведческую литературу о «средст-

³ См.: Доманский Ю. В. «Биографический миф» Высоцкого и Московская Олимпиада 1980 года // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009–2010 гг. Воронеж, 2011. С. 186–198.

вах создания материальности спектакля» (Э. Фишер-Лихте), – создаёт «не просто “эффект присутствия” в отсутствие актёра, но именно само присутствие в его катарсическом, эмоциональном восприятии» (с. 32). Возможно, в первых – ещё любимовских – показах («прогонах») начала 80-х, под впечатлением от недавнего ухода поэта, так и было (Е. Курант приводит свидетельство Аллы Демидовой, вспоминающей об исчезновении этого эффекта уже в 88-м). Но для научной статьи положения о субъективном, в общем, ощущении (где граница между просто «эффектом присутствия» и «присутствием катарсическим?»), как нам кажется, маловато.

Статья А. С. Афанасьева посвящена серии виниловых пластинок «На концертах Владимира Высоцкого», выпущенной в 1987–1992 годах фирмой грамзаписи «Мелодия». По мысли исследователя, эта серия внесла вклад в формирование «биографического мифа» (см. ниже) о поэте. Выход серии в самом деле был большим событием, но мы бы остереглись говорить о ней как о некоем цельном явлении. Дистанция между 87-м (ранняя стадия Перестройки) и 92-м (уже постсоветская Россия) годами очень велика, и серия несёт на себе отпечаток быстро менявшегося времени. А. С. Афанасьев пишет о лежащем в её основе хронологическом принципе, но ведь отступления от этого принципа заметны не только в том, что последний альбом содержал сравнительно ранние записи (это отмечено в статье). Скажем, на пластинках 7 и 8 были опубликованы первые песни поэта, написанные в начале 60-х годов. Почему не на первых пластинках? Потому что в 87-м была ещё в силе советская цензура, не пропустившая бы песни, написанные от лица уголовника, и надо было дождаться того момента (седьмой и восьмой диски изданы в 89-м; в тот же год, напомним, «Новый мир» напечатал главы «Архипелага ГУЛАГ»), когда она ослабит хватку. Похоже, состав серии расширялся по мере выпуска, отсюда и итоговое отсутствие цельной её концепции (в частности, хронологической), писать о чём нам уже доводилось⁴. Далее, А. С. Афанасьев пишет о значении «предисловий» к альбомам серии, принадлежащих перу известных деятелей культу-

⁴ См.: Кулагин А. Слово семь заветных струн...: Статьи о бардах, и не только о них. Коломна, 2018. С. 260–262.

ры – Б. Окуджавы, Д. Самойлова, Ю. Карякина, Н. Эйдельмана, М. Козакова и других. Читатель статьи может подумать, что это и впрямь тексты, написанные как предисловия. На деле же составители серии использовали фрагменты эссе и воспоминаний, появившихся прежде (некоторые увидели свет ещё в начале 80-х), безотносительно к пластинкам⁵. Так что эти тексты если и формировали «биографический миф» о Высоцком, то начали делать это раньше, до выхода виниловой серии. Сам же «миф», по мысли автора, заключается в создании – усилиями тех же авторов сопроводительных текстов на конвертах пластинок – образа поэта-«новатора» (почему-то в кавычках), поэта – продолжателя традиций русской классической поэзии, и так далее. Хочется спросить: почему же это «миф»? Это так и есть, и на рубеже восьмидесятых – девяностых было для многих уже очевидно. Попутно скорректируем отдельные высказывания автора статьи. Так, он противоречит сам себе, когда утверждает, что «студийных записей песен (Высоцкого – А. К.) в СССР практически не существовало» (с. 39). Как же не существовало, если он сам в начале статьи их перечислил и насчитал три десятка песен? Видимо, автор хотел сказать «почти не существовало» (три десятка для обширного репертуара Высоцкого в самом деле мало). Но ох уж это подвернувшееся лукавое словцо «практически», непонятно что *практически* означающее... Двойная американская пластинка с записью нью-йоркского концерта не могла выйти в 1978 году, как пишет А. С. Афанасьев, ибо сам концерт состоялся только в январе 79-го.

В статье Я. Садовского «Макаревич и Высоцкий. О смысловом пространстве фильма “Начни сначала” Александра Стефановича» предложен анализ киноработы, появившейся в 1985 году, на переломе к эпохе Перестройки, и в этом смысле представляющей собой любопытный документ менявшегося времени. С одной стороны – ещё было в силе цензурное «недреманное око», с другой – в воздухе уже витало предчувствие перемен. Главный герой картины – бард Николай Ковалёв (*alter ego* исполняющего эту роль Андрея

⁵ Сведения о первых публикациях нетрудно найти в изд.: Владимир Семёнович Высоцкий. Что? Где? Когда?: Библиографич. справочник (1960–1990 гг.) / Сост. А. С. Эпштейн. Харьков, 1992.

Макаревича), кумир молодого поколения; кумиром Ковалёва же является, в свою очередь, Высоцкий. Преемственность поколений и эпох очевидна. Режиссёр сумел – и в статье это показано – включить в картину целую серию аллюзий на творчество и судьбу полузапрещённого поэта с Таганки, и более того – использовать сделанную для «Кинопанорамы» видеозапись Высоцкого, поющего свою песню «Я не люблю» (исследователь тонко подметил, что именно этот фрагмент записи советский зритель к тому моменту ещё не видел – то есть на экран удалось протащить «крамольный» номер⁶). Что касается аллюзий, то их перечень можно дополнить. Например, песня Змея Горыныча, которую должен сочинить для шоу главный герой фильма, отсылает к «антисказкам» Высоцкого – прежде всего к «Песне-сказке про нечисть», одним из героев которой Змей Горыныч и является. В таком контексте и звучащая в кинокартине эстрадная песня на стихи пушкинского «Лукоморья» воспринимается как фарсовая аллюзия на одну из «антисказок» барда – «Лукоморья больше нет». Эпизод в начале фильма, где аудитория устного журнала (был такой жанр в советские годы) «Молодость» не хочет слушать «интересных собеседников» (полярника и спортсмена) и сразу требует Ковалёва, напоминает эпизод биографии Высоцкого, о котором рассказал в телепередаче «Четыре вечера с Владимиром Высоцким» (1987) Вениамин Смехов. Но в творческой среде эпизод был известен, по-видимому, и до того. Актёры Таганки давали концерт в Набережных Челнах, и ожидавшая выступления своего любимца (Высоцкого) публика плохо воспринимала других выступающих. Тогда Высоцкий вышел на сцену и пригрозил, что не выступит. Зал успокоился. Нечто похожее происходит и в фильме А. Стефановича: «Если вы сейчас не успокоитесь, – говорит ведущий, – он (Ковалёв – А. К.) выступать не будет».

Спустя четверть века (даже чуть больше) после фильма Стефановича на экраны вышла кинокартина, в которой Высоцкий является уже главным героем, – это работа П. Буслова «Высоцкий. Спасибо,

⁶ Похожим образом в своё время, в 1979 году, художник Н. Ромадин использовал в своей иллюстрации для первого посмертного сборника Г. Шпаликова (см.: *Шпаликов Г.* Избранное. М.: Искусство, 1979. С. 392) его неподцензурные стихи.

что живой». С момента её появления прошло целое десятилетие: срок, достаточный для того, чтобы уже не спорить о художественной ценности ленты (отклики на неё были в своё время разные), а попытаться проанализировать механизм воплощения всё того же биографического мифа. Попытка сделать это предложена на страницах сборника в статье А. С. Светловой. Содержащая довольно подробную реферативную часть (обзор написанного о фильме – например, трактовки А. С. Афанасьевым сюжета «клинической смерти» Высоцкого в Бухаре⁷ как аллюзии на евангельский сюжет воскресения), статья содержит немало и оригинальных наблюдений, приоткрывающих пути мифологизации судьбы поэта. Нам кажется, она (статья) интересна не столько выводами, звучащими довольно общо и предсказуемо («Высоцкий предстаёт... в первую очередь как участник определённой эпохи, с её общественно-политическими реалиями и “общими местами”...»; с. 66), сколько аналитическими наблюдениями над сюжетом и героями. Так, в фильме отмечены «экзотирующий взгляд на Узбекистан», отсылки к прошедшей год спустя московской Олимпиаде (ср. со статьёй Ю. В. Доманского), личные биографические мотивы («ностальгический дискурс») одного из соавторов сценария – сына поэта, Никиты Высоцкого. Любопытны и соображения о «многоступенчатом восприятии киногероя, когда личность и устоявшееся амплуа актёра (Сергея Безрукова, исполнителя ролей Пушкина, Есенина и, кстати, Иешуа – А. К.) накладывают серьёзный отпечаток на зрительскую интерпретацию» (с. 66). Не забыты и второстепенные персонажи из окружения поэта (как остроумно заметил один зритель – «свита Воланда»). Например, кратко, но метко интерпретируется выбор на роль одного из спутников поэта (Севы Кулагина) актёра Ивана Урганта, в массовом сознании имеющего, благодаря своей работе на телевидении, комедийное амплуа.

Д. О. Ступников выступает на страницах сборника как автор статьи о песне «Лето» рок-группы «Чёрная Ленточка». Песня появилась

⁷ См. статью М. Цыбульского, врача по профессии, ставящего под сомнение этот «диагноз»: *Цыбульский М.* Смерть, которой не было // Владимир Высоцкий. Каталоги и статьи – http://v-vysotsky.com/statji/2011/1979_07/text.html (дата обращения: 9.8.2023). Если исследователь прав, то мы имеем дело с ещё одной гранью «биографического мифа».

в 2018 году; казалось бы, для литературоведческого осмысления временная дистанция маловата, и определения «ювелирная точность» или «метафизическое возрождение» по отношению к работе сегодняшних музыкантов могут показаться преждевременными и слишком обязывающими (время, как говорится, покажет). Однако исследователь, будучи опытным роко-высоцко-ведом (ещё в 2001 году он принимал участие в сборнике «Владимир Высоцкий и русский рок», научным редактором которого был как раз соредактор нынешнего сборника Ю. В. Доманский), сумел вполне филологически проанализировать текст песни, вскрыв, во-первых, её контекстуальную связь с творчеством автора-исполнителя – Владимира Селиванова (личное общение с которым пошло в актив автора статьи), во-вторых – автобиографическую подоплёку песни «Лето» для самого Селиванова, которого смерть Высоцкого застала в шестилетнем возрасте и которым со временем осозналась музыкантом как важнейшая «детская» травма («Лето пришло. И останется тут навсегда»); здесь интересно, в частности, наблюдение филолога над полисемическим подтекстом слова «скорая» («скоро я»). В-третьих, любопытны стиховедческие замечания о том, как ритмические перебои в песенном тексте работают на её смысл. В-четвёртых, мотивы смерти и вечности, привлекавшие музыканта у Высоцкого и прежде (в составе прежней своей группы, «Красные звёзды», он исполнял его «Балладу об уходе в рай»), задают песне, пишет Д. О. Ступников, тот самый «метафизический регистр». Может быть, здесь маловато аргументов в пользу довольно смелого (мы бы сказали, китчевого) отнесения её к «житийному жанру», главным признаком которого должна быть святость героя (есть ли она в песне?). А заодно позволим себе усомниться в определении песни Окуджавы «О Володе Высоцком» как баллады: этому *лироэпическому* жанру нужен *эпический* компонент в сюжете, а он в песне не просматривается: за *лирические* рамки она, по нашему мнению, не выходит.

Работа А. А. Россомахина – единственная в сборнике, напрямую обращённая к творчеству самого Высоцкого. Она содержит сравнительный анализ стихотворения «И кто вы суть? Безликие кликуши...»

и её изобразительного источника – серии рисунков (и литографий) Михаила Шемякина «Чрево Парижа». Исследователь показывает преемственность стихов по отношению к рисункам не только на содержательном, но и на формальном уровне: экспрессивная физиологичность шемякинских работ передана поэтом с помощью перечислений и повторов («рёбра в рёбра... мясо к мясу...»), частотности ключевых слов («туши», «спины», «суть, Сутин»; речь о художнике-эмигранте Хаиме Сутине, разрабатывавшем сходные сюжеты; с его работами Высоцкого ознакомил Шемякин), изошрённой строфики (шестистишия с варьирующейся системой рифмовки). Физиологичность, добавим, вообще близка поэтике Высоцкого – вероятно, не без влияния Маяковского (например, отмечалось уже, что его «окровавленный неба лоскут» отозвался в «Куполах» – тоже, кстати, посвящённых Шемякину). Любопытно и наблюдение над «жутким симбиозом» человека и ноши в самом образе-неологизме «тушеноши» (мясники, несущие на разделку туши животных). «Интертекст» проблемы расширяется в статье ещё и за счёт работ Рембрандта («Туша быка») и ван дер Хелста («Новый рынок в Амстердаме»). Вообще тема «Высоцкий и Шемякин» заслуживает целой монографии, и надеемся, что она когда-нибудь появится.

Небольшое эссе Ури Гершовича «Киноискусство: память и беспамятство» посвящено фильму «Служили два товарища», в котором Высоцкий сыграл роль белогвардейского поручика Брусенцова. По мысли автора, лейтмотивом картины в подтексте её является тема памяти. Убийство Брусенцовым красноармейца Некрасова и последовавшее вскоре за этим самоубийство самого Брусенцова, полагает У. Гершович, есть знаки разрыва между двумя лагерями и наступающего трагического «беспамятства»: «Побеждённый, исчезая, лишает победителя полноты памяти» (с. 88). Сам же фильм есть «попытка возвращения памяти» (с. 89). Звучит вроде бы бесспорно, но очень уж широко – может быть, потому и бесспорно. И, наконец, завершается номер ознакомительной рецензией А. Вавжинчака на выпущенное Творческим объединением «Ракурс» мультимедийное издание «Один Высоцкий».

В итоге можем поздравить науку о Высоцком с тем, что она пополнилась этим специальным журнальным номером, фактически ещё одним висоцковедческим сборником, предлагающим особый взгляд на поэта – взгляд, говоря условно, через призму восьмидеся-
ТЫХ ГОДОВ.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЫСОЦКОГО

«Ах, дороги узкие...» *см.* Дороги... дороги...

Баллада о брошенном корабле («Капитана в тот день называли на ты...») 53, 89

Баллада о гипсе («Нет острых ощущений – всё старьё, гнильё и хлам...») 39–40

Баллада о детстве («Час зачатья я помню неточно...») 51

Баллада о Любви («Когда вода Всемирного потопа...») 55, 84, 172, 186

Баллада об уходе в рай («Вот твой билет, вот твой вагон...») 252

Банька по-белому («Протопи ты мне баньку, хозяйюшка...») 114, 207

Бег иноходца («Я скачу, но я скачу иначе...») 130–131, 183–184

Белое безмолвие («Все года, и века, и эпохи подряд...») 38, 40, 182–183

Белый вальс («Какой был бал! Накал движенья, звука, нервов!...») 125

Бодайбо («Ты уехала на короткий срок...») 58, 179

Большой Каретный («Где твои семнадцать лет?...») 173

<Борису Хмельницкому на рождение дочери Дарьи> («Сколько вырвано жал...») 28

«Был побег *на рывок*...» 39, 173–174, 179

«Был шторм – канаты рвали кожу с рук...» *см.* Человек за бортом

«Была пора – я рвался в первый ряд...» *см.* Песня про первые ряды

«Было так – я любил и страдал...» *см.* Романс

«В Азии, в Европе ли...» 138–139

«В заповедных и дремучих...» *см.* Песня-сказка про нечисть

«В королевстве, где всё тихо и складно...» *см.* Песня про дикого вепря

«В который раз лечу Москва – Одесса...» *см.* Москва – Одесса

«В младенчестве нас матери пугали...» 176

«В нас вера есть, и не в одних богов!...» *см.* Революция в Тюмени

«В наш тесный круг не каждый попадал...» *см.* Песня про стукача

«В сон мне – жёлтые огни...» *см.* Моя цыганская

«В суету городов и в потоки машин...» *см.* Прощание с горами

«В тот вечер я не пил, не пел...» *см.* Тот, кто раньше с нею был

«В холода, в холода...» 187

«Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю...» *см.* Кони привередливые

«Вдруг словно канули во мрак...» *см.* История болезни

Весна ещё в начале («Весна ещё в начале...») 179

«Видно, острая заноза...» 90

«Во хмелю слегка...» *см.* Погоня

«Возвращаюсь я с работы...» *см.* Песня про плотника Иосифа...

«Вот в набат забили...» *см.* Набат

«Вот – главный вход...» 68
 «Вот и кончился процесс...» 164
 «Вот твой билет, вот твой вагон...» см. Баллада об уходе в рай
 «Все года, и века, и эпохи подряд...» см. Белое безмолвие
 «Все должны до одного...» см. Песня Алисы про цифры
 «Всего лишь час дают на артобстрел...» см. Штрафные батальоны
 «Всё позади – и КПЗ, и суд...» 179
 «Вставайте, вставайте, вставайте...» см. <Тексты для капустника к 50-летию Ю. П. Любимова>
 «Где твои семнадцать лет?...» см. Большой Каретный
 Геннадью Яловичу на 25-летний юбилей («Когда он, друзья, по асфальту идёт...») 28, 78
 Гербарий («Лихие пролетарии...») 42
 «Говорят, арестован...» 58
 Горизонт («Чтоб не было следов, повсюду подмели...») 40, 51–52, 88, 133
 Грусть моя, тоска моя («Шёл я, брёл я, наступал то с пятки, то с носка...») 42
 «Дамы, господа! Других не вижу здесь...» см. Куплеты Бенгальского
 Два письма («Здравствуй, Коля, милый мой, друг мой ненаглядный!...») 90–97, 101
 Две судьбы («Жил я славно в первой трети...») 42, 182
 Диалог у телевизора («Ой, Вань, гляди, какие клоуны!...») 100–101
 «Для меня эта ночь – вне закона...» см. Ноль семь
 Дом хрустальный («Если я богат, как царь морской...») 126
 «Дорога, дорога – счёта нет шагам...» 180
 «Дорогая передача!...» см. Письмо в редакцию телевизионной передачи...
 Дороги... дороги... («Ах, дороги узкие...») 82, 86–87, 187
 Дорожная история («Я вышел ростом и лицом...») 135, 168, 182
 Енгибарову – от зрителей («Шут был вор: он воровал минуты...») 50, 97–101, 139
 «Если я богат, как царь морской...» см. Дом хрустальный
 «Ещё бы – не бояться мне полётов...» см. Через десять лет
 Ещё не вечер («Четыре года рыскал в море наш корсар...») 35, 165
 «Ещё – ни холодов, ни льдин...» см. Памяти Василия Шукшина
 Жизнь без сна 55, 228–229
 «Жил я с матерью и батей...» см. Песня о госпитале
 «Жил я славно в первой трети...» см. Две судьбы
 «За меня невеста отрыдает честно...» 179
 <За смерть Костика Капитанаки> 239
 Затяжной прыжок («Хорошо, что за рёвом не слышалось звука...») 28
 «Здравствуй, Коля, милый мой, друг мой ненаглядный!...» см. Два письма
 Зэка Васильев и Петров зэка («Сгорели мы по недоразумению...») 179
 «И вкусы и запросы мои – странны...» 56
 «И кто вы суть? Безликие кликуши?...» 174, 252–253
 «И снизу лёд и сверху – маюсь между...» 172, 184

Из дорожного дневника («Ожидание длилось, а проводы были недолги...») 44,
72, 74, 82–88, 119, 126

«Истома ящерицей ползает в костях...» *см.* Песня конченого человека

История болезни («Вдруг словно канули во мрак...») 42

«Их восемь – нас двое, – расклад перед боем...» *см.* Песня лётчика

<К 50-летию Константина Симонова> («Прожить полвека – это не пустяк...») 79

«Каждому хочется малость погреться...» 181

«Как во смутной волости...» *см.* Разбойничья

«Как зайдёшь в быстро-столовку...» 175

«Как засмотрится мне нынче, как задышится...» *см.* Купола

«Как ныне собирается вещей Олег...» *см.* Песня о вещем Олеге

«Как по Волге-матушке, по реке-кормилице...» *см.* Песня о Волге

«Как хорошо ложиться одному...» 26

«Какой был бал! Накал движенья, звука, нервов!...» *см.* Белый вальс

«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 вода Всемирного потопа...» *см.* Баллада о Любви

«Когда лакают...» *см.* Марш футбольной команды «медведей»

«Когда он, друзья, по асфальту идёт...» *см.* Геннадию Яловичу на 25-летний юбилей

«Когда я об стену разбил лицо и члены...» 123–124, 126

«Когда я отпою и отыграю...» 139

А. М. Комиссарову – как режиссёру «Свадьбы» от нас – участников («Принесла случайная молва...») 27–28

Конец «Охоты на волков», или Охота с вертолётчиков («Словно бритва рассвет полоснул по глазам...») 173

Кони привередливые («Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю...») 24, 40, 54, 66–67, 76, 139, 229

«Корабли постоят – и ложатся на курс...» 188

Кто за чем бежит («На дистанции – четвёрка первачей...») 53, 180–181

«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 («Дамы, господа! Других не вижу здесь...») 24

Купола («Как засмотрится мне нынче, как задышится...») 62, 124, 173, 253

«Кучера из МУРа укатали Сивку...» *см.* Сивка – Бурка

Летела жизнь («Я сам с Ростова, я вообще подкидыш...») 180

«Лихие пролетарии...» *см.* Гербарий

Лукоморья больше нет («Лукоморья больше нет...») 25, 37, 136, 250

«Люблю тебя *сейчас*...» 85–86, 126, 172, 229

Марш аквалангистов («Нас тянет на дно как балласты...») 35

Марш футбольной команды «медведей» («Когда лакают...») 36, 237

Марш шахтёров («Не космос – метры грунта надо мной...») 35, 38–39, 55

«Меня опять ударило в озноб...» 233

«Мне в ресторане вечером вчера...» *см.* Случай
 Мои похороны, или Страшный сон очень смелого человека («Сон мне снится – вот те на...») 54, 164, 194
 Мой Гамлет («Я только малость объясню в стихе...») 34–35, 39, 52, 56, 139, 166, 185
 «Мой чёрный человек в костюме сером...» 176–177, 231
 Москва – Одесса («В который раз лечу Москва – Одесса...») 53–54, 184–185
 «Мосты сгорели, углубились броды...» 134, 185
 Моя цыганская («В сон мне – жёлтые огни...») 123
 Мы вращаем Землю («От границы мы Землю вертели назад...») 48–49, 185, 238
 «На дистанции – четвёрка первачей...» *см.* Кто за чем бежит
 «На реке ль, на озере...» *см.* Песня Рябого
 «На стене висели в рамках бородатые мужчины...» *см.* Никакой ошибки
 «На степи молдаванские...» 25
 Набат («Вот в набат забили...») 238
 Наводчица («Сегодня я с большой охотой...») 58
 «Нас тянет на дно как балласты...» *см.* Марш аквалангистов
 Натянутый канат («Он не вышел ни званьем, ни ростом...») 50, 97–98, 113, 134–135, 139, 186
 «Не космос – метры грунта надо мной...» *см.* Марш шахтёров
 «Не пиши мне про любовь – не поверю я...» *см.* Два письма
 «Нежная Правда в красивых одеждах ходила...» *см.* Притча о Правде и Лжи
 «Неправда, над нами не бездна, не мрак...» *см.* О знаках зодиака
 «Нет меня – я покинул Расею...» 171
 «Нет острых ощущений – всё старьё, гнильё и хлам...» *см.* Баллада о гипсе
 Никакой ошибки («На стене висели в рамках бородатые мужчины...») 42
 «Новые левые – мальчики brave...» 232
 Ноль семь («Для меня эта ночь – вне закона...») 171–172
 О знаках зодиака («Неправда, над нами не бездна, не мрак...») 138
 «Общаюсь с тишиной я...» 219
 «Один чудак из партии геологов...» *см.* Тюменская нефть
 «Однажды я, накушавшись от пуза...» *см.* Осторожно, гризли!
 «Ожидание длилось, а проводы были недолги...» *см.* Из дорожного дневника
 «Ой, Вань, гляди, какие клоуны!» *см.* Диалог у телевизора
 «Он вышел, зал взбесился. На мгновенье...» 113, 127–140
 Он не вернулся из боя («Почему всё не так? Вроде – всё как всегда...») 88
 «Он не вышел ни званьем, ни ростом...» *см.* Натянутый канат
 «Она была чиста как снег зимой...» *см.* Романс
 «Она на двор – он со двора...» 112, 125–126
 Осторожно, гризли! («Однажды я, накушавшись от пуза...») 174
 «От границы мы Землю вертели назад...» *см.* Мы вращаем Землю
 «Открытые двери...» 173, 184
 Охота на волков («Рвусь из сил – и из всех сухожилий...») 57, 59, 126, 173, 186
 Ошибка вышла («Я был и слаб и уязвим...») 39, 42, 89, 124

- Памяти Василия Шукшина («Ещё – ни холодов, ни льдин...») 89, 100
- Памятник («Я при жизни был рослым и стройным...») 32, 54–55, 136, 139
- «Парад-алле! Не видно кресел, мест!..» 50
- Певец у микрофона («Я весь в свету, доступен всем глазам...») 55–56, 113, 139
- «Переворот в мозгах из края в край...» 37, 53, 73
- Песня автозавистника («Произошёл необъяснимый катаклизм...») 236
- Песня Алисы про цифры («Все должны до одного...») 35
- Песня Вани у Марии («Я полмира почти через злые бои...») 236
- Песня конченого человека («Истома ящерицей ползает в костях...») 39–40
- Песня лётчика («Их восемь – нас двое, – расклад перед боем...») 41, 88, 130, 168, 244
- Песня микрофона («Я оглох от ударов ладоней...») 139
- Песня о вещем Олеге («Как ныне собирается вещей Олег...») 149
- Песня о Волге («Как по Волге-матушке, по реке-кормилице...») 178–179, 228
- Песня о госпитале («Жил я с матерью и батей...») 234
- Песня о Земле («Кто сказал: “Всё сгорело дотла...») 39
- Песня о нотах («Я изучил все ноты от и до...») 138
- Песня о сентиментальном боксёре («Удар, удар... Ещё удар...») 143–144
- Песня о Судьбе («Куда ни втисну душу я, куда себя ни дену...») 227
- Песня о сумасшедшем доме («Сказал себя я: брось писать...») 169
- Песня о штангисте («Как спорт – поднятые тяжестей не ново...») 40
- Песня Попугая («Послушайте все – ого-го! эге-гей!...») 24–25
- Песня про первые ряды («Была пора – я рвался в первый ряд...») 133
- Песня про плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие («Возвращаюсь я с работы...») 36–37, 53, 73
- Песня про стукача («В наш тесный круг не каждый попадал...») 89
- Песня Рябого («На реке ль, на озере...») 35
- Песня самолёта-истребителя («Я – “Як”, истребитель, – мотор мой звенит...») 35, 57, 168, 183
- Песня студентов-археологов («Наш Федя с детства связан был с землёю...») 102–116, 129, 135
- Песня-сказка про джинна («У вина достоинства, говорят, целебные...») 149–150
- Песня-сказка про нечисть («В заповедных и дремучих...») 250
- Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное невероятное” из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи («Дорогая передача!...») 169
- Погоня («Во хмелю слегка...») 186–187, 230
- «Под собою ног не чую...» см. Про речку Вачу и попутчицу Валю
- Подарки из Японии («Пришли подарки нашей школе...») 78
- Поездка в город («Я – самый непьющий из всех мужиков...») 90
- «Позабыв про дела и тревоги...» 181
- Попутчик («Хоть бы – облачко, хоть бы – тучка...») 182
- Посещение Музы, или Песенка плагиатора («Я шас взорвусь, как триста тонн тротила...») 79, 150
- «Послушайте все – ого-го, эге-гей!..» см. Песня Попугая
- «Почему всё не так? Вроде – всё как всегда...» см. Он не вернулся из боя

Прерванный полёт («Кто высмотрел плод, что неспел...») 47–48, 53, 80
 «Принесла случайная молва...» см. А. М. Комиссарову – как режиссёру
 «Свадьбы» от нас – участников
 Притча о Правде и Лжи («Нежная Правда в красивых одеждах ходила...») 42
 «Пришли подарки нашей школе...» см. Подарки из Японии
 Про дикого вепря («В королевстве, где всё тихо и складно...») 145
 Про любовь в эпоху Возрождения («Может быть, выпив поллитру...») 146–148
 Про речку Вачу и попутчицу Валю («Под собою ног не чую...») 176, 182–183
 Про чёрта («У меня запой от одиночества...») 36, 164, 194
 «Проделав брешь в затишьи...» 238
 «Прожить полвека – это не пустяк...» см. <к 50-летию Константина Симонова>
 «Произошёл необъяснимый катаклизм...» см. Песня автозавистника
 «Проложите, проложите...» 185–186
 «Протопи ты мне баньку, хозяйюшка...» см. Банька по-белому
 «Прошла пора вступлений и прелюдий...» 139
 Прощание с горами («В суету городов и в потоки машин...») 36
 Разбойничья («Как во смутной волости...») 123, 126, 195
 Райские яблоки («Я когда-то умру – мы когда-то всегда умираем...») 14, 53,
 69–81, 176, 187–188, 227
 «Рвусь из сил – и из всех сухожилий...» см. Охота на волков
 Революция в Тюмени («В нас вера есть, и не в одних богов!...») 38–39, 41
 Роман о девочках 229
 Романс («Было так – я любил и страдал...») 25
 Романс («Она была чиста как снег зимой...») 25
 «Сам виноват – и слёзы лью...» см. Чужая колея
 «Сегодня я с большой охотой...» см. Наводчица
 Сивка – Бурка («Кучера из МУРа укатали Сивку...») 33, 147
 «Сказал себе я: брось писать...» см. Песня о сумасшедшем доме
 «Сколько вырвано жал...» см. <Борису Хмельницкому на рождение дочери Дарьи>
 «Сколько чудес за туманами кроется...» 35
 «Слева бесы, справа бесы...» 14, 212–213, 231–232
 «Словно бритва рассвет полоснул по глазам...» см. Конец «Охоты на волков»...
 Случай («Мне в ресторане вечером вчера...») 24
 Смотрины («Там у соседа – пир горой...») 59
 Солнечные пятна, или Пятна на Солнце («Шар огненный всё просквозил...») 82
 «Сон мне снится – вот те на...» см. Мои похороны...
 Старый дом («Что за дом притих...») 230
 «Там у соседа – пир горой...» см. Смотрины
 Татуировка («Не делили мы тебя и не ласкали...») 145–146
 <Тексты для капустника к 50-летию Ю. П. Любимова> («Вставайте, вставайте,
 вставайте...») 28
 Товарищи учёные («Товарищи учёные, доценты с кандидатами!...») 40
 Тот, который не стрелял («Я вам мозги не пудрю...») 47, 234–235
 Тот, кто раньше с нею был («В тот вечер я не пил, не пел...») 151, 169

«Ты уехала на короткий срок...» см. Бодайбо
 Тюменская нефть («Один чужак из партии геологов...») 32–42, 147, 184
 «У вина достоинства, говорят, целебные...» см. Песня-сказка про джинна
 «У меня запой от одиночества...» см. Про чёрта
 У тебя глаза – как нож («У тебя глаза – как нож...») 161
 «Удар, удар... Ещё удар...» см. Песня о сентиментальном боксёре
 «Хорошо, что за рёвом не слышалось звука...» см. Затяжной прыжок
 «Хоть бы – облачко, хоть бы – тучка...» см. Попутчик
 Цыганская песня («Камнем грусть висит на мне, в омут меня тянет...») 26
 «Час зачатья я помню неточно...» см. Баллада о детстве
 Человек за бортом («Был шторм – канаты рвали кожу с рук...») 224–225
 Через десять лет («Ещё бы – не бояться мне полётов...») 238
 «Четыре года рыскал в море наш корсар...» см. Ещё не вечер
 «Что за дом притих...» см. Старый дом
 «Чтоб не было следов, повсюду подмели...» см. Горизонт
 Чужая колея («Сам виноват – и слёзы лью...») 127, 195
 «Шар огненный всё просквозил...» см. Солнечные пятна, или Пятна на Солнце
 «Шёл я, брёл я, наступал то с пятки, то с носка...» см. Грусть моя, тоска моя
 «Штормит весь вечер, и пока...» 24
 Штрафные батальоны («Всего лишь час дают на артобстрел...») 46, 168, 234
 «Шут был вор: он воровал минуты...» см. Енгибарову – от зрителей
 Я был душой дурного общества («Я был душой дурного общества...») 146
 «Я был и слаб и уязвим...» см. Ошибка вышла
 «Я вам мозги не пудрю...» см. Тот, который не стрелял
 «Я вышел ростом и лицом...» см. Дорожная история
 Я из дела ушёл («Я из дела ушёл, из такого хорошего дела!...») 139
 «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...» 181
 «Я никогда не верил в миражи...» 233
 «Я оглох от ударов ладоней...» см. Песня микрофона
 «Я первый смерил жизнь обратным счётом...» 186
 «Я полмира почти через злые бои...» см. Песня Вани у Марии
 «Я при жизни был рослым и стройным...» см. Памятник
 «Я сам с Ростова, я вообще подкидыш...» см. Летела жизнь
 «Я – самый непьющий из всех мужуков...» см. Поездка в город
 «Я скачу, но я скачу иначе...» см. Бег иноходца
 «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-истребителя

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

В указатель не включены: Высоцкий В. С.; мифологические и вымышленные персонажи; имена собственные, использованные в названиях улиц и учреждений.

- Абдулов В. О. 104, 106, 225
Абельская Р. Ш. 18
Абрам Терц *см.* Синявский А. Д.
Абрамова Л. В. 46, 89, 92, 103–104,
108, 115, 126, 151, 160, 163, 167–
168, 183, 222
Абрамова М. П. 102
Автухович Т. Е. 227
Агнивцев Н. Я. 125
Аграновская Г. Ф. 8
Аграновский А. А. 46
Адов И. 15
Акимов Б. С. 127
Акимов В. В. 23, 160, 222
Аксёнов В. П. 228
Александрова М. А. 18
Алемасов Д. 238
Альми И. Л. 51
Андреев Ю. А. 23
Андрей Печерский *см.* Мельников
П. И.
Андрианов Ю. И. 91
Анненский И. Ф. 25
Аннинский Л. А. 7
Антимоний Г. Д. 233
Антокольский П. Г. 202
Анчаров М. Л. 4, 107–115, 117–122,
125–126, 129–135, 139–156, 167–
170, 187, 244
Армстронг Л. 36
Аронов М. *см.* Корман Я. И.
Архипочкина О. О. 11
Афанасьев А. С. 248–249, 251
Афанасьева О. П. 243–244
Афиногенова Д. А. 117
Ахмадулина Б. А. 222–223
Ахматова А. А. 162
Бабенко В. Г. 16
Бабенко Т. А. 241–245
Баевский В. С. 19
Баранова М. А. 104
Батурин Ю. М. 240
Батшев В. С. 210
Бах И. С. 129, 131–132, 134
Безруков С. В. 251
Бек Т. А. 16, 71
Беленький Л. П. 222
Белобров В. 247
Беляков В. П. 144
Бетховен Л. 131–132
Бинчкаускас М. 110
Блинова А. И. 29
Блок А. А. 8–9, 19, 117, 216, 242, 246
Блох Р. Н. 12
Блюменкранц В. С. 240
Богомолов Н. А. 18, 199–214
Богомолова Н. А. 199
Богуславский И. Н. 23
Болдуман М. П. 153
Борзунов А. А. 144
Борисов А. 222
Борткевич Л. Л. 23
Бортник И. С. 74–75
Бражников С. И. 138
Брехт Б. 79, 165–166
Бродский И. А. 164
Брусиловский Л. И. 207
Булгаков М. А. 164, 169, 192–194, 242
Бунин И. А. 162
Буслов П. В. 250–251

- Бураго Д. С. 117
 Бурков Г. И. 99
 Буров А. А. 229
 Быков Д. Л. 207
 Быкова Р. А. 156
 Бышовец А. Ф. 223
 Вавжинчак А. 253
 Вайда А. 124
 Вайнер А. А. 30–31
 Вайнер Г. А. 30–31
 Васильев А. И. 165
 Вдовин С. В. 23–24, 87
 Вертинская М. А. 28
 Вертинский А. Н. 3, 7–31, 125, 175
 Визбор Ю. И. 49, 84, 114–116, 122,
 152–154, 189–195, 205, 207, 209
 Винокур В. Н. 247
 Вирабов И. Н. 80, 226
 Влади М. В. 82, 170–172, 177, 184,
 187, 225, 231
 Владимиров С. В. 48
 Вознесенский А. А. 80, 122, 166,
 223, 226
 Волгин И. Л. 206
 Волкова Н. В. 241
 Володарский Э. Я. 194
 Высоцкая И. К. 37, 122
 Высоцкая Н. М. 222
 Высоцкий Н. В. 251
 Высоцкий С. В. 23, 159
 Гавриков В. А. 43, 233–235
 Гавриленко Т. А. 138
 Галилео Галилей 166
 Галич А. А. 7–14, 24, 31, 38, 87, 120,
 154–156, 165, 169, 202–203, 209,
 212–214, 220, 225, 241
 Гаспаров М. Л. 39
 Гелейн А. И. 112
 Герасимов М. М. 116
 Гершкович А. А. 186
 Гершович У. 253
 Гецевич Г. А. 55
 Гинзбург Л. В. 238
 Глазков Н. И. 238
 Глушаков П. С. 117
 Говорухин С. С. 28–30
 Гоголь Н. В. 15, 163–164, 169, 192–194
 Головкин К. Н. 142
 Горобец Ю. В. 146
 Городницкий А. М. 112, 209
 Горький М. 162
 Градский А. Б. 23
 Грахова М. М. 95
 Гречко Г. М. 186
 Грибоедов А. С. 169
 Григорьев А. А. 117
 Губенко Н. Н. 165
 Гумилёв Н. С. 8, 103, 163, 199
 Гуров Ю. В. 4, 32, 69, 81, 85, 91,
 111, 127, 140, 148, 220, 222
 Дагуров В. Г. 48
 Дали С. 84–85
 Даниэль Ю. М. 164
 Данте А. 146–148
 Дантон Ж. Ж. 124
 Дашкевич В. С. 24, 223
 Демидова А. С. 165, 248
 Джекобсон Л. 92
 Джекобсон М. 92
 Дмитровский А. 230
 Добровольская М. М. 162
 Додина Т. В. 166
 Доманский Ю. В. 9, 246–247, 251–
 252
 Домбровский Ю. О. 115–116
 Донцу Н. Ф. 82
 Достоевский Ф. М. 232
 Дубровин М. И. 113
 Дузь-Крятченко В. А. 27, 47, 78,
 237, 239
 Дуксина Ш. 239
 Дыховичный И. В. 171
 Дюма А. 124
 Евдокимов П. А. 226
 Евтушенко Е. А. 43, 46, 122, 125,
 213
 Ельцин Б. Н. 240
 Енгибаров Л. Г. 50, 97–101, 139

- Ерофеев Вен. В. 228
 Есенин С. А. 78, 92, 119, 123, 126, 170, 175, 201
 Жильцов С. В. 27, 32, 69, 78–79, 90–91, 99, 102, 127, 129, 135, 237, 239
 Жуков Б. Б. 115
 Жуковский В. А. 18–20
 Заболоцкий Н. А. 247
 Зайцев С. Н. 200
 Зимин И. М. 208
 Зимин М. Н. 150
 Зимна М. 239, 243
 Зубовский Ю. Н. 16
 Иванов Г. В. 12, 199
 Изотов В. П. 237–238
 Ильф И. А. 150
 Илюшин А. А. 217
 Илютина Е. Ю. 4, 44, 78, 115, 132
 Иткин И. Б. 238
 Ихс А. 247
 Казански К. 235
 Камбурова Е. А. 22
 Капрусова М. Н. 23
 Карапетян Д. С. 23, 85, 122
 Карпенко И. Н. 155
 Карпов А. Е. 65, 67
 Карякин Ю. Ф. 59, 249
 Каспаров Г. К. 65, 67
 Кеннеди Д. 57
 Киеня В. 87
 Кеосаян Э. Г. 160
 Ким Ю. Ч. 24
 Кобзев И. И. 192
 Ковалёв В. А. 210
 Ковтун В. М. 58, 127, 225
 Козаков М. М. 249
 Колядина Е. В. 122
 Комиссаров А. Н. 27
 Корман Я. И. (Аронов М.) 69, 210, 240
 Коростылёв Н. 105
 Костромин А. Н. 8, 155
 Кохановский И. В. 25, 37, 201, 221
 Кочарян И. А. 160, 222
 Кочарян Л. С. 83, 159–163
 Кочетков А. И. 149
 Кристи С. М. 210
 Крылов А. Е. 4, 7, 9–10, 12, 15–16, 18, 22–23, 38, 44, 47, 49, 53, 57, 59, 69, 78, 80, 87, 90, 100, 102–103, 115, 122, 127, 132, 138, 146–147, 189, 200, 202, 204–205, 208, 213, 215, 220, 229, 238
 Крымова Н. А. 34, 44, 123, 178
 Куликов Е. Б. 34
 Куликов Ю. А. 27, 79, 89, 114, 124, 230–231, 239
 Куняев С. Ю. 58, 64, 191–192
 Куприн А. И. 15, 170
 Куэлин Э. 239
 Курант Е. 247–248
 Курчаткин А. Н. 222–223
 Кусургашева А. М. 49
 Кушнер А. С. 43, 155
 Кэрролл Л. 35, 222
 Лавринович Т. 35
 Лагин Л. И. 149
 Ласкари К. А. 228
 Лебедев В. П. 34
 Левитанский Ю. Д. 121
 Леонардо да Винчи 148
 Лермонтов М. Ю. 78
 Лианская Е. Я. 7
 Линкевич А. З. 222
 Липшиц Г. И. 104
 Лихалатова-Высоцкая Е. С. 160
 Лихачёв Д. С. 217
 Лихитченко А. В. 223
 Лозинская Е. Т. 222
 Ломакин В. 151
 Лондон Д. 182
 Лотман Ю. М. 229
 Лукьянов Н. В. 108
 Любимов Ю. П. 28, 46, 79, 165–167, 173, 183, 194, 231
 Львов А. 59
 Магомедова Д. М. 246

- Макаревич А. В. 249–250
 Макаров А. С. 7, 160
 Максакова Л. В. 223
 Малинин А. Н. 22
 Малкина В. Я. 9
 Мандельштам О. Э. 9–10, 122
 Маркиш Д. П. 4, 72, 82–88
 Мартынов Л. Н. 193
 Маслова Н. В. 220
 Матвеева Н. Н. 53, 211
 Машинская И. В. 44
 Маяковский В. В. 117–126, 135–137, 140, 166, 175
 Медведенко А. А. 154
 Межиров А. П. 3, 24, 43–68, 121, 225, 233–234
 Межирова З. А. 4, 60
 Мельников П. И. (Андрей Печерский) 187
 Мессерер Б. А. 223
 Метченко А. И. 203
 Минина К. А. 142
 Миронер Ф. Е. 104
 Митасов Г. С. 63
 Миткевич В. 87
 Моклица М. В. 84
 Мончинский Л. В. 45, 47
 Моцарт В. А. 21, 132
 Мощенко В. Н. 53–54, 66
 Надель Л. Х. 225, 239
 Намакштанская И. Е. 35
 Наполеон Бонапарт 131–132
 Невинный В. М. 143
 Некрасов Н. А. 17
 Немоляев В. В. 105
 Нильссон Б. 35
 Ничипоров И. Б. 89–90
 Новиков Вл. И. 8, 14, 18, 86, 89–90, 123, 147, 199–201, 204–205
 Окуджава Б. Ш. 7–8, 15–23, 31, 43, 61, 87, 121–122, 136, 156, 180, 190, 202, 206, 209, 211–212, 220, 241, 249, 252
 Олег (князь) 149–150
 Орехов Б. В. 215
 Орлицкий Ю. Б. 204
 Орлова-Копелева Р. Д. 239
 Охлупин И. Л. 152
 Охрименко А. П. 210
 Панькова О. 239
 Панченко А. М. 243
 Пастернак Б. Л. 11, 213, 232, 242
 Пельтцер Т. И. 152
 Перевозчиков В. К. 37, 46, 92, 151, 220–222
 Перепёлкин М. А. 39, 228
 Петраков А. Е. 35, 57, 222
 Петрарка Ф. 146, 148
 Петров А. П. 105
 Петров Е. П. 150
 Петросов К. Г. 204
 Плунгян А. М. 122
 Поздняев М. К. 20
 Полежаев А. И. 9
 Попов О. 247
 Попова Н. Г. 144, 152, 155
 Прокофьева А. В. 34
 Пугачёв Е. И. 123–124, 230
 Пушкарёв И. Б. 79
 Пушкин А. С. 20, 78, 111, 124, 136, 149–150, 159, 164, 172, 201, 203, 212, 216, 218, 231–232, 250
 Пшибышевская С. 124
 Раевская М. А. 69, 123–124, 238
 Разин С. Т. 125, 230
 Ракино Ю. 122
 Ревич Ю. В. 4, 108, 114, 122, 141–142, 148, 152
 Рембрандт Х. 253
 Ришина И. И. 16
 Робсон П. 36
 Роговой И. И. 23, 226
 Рождественский Р. И. 229
 Розанов Н. И. 210
 Розанова М. В. 163
 Ромадин Н. М. 250
 Романова Е. В. 35
 Россомахин А. А. 252–253

- Рубинштейн А. Г. 138
 Рувим Рублёв *см.* Фукс Р. И.
 Рудник Н. М. 39, 69, 97, 124, 200, 239, 245
 Румянцев В. 103, 222
 Рязанов К. П. 221, 225
 Рязанов Э. А. 105
 Садовский Я. 246, 249–250
 Сажин В. Н. 17
 Сажин Д. В. 17
 Сазонова Н. А. 154
 Салманов Ф. К. 32
 Сальери А. 192
 Самойлов Д. С. 44–45, 121, 234, 249
 Сандлер О. А. 105
 Сансон («Самсон») Ш.-А. 124
 Сафонов А. Н. 23
 Сахарова И. Н. 142
 Светлов М. А. 78
 Светлова А. С. 251
 Свиридов С. В. 10, 16, 35–36, 39, 69, 73, 75, 120, 220
 Северянин И. 163, 201
 Селиванов В. 252
 Сельвинский И. Л. 202
 Семенко И. М. 19
 Сергеева Т. В. 98
 Сергеева-Клятис А. Ю. 199
 Сёмин А. Б. 4, 69, 72, 74–76, 78–79, 81–83, 129, 231–233, 239
 Сидорина С. Л. 231
 Сидоров А. А. 73
 Симонов К. М. 69–81
 Синельников М. И. 43, 59, 61
 Синявский А. Д. (Абрам Терц) 162–164, 166, 169, 239
 Сипер М. С. 108
 Скобелев А. В. 4, 67, 69, 80, 90, 97–98, 104, 124, 178, 215–216, 235–237, 245
 Скворода Г. С. 63
 Слуцкий Б. А. 44–45, 47, 213, 234
 Смеляков Я. В. 49, 84
 Смехов В. Б. 4, 45–47, 49, 51–52, 54, 56, 80, 193, 237, 250
 Смирнов А. А. 23
 Смирнов-Сокольский Н. П. 11
 Соколова И. А. 7, 9, 26, 112–113
 Соленкова А. Г. 112, 129
 Солженицын А. И. 123, 164, 213, 248
 Солоухин В. А. 213
 Сом Н. Д. 105
 Спивак М. Л. 207
 Сталин И. В. 116
 Станиславский К. С. 224
 Стафёрова Е. Л. 110
 Стефанович А. Б. 249–250
 Столпер А. Б. 79–80
 Стрельников А. 148
 Стругацкий А. Н. 223
 Стругацкий Б. Н. 223
 Ступников Д. О. 251–252
 Сузуки Р. 239
 Сурепин А. 23
 Сутин Х. С. 174, 253
 Сычёв В. Г. 127
 Тальков И. В. 241
 Тарановский К. Ф. 203–204
 Тарковский Анд. А. 160
 Тарлышева Е. А. 7
 Твардовский А. Т. 96, 232
 Тер-Акопян А. К. 85
 Терентьев О. Л. 35, 57
 Терёхина В. Н. 84
 Тимофеев М. Ю. 246
 Тихомирова М. Э. 44, 78, 115, 132
 Тихонов В. В. 61
 Тихонова-Визбор Н. Ф. 189–190, 195
 Ткаченко В. 105
 То Хью 81
 Толстой А. Н. 11
 Толстой А. П. 193
 Толстой Л. Н. 19, 132, 210
 Томашевский Ю. В. 11
 Томенчук Л. Я. 178

- Тоом Л. В. 67–68
Туманишвили М. И. 160
Туманов В. И. 75, 123, 175–177
Туманова Р. В. 177
Турумова-Домбровская К. Ф. 115
Тучин В. В. 105, 226–227
Тырин Ю. Л. 127–128, 131–132
Тютчев Ф. И. 19, 238
- Уваров Н. С. 59
Уралова Е. В. 152
Ургант И. А. 251
Утевский А. Б. 160–161
- Федосеева-Шукшина Л. Н. 100–101
Фет А. А. 19
Фирсов В. И. 192
Фишер-Лихте Э. 248
Фокин П. Е. 69, 90, 138
Фомина О. А. 40
Фризман Л. Г. 117
Фукс Р. И. (Рувим Рублёв) 224–225
- Хвастова Е. 89
Хворостовский Д. А. 23
Хелст Б. 253
Хемингуэй Э. 182
Хиль Э. А. 76
Хмельницкий Б. А. 28, 165
Ходанов М. 241
Ходасевич В. Ф. 199
Хрущёв Н. С. 64
- Цветаева М. И. 122, 162
Цыбульский М. И. 24, 32, 44, 58–59,
77, 79, 83, 88–89, 100, 105, 223–
224, 227, 251
- Чемоданова Н. М. 98
Черейский Л. А. 159
Чернецкий Л. Г. 65
Черняк Л. Н. 83, 228
Чехов А. П. 105, 225, 247
Чичерина В. В. 79, 231, 239
Чулков М. Д. 15
- Шагал М. З. 9
- Шакало В. К. 226
Шатин Ю. В. 47, 69
Шаулов С. М. 67, 178, 215–219, 245
Шаулов С. С. 215
Шварц И. И. 21
Шекспир В. 34–35, 61, 115, 133, 148,
165–166, 194–195, 226, 231, 247–
248
- Шемякин М. М. 172–175, 184, 253
Шергин Б. В. 237
Шершеневич В. Г. 202
Шилина О. Ю. 138
Шиловский В. Н. 141, 150, 152
Шипов Р. А. 152, 192
Шишкова-Шипунова С. Е. 23
Шляховая О. В. 13
Шопен Ф. 129
Шпаликов Г. Ф. 122, 225, 250
Шпилевая Г. А. 124, 228–229
Шрейберг В. Ф. 210
Шукшин В. М. 89–101, 160, 230
- Щемелева Л. М. 7–8
Щербаков В. 91
Щербакова В. Ф. 7, 23
- Эдельштейн М. Ю. 199
Эйбоженко А. А. 142
Эйдельман Н. Я. 249
Энтин Ю. С. 223
Эпштейн А. С. 249
Эрвье Ю. Г. 32, 40
- Юровский В. Ш. 4, 108, 114, 117,
122, 141–142, 148, 152
Юшин И. С. 68
- Ядов Я. П. 210
Яковлев В. А. 147
Яковлева Г. М. 37
Якубович О. В. 90
Якушева А. А. 49, 154
Ялович Г. М. 28, 104–106
Ярко А. Н. 34

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|-----------|---|
| От автора | 3 |
|-----------|---|

СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ

| | |
|---|-----|
| «Сначала он, а потом мы...» <i>Крупнейшие барды и наследие Вертинского</i> | 7 |
| «Тюменская нефть»: поэтика и контекст | 32 |
| Высоцкий и Межиров: поэтический диалог | 43 |
| «Симоновская» песня Высоцкого | 69 |
| Об одном источнике стихотворения «Из дорожного дневника» | 82 |
| Две заметки к проблеме «Высоцкий и Шукшин» | 89 |
| Из комментария к «Песне студентов-археологов» | 102 |
| «Упал двенадцатый час...» <i>К истории одного лирического мотива: Маяковский – Анчаров – Высоцкий</i> | 117 |
| Об источниках стихотворения «Он вышел, зал взбесился...» | 127 |
| Анчаров слушает Высоцкого, и не только его. <i>По страницам телеповести «День за днём»</i> | 141 |

ЭССЕ

| | |
|---|-----|
| «Словно семь заветных струн...» | 159 |
| Дорожные истории | 178 |
| «Пишу тебе, Володя, с Садового кольца...» | 189 |

ПОРТРЕТЫ И РЕЦЕНЗИИ

| | |
|--|-----|
| О Н. А. Богомолоче и его книге | 199 |
| «Шауловский» Высоцкий | 215 |
| «Нужно провести глубокий поиск...» <i>По страницам висоцковедческого журнала</i> | 220 |
| Высоцкий и Библия? <i>О монографии Т. А. Бабенко</i> | 241 |
| Дискурс прощания | 246 |
| Указатель произведений Высоцкого | 255 |
| Указатель имён | 262 |

Научное издание

Кулагин Анатолий Валентинович

ВЫСОЦКИЙ
ИСТОЧНИКИ. ТРАДИЦИИ. ПОЭТИКА

Издательство «Булат»
115409, Москва, проспект Маршала Жукова, 39

Отпечатано с готового оригинал-макета в АО «Коломенская типография»
140400, Московская обл., г. Коломна, ул. III Интернационала, 2а

Подписано в печать 15.1.2024. Формат 60x90/16.
Усл. печ. л. 16,0. Тираж 200 экз.