

ЛАБИРИНТ



ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ

3

ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

2020

LABYRINTH

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ

Научный журнал

Издается с 2020 года

№ 3 — 2020

*Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС 77-78952 от 7 августа 2020 года*

Учредитель ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

Редакционный совет

Главный редактор:

Михаил Тимофеев, Ивановский государственный университет (Иваново)

Помощник главного редактора:

Юлия Горбунова, Ивановский государственный университет (Иваново)

Владимир Абашев, Пермский государственный национальный исследовательский университет; Пермский общественный фонд культуры «Юрятин» (Пермь)

Марина Абашева, Пермский государственный национальный исследовательский университет; Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь)

Евгений Добренко, Шеффилдский университет (Шеффилд, Великобритания)

Дмитрий Замятин, Высшая школа урбанистики имени А. А. Высоковского (Москва)

Марк Липовецкий, Колумбийский университет (Нью-Йорк, США)

Мария Литовская, Государственный университет Чжэнчжи; Институт истории и археологии УрО РАН (Чжэнчжи, КНР / Екатеринбург)

Олег Рябов, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)

Якуб Садовский, Ягеллонский университет (Краков, Польша)

Михаил Строганов, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина; Институт мировой литературы РАН; Тверское областное краеведческое общество (Москва / Тверь)

Елена Трубина, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)

Сергей Ушакин, Принстонский университет (Принстон, США)

Мария Черняк, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Василий Щукин, Ягеллонский университет (Краков, Польша)

Александр Эткинд, Кембриджский университет (Кембридж, Великобритания)

Галина Янковская, Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь)

Адрес редакции:

153025 Иваново, ул. Тимирязева, 5

Тел./факс в Иваново: +79038787799. E-mail: labyrinth@ivanovo.ac.ru

Электронная копия журнала размещена на сайте
<https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>

Редакционная коллегия

- Роман Абрамов**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; Институт социологии РАН (Москва)
- Кирилл Балдин**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Константин Бугров**, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН; Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)
- Ури Гершович**, Институт философии СПбГУ; Еврейский университет в Иерусалиме; Институт стран Азии и Африки МГУ (Санкт-Петербург / Москва / Иерусалим, Израиль)
- Денис Докучаев**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Оксана Игнатьева-Вильбоа**, Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь)
- Михаил Ильченко**, Институт философии и права УрО РАН (Екатеринбург)
- Светлана Касаткина**, Череповецкий государственный университет (Череповец)
- Татьяна Круглова**, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)
- Ирина Лаппо**, Университет Марии Кюри-Склодовской (Люблин, Польша)
- Ян Левченко**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; Балтийский федеральный университет имени И. Канта (Москва / Калининград)
- Олег Лейбович**, Пермский государственный институт культуры; Институт истории и археологии УрО РАН (Пермь / Екатеринбург)
- Олег Лысенко**, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь)
- Ольга Лысикова**, Саратовский государственный технический университет имени Ю. А. Гагарина (Саратов)
- Йордан Люцканов**, Институт литературы Болгарской академии наук (София, Болгария)
- Светлана Маник**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Мария Миловзорова**, Ивановский государственный химико-технологический университет (Иваново)
- Лилия Немченко**, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина; Гильдия киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов России (Екатеринбург / Москва)
- Лариса Петрова**, Екатеринбургская академия современного искусства (Екатеринбург)
- Дарья Радченко**, Московская высшая школа социальных и экономических наук; Российская академия народного хозяйства и государственной службы (Москва)
- Елена Раскатова**, Ивановский государственный химико-технологический университет (Иваново)
- Андрей Россомехин**, Санкт-Петербургский государственный университет; Европейский университет в Санкт-Петербурге; Государственный музей В. В. Маяковского (Санкт-Петербург / Москва)
- Татьяна Рябова**, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)
- Ирина Савкина**, Университет Тампере (Тампере, Финляндия)
- Александра Селиванова**, Центр авангарда; Галерея «На Шаболовке»; Музей Москвы (Москва)
- Нина Спутницкая**, Академия медиаиндустрии; Музей кино; Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова (Москва)
- Валентина Хархун**, Нежинский государственный университет имени Николая Гоголя (Нежин, Украина)
- Джереми Ховард**, Сент-Эндрюсский университет (Сент-Эндрюс, Великобритания)
- Ольга Шабурова**, независимый исследователь (Москва)
- Александра Яцык**, Тартуский университет (Тарту, Эстония)

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редакции</i>	5
--------------------------	---

ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

Ю. В. Доманский Олимпиада-80 и Владимир Высоцкий	6
Е. Курант Последний Гамлет Владимира Высоцкого	25
А. С. Афанасьев Серия пластинок «На концертах Владимира Высоцкого» как текст знакомства русского слушателя с творческим наследием поэта	35
Я. Садовский Макаревич и Высоцкий. О смысловом пространстве фильма «Начни сначала» Александра Стефановича	42
А. С. Светлова «Смерть» и «воскресение» культурного героя. Фильм П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» как объект массовой культуры и массовой коммуникации	58
Д. О. Ступников Смерть и похороны Владимира Высоцкого глазами группы «Черная Ленточка»	69
А. А. Россомахин Метаморфозы стонов и мычания: графика Шемякина и стихотворение Высоцкого («Чрево Парижа» и «Тушеноши»)	75

AD MARGINEM

У. Гершович Киноискусство: память и беспамятство	86
--	----

РЕЦЕНЗИЯ

А. Вавжинчак Мультимедийный Высоцкий от «Эха Москвы». Рец. на кн.: Один Высоцкий. М.: Ракурс, 2020. 632 с.	90
--	----

<i>Информация об авторах</i>	94
------------------------------------	----

<i>Информация для авторов</i>	96
-------------------------------------	----

CONTENTS

<i>Introduction</i>	5
---------------------------	---

VYSOTSKY FOREVER

Y. V. Domanskii The 1980 Olympics And Vladimir Vysotsky	6
E. L. Kurant The Last Hamlet of Vladimir Vysotsky	25
A. S. Afanasev A series of records “At the concerts of Vladimir Vysotsky” as a text of dating a russian listener with the creation of the poet	35
J. Sadowski Makarevich and Vysotsky. About the semantic space of the film “Start all over again” by Alexander Stefanovich	42
A. S. Svetlova The “death” and “resurrection” of the cultural hero. Pyotr buslov’s movie “Vysotsky. Thank you for being alive” as an object of mass culture and mass communication	58
D. O. Stupnikov The death and funeral of Vladimir Vysotsky through the eyes of the “Black Ribbon”	69
A. A. Rossomakhin Metamorphoses of Moans and Bellowing: Shemyakin’s graphics and Vysotsky’s poem (“Le Ventre de Paris” and “Tushenoshi” [“Porters of Meat Carcasses”])	75

AD MARGINEM

U. Gershovich The Art of Cinema: Memory and Memory Loss	86
---	----

REVIEW

A. Wawrzyńczak Multimedia Vysotsky from “Echo of Moscow”. Review to: One Vysotsky. Moscow: Rakurs, 2020. 632 p.	90
<i>Information about the authors</i>	95
<i>Information for the authors</i>	96

ОТ РЕДАКЦИИ

Владимира Высоцкого нет в живых вот уже 40 лет. Его преждевременный уход закрыл целую парадоксальную эпоху. Ее иллюстрацией выступают, с одной стороны, висящие в общественных учреждениях портреты Леонида Брежнева, с другой — поэтический талант и песенная харизма самого известного из актеров Театра на Таганке. Его песенное творчество и представляло собой чуть ли не самый яркий феномен независимого пласта культуры, параллельного «застойным», ритуализованным, официальным культурным практикам. Смерть Высоцкого стала событием, сумевшим свести на нет задуманные властью сценарии Олимпиады-80, вызвавшим объемный, растянувшийся на годы дискурс прощания с поэтом. Уходу Высоцкого как культурному феномену и дискурсу прощания с ним мы и посвящаем нынешний номер журнала.

*Ю. В. Доманский, Я. Садовский,
приглашенные редакторы номера*

ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

УДК 821.161.1

ОЛИМПИАДА-80 И ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

Ю. В. Доманский

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru

В статье рассматривается та часть биографического мифа Владимира Высоцкого, которая связана с Олимпиадой в Москве в 1980 году. Биографический миф поэта активно формировался при его жизни и в ещё большей степени складывался после смерти Высоцкого; формируется этот миф и по сей день. Обращение к московской Олимпиаде обусловлено тем, что Высоцкий умер в самый её разгар. И этот факт воплотился в самых разных текстах о поэте. В статье анализируется текст, созданный ещё при жизни Высоцкого, но тоже связанный с Олимпиадой-80 — это пластинка Владимира Винокура «Пародия-80». Далее приводятся и осмысливаются посмертные тексты: стихотворения памяти Высоцкого, рассказ В. С. Белоброва и О. В. Попова «Более или менее вечные ценности», фильм «Кружовник» Арво Ихо. Делается вывод о том, что два взаимодействующих мифа — Высоцкого и Олимпиады-80 — пережили определённого рода эволюцию, итогом которой стала редукция мифологического пласта и актуализация пласта художественного.

Ключевые слова: Владимир Высоцкий, Олимпиада-80, биографический миф, олимпийский текст, 1980 год.

THE 1980 OLYMPICS AND VLADIMIR VYSOTSKY

Yurii V. Domanskii

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
domanskii@yandex.ru

The article discusses the facts from Vladimir Vysotsky's biography related to the Olympics in Moscow in 1980 as a part of biographical myth of the poet. The biographical myth of Vysotsky was being actively formed during his lifetime. It was shaped even more intensely after his death, and it continues to form today. The interest for the Moscow Games grows mostly from the fact that Vysotsky died in the midst of the event. This fact was addressed by all different types of texts on Vysotsky. The first one to be analyzed is a text created during Vysotsky's lifetime and also related to the 1980 Olympics. This is vinyl record with Parody-80 by Vladimir Vinokur. Next, we take to account and examine memorial texts such as poems written in the memory of Vysotsky, short story More or Less Eternal Values by Vladimir Belobrov and Oleg Popov, and movie Kruzhovnik by Arvo Iho. In conclusion, the two interconnected myths — the one of Vladimir Vysotsky and the other of the 1980 Olympics — have evolved in some form since Vysotsky's death. When speaking of Vysotsky, the evolution of the myth resulted in the reduction of mythological layer and the actualization of literary layer.

Key words: Vladimir Vysotsky, the 1980 Olympics, biographical myth, olympic text, the year 1980.

© Доманский Ю. В., 2020

Ссылка для цитирования: Доманский Ю. В. Олимпиада-80 и Владимир Высоцкий // Labyrinth. Теории и практики культуры. 2020. № 3. С. 6—24.

Citation Link: Domanskii, Yu. V. (2020) Olimpiada-80 i Vladimir Vysotskij [The 1980 Olympics and Vladimir Vysotsky], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury [Labyrinth. Theories and practices of culture]*, no. 3, pp. 6—24.

Александр Марков, рассмотрев 1980-й год как год, когда «была создана та повседневность, в которой мы живём» [Марков, 14: 9], пришёл к следующему выводу: «1980 год оказался роковым годом, наподобие года падения Римской империи: произошли необратимые изменения, и теперь противоречия уже не могли просто преодолеваться и изживаться, оставаться в прошлом или откладываться на будущее. В этом момент стало очевидно, что никакая работа с противоречиями уже невозможна: единственное, что было возможно, — провести водораздел между разными противоречиями» [Марков, 14: 187]. Таким образом, 1980-й год стал годом во многих отношениях переломным.

Для нашей страны, если брать сугубо политический аспект, этот год знаменовался тем, что последовавший перед самым его наступлением ввод советских войск в Афганистан породил очередную конфронтацию одной шестой части суши с чуть ли не всем остальным миром. Однако эта конфронтация, повлекшая за собой бойкот странами Запада проходивших в Москве XXII Летних олимпийских игр, не стала поводом для кризиса культуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно указать на тот факт, что именно в 80-м году в Советском Союзе вышли на экраны кинотеатров сразу три фильма, созданных по определённым жанровым канонам, но оказавшихся при этом если и не шедеврами в полном смысле, то, как минимум, произведениями не на одно десятилетие. Это боевик «Пираты XX века» (режиссёр Владимир Дуров, премьера состоялась 14 июля 1980 года), фильм-катастрофа (с зачастую необходимыми в этом жанре элементами мелодрамы) «Экипаж» (режиссёр Александр Митта, премьера 12 мая 1980 года) и мелодрама «Москва слезам не верит» (режиссёр Владимир Меньшов, премьера 11 февраля 1980 года). «Пираты XX века» и «Москва слезам не верит» стали лидерами проката в нашей стране в том году — каждый из них посмотрели порядка 90 миллионов зрителей.

Но, конечно, не только последствиями ввода войск в Афганистан и выходом хороших жанровых фильмов выделяется 1980 год в контексте других лет. Если выйти за границы Советского Союза, то стоит указать, например, на то, что в этом году вышел в свет роман итальянского учёного Умберто Эко «Имя розы» — самый, пожалуй, знаменитый и, по большому счёту, инвариантный, образцовый роман постмодернизма. Однако вопрос, почему всё-таки именно 1980-й стал переломным в культурном плане и для нашей страны, и для всего мира, остаётся открытым. Представляется, что для углубления понимания статуса 80-го года прошлого века в культурной истории есть смысл посмотреть на мартиролог этого года. По сути, каждая персональная смерть здесь — это смерть, каким-то образом завершающая ту или иную культурную парадигму. То есть за каждым уходом должно было последовать какое-либо обновление, выход на новый уровень, внесение поправок в систему ценностей. Таким образом, смерти 80-го года в большинстве своём стали знаками завершения, и некоторые из них оказались знаками начала. Мы не будем подробно комментировать каждый уход того года, а только распределим знаковые, на наш взгляд, смерти 80-го года по группам — список скажет всё сам за себя.

В общественном аспекте, в политике стоит выделить два ухода: смерть югославского лидера Иосипа Броз Тито, возглавлявшего вторую империю соцлагеря с 1945 года, и смерть Алексея Косыгина — человека, который предыдущие 16 лет (почти до самой своей смерти) возглавлял Совет министров СССР и являлся организатором знаменитой экономической реформы 1965 года, во многом определившей жизнь страны в последующие годы. Литература в 80-м потеряла классика польской литературы Ярослава Ивашкевича (напомним, Нобелевскую премию по литературе в этом году получил польский поэт Чеслав Милош), самого знаменитого мистификатора прошлого века Ромена Гари, одного из самых «откровенных» писателей Генри Миллера и лидера философского и литературного экзистенциализма Жана-Поля Сартра. В мире науки две существеннейшие утраты — ключевая

фигура психологии XX века, немец Эрих Фромм и французский семиотик, один из основоположников структурализма и постструктурализма Ролан Барт. Умирают создатель современного извода эстетики триллера в кинематографе Альфред Хичкок и французский эстрадный певец Джо Дассен — весьма популярный в Советском Союзе. Самые же значительные потери понёс в 1980-м году мир рок-музыки: 19 февраля умирает вокалист AC/DC Бон Скотт, 18 мая кончает с собой Йэн Кёртис (вокалист и автор песен группы «Joy Division»), 25 сентября умирает барабанщик «Led Zeppelin» Джон Бонэм, 8 декабря убит Джон Леннон. «Joy Division» и «Led Zeppelin» на этом прекращают своё существование, AC/DC, напротив, находят нового вокалиста, с которым удаётся и продолжить начатое в 70-е, и создать совершенно новую сущность одной из самых великих рок-групп. Ну а гибель Джона Леннона и вовсе переформатировала мир — оказалось, что и в современной цивилизации гении могут быть беззащитны перед внешней жестокостью.

Что же касается нашей страны, то тут стоит выделить две знаковые смерти: 12 апреля ушёл из жизни Аркадий Северный, а 25 июля не стало Владимира Высоцкого. Оба художника пели песни под гитару, только Северный сам песен не сочинял, а выступал лишь их исполнителем, тогда как Высоцкий знаменит песнями собственного сочинения и актёрскими работами в кино и театре. Именно уход Высоцкого, случившийся в разгар московской Олимпиады, является объектом данной работы — об этом речь пойдёт несколько ниже. Пока же отметим, что каждая из перечисленных выше смертей становится знаком завершения какого-либо важного этапа в развитии мировой культуры. Уверен, что глобальное исследование 1980-го года на этот предмет ещё впереди. Для нас принципиально, что практически все известные люди, ушедшие в 80-м, знамениты тем, что и при их жизни, и после смерти активно формировались биографические мифы. Скажем немного о самой этой категории. Биографический миф во многом базируется на мифе автобиографическом, который определяется Д. М. Магомедовой как *«исходная сюжетная модель, получившая в сознании автора онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве»* [Магомедова, 1998: 7, курсив автора работы]. В русской культуре широкое распространение получила идея о том, что жизнь можно моделировать по законам художественного произведения, и уже для Пушкина «создание биографии было постоянным предметом столь же целенаправленных усилий, как и художественное творчество» [Лотман, 1992: 371]. Писатели, как заметил Б. В. Томашевский в 1923 году, создавали «себе искусственную биографию-легенду с намеренным подбором реальных и вымышленных событий» [Томашевский, 1923: 6—7], а эти «биографические легенды являлись литературным осмыслением жизни поэта, необходимым как осязаемый фон литературного произведения <...> своим созданиям поэт предпосылал не реальную <...> биографию, а свою идеальную биографическую легенду» [Томашевский, 1923: 8]. То есть биографический миф творится в первую очередь самим художником, который строит свою судьбу и по возможности мифологизирует ее. Но, конечно же, участвует в создании этого мифа и аудитория, что особенно ощутимо после смерти художника: «...на место значимых для автора моментов и форм самопонимания биограф <...> готов подставить собственные, принятые в его культуре и чаще всего — вполне трафаретные, анонимные, освоенные им в процессе обучения и через жизненный опыт <...> нормы интерпретации» [Дубин, 1995: 28]. Под биографом в данном случае может пониматься и аудитория художника: хотя «модель биографии нового времени <...> задает автобиография» [Дубин, 1995: 29], именно аудитория выступает в роли соавтора биографического мифа, своеобразно интерпретируя и собственно творчество, и высказывания художника, и сведения о его жизненном пути.

Таким образом, биографический миф оказывается безусловно шире мифа автобиографического, ибо творится в соавторстве, являет собой акт сотворчества художника и читательской аудитории. И не случайно в целом ряде работ «предметом исследования становится биографическая легенда, создаваемая самим автором (и в какой-то мере его читателями)» [Магомедова, 1998: 3, подчёркивание автора работы]. В самостоятельный предмет обсуждения в русле биографического мифа выделяется и смерть художника. Она отнюдь не завершает миф, а становится его новой главой, существенно трансформирующей всё, что было до неё.

В истории культуры известны по меньшей мере два географически-исторических отрезка, когда «тексты жизни» и «тексты смерти» особенно актуализировались — это европейский (в том числе — русский) романтизм и Серебряный век русской культуры. Романтики стремились «все поступки рассматривать как знаковые» [Лотман, 1988: 168], а «сама действительность спешила подражать литературе» [Лотман, 1988: 174]. В романтизме «канон биографии лирического поэта» [Томашевский, 1923: 7] дал Байрон. Эстетизировали романтики и смерть — не только в творчестве, но и в жизни: достаточно вспомнить реакции «аудитории» на уход Клейста или Байрона — «уже во времена Байрона стало ясно, что искусством могут быть не только картины, книги, ноты, но и стиль жизни. Тем более — смерти» [Чхартишвили, 1999: 428]. Эстетизировалась смерть и в русской культуре Серебряного века, что было связано с общей установкой на мифологизацию биографии, где смерть обрела совершенно особое значение. Но идея мифологизации биографии отнюдь не завершилась с Серебряным веком, продолжается она в мировой культуре (и русской в том числе) по сей день.

Мы коснёмся одного небольшого элемента огромной системы «биографического мифа» Высоцкого — того мифа, который активно формировался при жизни поэта (как им самим, так и публикой) и который в ещё большей степени складывался после смерти Высоцкого; формируется этот миф и по сей день. Появление этого элемента оказалось обусловлено тем, что Высоцкий умер в самый разгар Московской летней Олимпиады 1980 г. Такое «совпадение» не могло не отразиться в самых разных «текстах» о Высоцком. Вот простой пример из воспоминаний Марины Влади о дне смерти Высоцкого: «Москва пуста. Олимпийские игры в разгаре. Мы знаем, что ни пресса, ни радио ничего не сообщали о твоей смерти — лишь четыре строки в вечерней московской газете» [Вспоминая Владимира Высоцкого, 1999: 331]. Или одна деталь из воспоминаний о похоронах Высоцкого актёра и режиссёра Михаила Козакова: «...хорошо, что этих, в синих олимпийских рубашках, много...» [Вспоминая Владимира Высоцкого, 1999: 337]; под «этими» подразумеваются милиционеры, в большом количестве дежурившие на похоронах Высоцкого.

Обозначив таким образом проблему, позволим себе очень коротко описать «текст» или, если угодно, «миф» Московской Олимпиады 1980 г. Наблюдения общего свойства показывают, что у этого «мифа» две грани, которые были эксплицированы ещё в 1980-м году.

Первая из них — официальная: Олимпиада — праздник спорта; бойкотирующие Олимпиаду США и другие капиталистические страны оцениваются негативно (спустя четыре года — в 1984 г. — страны социалистического лагеря будут точно так же бойкотировать Олимпиаду в Лос-Анджелесе); в Москве много гостей, которых надо встречать хорошо, а значит, в Москве появился ряд прежде невиданных продуктов: финские соки, жевательная резинка, новые сорта колбасы... Повсюду талисман Олимпиады — Медведь, «Мишка олимпийский», как ласково называют этого улыбающегося, большеголового и ушастого зверька. К этой же грани можно отнести множество бодрых песен и стихов о спорте, олимпийские новостройки в столице — так называемая Олимпийская деревня.

Другая грань — своего рода обратная сторона медали: негативное отношение к Олимпиаде инакомыслящих, полагающих, что за внешним антуражем праздника в ещё большей степени обнажаются «социальные язвы» советского общества. Для жителей СССР Москва в дни Олимпиады — закрытый город, а многих москвичей — прежде всего тех, кого власти считают так называемыми деклассированными элементами, — на время проведения игр высылают из Москвы при помощи милиции.

Если судить, например, по отечественным средствам массовой информации, то одна, то другая грань «олимпийского мифа» оказывается превалирующей в оценке Москвы-80. В годы перестройки была распространена негативная оценка; в последнее же время государственная точка зрения пытается поддержать ностальгию по тем временам: то показывают улетающего в небеса надувного олимпийского Мишку на церемонии закрытия игр под песню «На трибунах становится тише...», то в рекламе быстрорастворимого супа пожилой господин вспоминает, как впервые отведал этот суп в дни московской Олимпиады. Видимо, такого рода ретро-реанимация актуальна в связи с Олимпийскими Играми в Сочи, прошедшими в 2014-м году. Но речь не об этом — речь о том, что и тогда, и теперь «олимпийский миф» и «биографический миф» Высоцкого довольно тесно переплетаются. Мы попробуем описать специфику системного взаимодействия двух этих мифов на примере ряда «текстов». И начнём с текста, который был создан ещё до смерти Высоцкого, но оказался непосредственно связан с Московской Олимпиадой.

Пародия Владимира Винокура¹

В 1980-м году в преддверии Олимпиады на Всесоюзной фирме грамзаписи «Мелодия» вышла пластинка Владимира Винокура «Пародия-80» (Официальный номер: С 60—13279-80; общее время звучания 42 минуты 4 секунды). Вот состав этой пластинки (в скобках указаны авторы «треков»):

01. Пародия-80
(А. Левин, Г. Минников)
02. Я Отдыхаю
(Л. Измайлов)
03. Старшина
(Л. Якубович, М. Кочин)
04. Жертва Гипноза
(Е. Смолин)

«Треки» 2, 3 и 4 представляют из себя юмористические монологи, к Олимпиаде отношения не имеющие. Первый же «трек», давший название всему диску и явно отсылающий к стандартной для той поры формуле «Олимпиада-80», представляет из себя длящийся 16 минут 19 секунд эстрадный номер, состоящий из песенных и словесных пародий на популярных советских артистов.

Номер записан на концерте (слышен смех в зале, раздаются аплодисменты) и предваряется словами Винокура: «Приближаются олимпийские игры, готовятся спортсмены, строители и, конечно, мы, артисты». Дальше идут собственно пародии — привычный впоследствии набор пародируемых Владимиром Винокуром персон: Борис Штоколов, Анатолий Папанов, военный ансамбль песни и пляски, Геннадий Хазанов, Муслим Магомаев, Николай Сличенко, Лев Лещенко. Общая тема всех пародий — спорт. Почти все они исполняются от первого лица и посвящены не просто спорту, а конкретным его видам (велоспорт, фигурное катание, баскетбол, футбол), и почти во всех пародиях изображаемые артисты или их, ска-

¹ Данный раздел статьи создан при участии А. Б. Безбородова, Л. С. Белоусова, Н. Л. Пешина и П. П. Шкаренкова.

жем так, ролевые герои (как в случаях с пародиями на Папанова, где тот представлен в образе Волка из «Ну, погоди!», или на Хазанова, представленного в образе студента кулинарного техникума) мечтают о том, как они займутся спортом или даже пытаются реализовывать себя на спортивном поприще, что иногда у них даже получается, пусть порою и несколько парадоксальным образом: так, например, Волк и Заяц из пародии на Папанова «заняли» первое место на соревнованиях по фигурному катанию, обойдя знаменитых чемпионов Роднину и Зайцева, но не потому, что хорошо исполнили танец, а потому, что их тренер — Жук — строго посмотрел на судей.

И среди пародий данного номера есть и песенная пародия на Высоцкого. В номере она звучит третьей (после песенной пародии на Штоколова и пародии на Папанова и перед пародией на Хазанова) и предваряется словами Винокура: «Наверняка много песен на олимпийских играх прозвучит в сопровождении гитары» (некоторые другие номера тоже предваряются подобного рода словесными претекстами). Музыкальная основа — мелодия песни Высоцкого «Москва-Одесса», исполненная в маршевом ритме. Вот текст этой пародии:

Ищу билетик лишний я три дня,
Поддавшись олимпийскому угару.
Нет на трибунах места для меня,
А тут мне скажут: «Лезет он с гитарой».

Гимнастику люблю, но там содом.
На корты не пройти — людская стенка.
Я не могу попасть на ипподром —
Билеты закупил туда Сличенко.

На штангу пробиваюсь я с утра.
В бассейн не попаду, хотя он рядом.
Свободен только сектор для ядра —
Там наших нет и мне туда не надо.

Ну что за невезучая судьба —
Забиты стадионы спозаранку.
И я иду, куда несёт толпа,
И попадаю с нею на Таганку.

В тексте Высоцкий нигде не назван, но это и не нужно в пародии — узнаваемость, как и положено в звучащем (аудиальном) изводе данного вида искусства, продуцируется голосом. Начнём разговор об этой пародии с текста-источника и его ритмической трансформации на пластинке «Пародия-80». Лёгкая и мелодичная в оригинале «Москва-Одесса» звучит у Винокура как марш, довольно, надо сказать, жёсткий. Видимо, такой ритм был выбран пародистом (или авторами пародии) по той причине, что в маршевом звучании в большей степени можно представить уникальный голос пародируемого — Владимира Высоцкого. Слушатель должен узнать объект пародии не столько по песне, сколько именно по голосу, для экспликации которого больше подходит как раз марш. На вербальном уровне текст-источник в пародии реализован через один из его мотивов — речевой субъект не может попасть туда, куда ему хочется. В песне «Москва-Одесса» он находится в аэропорту и ждёт, когда будет вылет на Одессу; всюду улететь можно, а Одесса из-за погодных условий не принимает. И тогда субъект песни решает лететь «туда, где принимают». Текст пародии Винокура сделан по тому же принципу: герой не может попасть туда, куда ему хочется. Разница (и существенная) в том, что, во-первых, хочет он не в одно место, как в тексте-источнике, а в разные места (на гимнастику, на ипподром, на штангу, в бассейн); во-вторых, не хочет он только в одно место —

в сектор для ядра, тогда как в тексте-источнике субъекту предложено множество городов, куда можно улететь из Москвы, но ни в один из них ему не надо.

Ещё один важный, на наш взгляд, момент, касающийся выбора для пародии именно этого текста-источника, песни «Москва-Одесса», связан с тем, что эта песня — одна из немногих официально изданных в Советском Союзе в авторском исполнении. При жизни Высоцкого в нашей стране вышло всего лишь семь его персональных пластинок-миньонов (все они выходили с 1968 по 1975 годы)². И «Москва-Одесса» была на двух из них: на гибкой пластинке «В. Высоцкий. Песни» (Код Г62-04737, Г62-04738; состав: Сторона 1 «Кони привередливые», Сторона 2 «Скалолазка», «Москва-Одесса») и на виниловой пластинке «Песни Владимира Высоцкого» (Код М62-37515, М62-37516; состав: Сторона 1 «Она была в Париже», «Кони привередливые», Сторона 2 «Скалолазка», «Москва-Одесса»). Обе пластинки вышли в 1975 году и были во многих советских семьях. Остаётся добавить, что песни на этих пластинках звучали в сопровождении ансамбля «Мелодия» под управлением Г. Гараняна. Думается, что официальное издание песни «Москва-Одесса» стало поводом для того, чтобы именно её использовать в качестве объекта для пародии официальным артистом.

В пародии помимо отсылок к песне-источнику можно увидеть и некоторые черты биографического мифа Высоцкого, сформировавшиеся при жизни поэта. Прежде всего, это упомянутая уже во вступлении к пародии гитара («Наверняка много песен на олимпийских играх прозвучит в сопровождении гитары»); гитара упоминается и в первом куплете пародии («А тут мне скажут: “Лезет он с гитарой”»). Прижизненный извод биографического мифа Высоцкого непременно включал в себя образ гитары. И хотя зачастую записи делались в сопровождении оркестра, тем не менее со сценическим образом Высоцкого слилась именно гитара. Связано это с его многочисленными сольными концертами под гитару, а также с желанием отнести поэта к определённой направленности в искусстве — к авторской (бардовской) песне, для которой гитара была непременным атрибутом. Сразу после смерти Высоцкого гитара тоже оказалась востребована биографическим мифом; во всяком случае, бытовали устные рассказы «очевидцев» о том, что в гроб Высоцкому положили гитару, а дорога от Таганки до Ваганьковского кладбища вся была устелена гитарами. В традиции поэтических некрологов Высоцкому образ гитары тоже нередкий гость. Вот лишь несколько примеров-отрывков:

Вся олимпийская столица склонилась скорбно пред тобой,
И белый гроб парит, как птица, над обескровленной толпой.
Но вот и все — по божьей воле Орфей теперь спокойно спит,
И одинокая до боли гитара у двери стоит.

*(Из стихотворения Тамары Павловой,
иногда приписывается Евгению Евтушенко)*

Склонились у ног его боги и бесы,
Ведь даже они не поверили смерти.
Гитара под утро озябнет без песни.
Согрейте ее — бога ради! Согрейте!

(Неизвестный автор)

² Справедливости ради отметим, что песни Высоцкого включались в выходящие на фирме «Мелодия» разного рода виниловые сборники (типа «Песни советского кино» или «Друзьям-однопольчанам»), а также звучали на пластинках, на которых были записаны спектакли (чаще всего — радиоспектакли) с участием Высоцкого (самый, пожалуй, известный — «Алиса в стране чудес»). Однако и этих пластинок было мало.

Тишина... Тихо падает лист на промокшую землю...
Скорь природы выплакивается проливным, морозящим дождем...
Почернела гитара от дождя иль от слез, словно дремля,
Как подруга тоскует о нём! Все о нём и о нём!
(Неизвестный автор)

Не был ты любимым фортуной,
И болел тем, чем мы болели.
На гитаре твоей не струны —
Обнаженные нервы звенели.

Выходя на сцену вразвалицу,
Из себя не корча мессию,
Ты держал в своих чутких пальцах
Гриф гитары и пульс России.
(Андрей Вознесенский)

А как тут жизнь в вине не утопить,
Коль мир такой порочный и бездушный?
Гитара в розах, ты сгорел «в огне»,
Что будет с нами, стадом равнодушных?

Не уходи! Не покидай мой город!
Он без тебя тобой не будет полон,
Без струн твоей гитары и без песен
Он будет неудобен, будет пресен.
(Марина Влади)

Наряду с гитарой не менее важным элементом биографического мифа Высоцкого и в прижизненном, и в посмертном изводе оказывается Театр на Таганке, часто обозначаемый топонимической метонимией «Таганка». В пародии Винокура этот элемент не просто оказался востребован, но занял место в сильной позиции, в коде всего текста:

И я иду, куда несёт толпа,
И попадаю с нею на Таганку.

Действительно, образ Высоцкого и при жизни, и потом для многих соотносился с Таганкой. И если Высоцкий-певец, Высоцкий-поэт не был официально признан в Советском Союзе (пластинок было наперечёт, книг и журнальных публикаций не было вовсе), то Высоцкий-актёр служил в государственном театре и снимался на государственных киностудиях. Вероятно, это и позволило в изданной пародии поставить связанный с Высоцким топоним в сильную позицию.

Таким образом, в пародии Винокура присутствуют характерные для биографического мифа Высоцкого и для его образа в сознании аудитории знаки — гитара и Таганка. Помимо этого укажем на ещё один важный момент, присутствующий в тексте пародии уже не в виде прямой экспликации, а, скажем так, подспудно, имплицитно. Ключевая мысль всего текста пародии на Высоцкого заключается в том, что речевой субъект, под которым подразумевается сам объект пародии (действительно, аудиальные пародии обычно строятся на том, что речевой субъект оказывается одновременно и пародируемым объектом), во время Олимпиады не может попасть туда, куда он хочет, то есть почти никуда. Зная репутацию Высоцкого среди советских людей, представить такое невозможно — известно, что популярность поэта открывала любые двери. То есть в реальности того, что происходит в пародии,

случиться, разумеется, не могло. Не могло, если речь идёт о прямом значении — Высоцкий не может попасть на спортивные соревнования. Однако если представить ситуацию пародии Винокура как метафору, то тогда описанное в песне в полной мере представимо в реальности. Речь может идти о метафоре положения Высоцкого относительно официальной культуры: песни и стихи не издаются, роли в кино далеко не всегда достаются те, какие хочется и каких заслуживает; в итоге — «нет на трибунах места для меня», а в тексте пародируемого оригинала: «отсюда не пускают, а туда не принимают». Исключение только театральные работы, но это всего лишь исключение, а всё остальное — правило. Таким образом, в тексте пародии Винокура можно увидеть и метафорический смысл, связанный с положением субъекта-объекта пародии в советской культуре, что не означает, что смысл этот осознанно вводился авторами пародии, но и не отменяет того, что данный смысл может актуализироваться при рецепции.

Однако куда как важнее всего вышесказанного для биографического мифа Высоцкого — сам факт появления данной пародии в контексте предстоящей в Москве Олимпиады. Восприятие публикой и самого этого факта, и текста пародии отчётливо распадается на время до Олимпиады и после нее; ещё точнее — до 25 июля 1980 года и после этого дня. До дня смерти Высоцкого, пародия воспринималась как ещё один из немногочисленных фактов появления песен Высоцкого на носителях, представляющих официальную культуру. Дело в том, что каждый факт из этого ряда ввиду незначительного их количества воспринимался как непременно нечто значительное, как нечто важное и заслуживающее внимания, как то, что можно свернуть до фразы: «Песни Высоцкого разрешили в Советском Союзе». Тем более что на пластинке Винокура не просто пародия на Высоцкого, стоящая отдельным номером, а пародия в контексте других пародий, субъектами-объектами большинства из которых выступают официальные лица советской популярной культуры; эти лица — частые гости на телевидении, их приглашают участвовать в концертах к государственным праздникам, они сопровождают советских спортсменов на важных турнирах — Штоколов, Магомаев, Сличенко, Лещенко, Хазанов, даже военный ансамбль песни и пляски. И вдруг — Высоцкий среди них. То есть по одному этому факту — факту появления пародии на Высоцкого на пластинке «Мелодии» — можно было сделать вывод о предстоящем признании Высоцкого-певца и, может быть, Высоцкого-поэта. Случилось бы такое или нет, мы никогда не узнаем (разве что обнаружится директива КГБ, согласно которой с такого-то числа такого-то года певца и поэта Владимира Высоцкого следует считать официально признанным) — случилось то, что случилось: 25 июля Высоцкого не стало. С этого момента и пародия Винокура стала восприниматься иначе. Теперь пародию Винокура можно осмыслить как невероятную нелепость, как проявление гротеска, рождённого в симбиозе искусства и жизни: Высоцкий в тексте пародии занят тем, что во время Олимпиады стремится попасть на соревнования, но у него это не получается (ситуация применительно к физической реальности, как мы отметили выше, абсурдная); Высоцкий в реальном мире во время Олимпиады умирает. И смерть Высоцкого навсегда становится самым главным событием Московской Олимпиады. И только толпа и в пародии, и в мире реальном устремлена в одно и то же место — на Таганку. То есть между художественным миром и физической реальностью складываются отношения, благодаря которым и формируется биографический миф. Владимир Винокур же, многократно пародируя в последующие годы всех тех, кого он спародировал в номере «Пародия-80», никогда больше Высоцкого по понятным причинам не пародировал.

Стихи памяти Высоцкого

После смерти Высоцкого Олимпиада прочно вошла в его биографический миф, проявившись, в частности, в многочисленных стихах, посвящённых памяти Высоцкого. Стихи эти в разные годы писались почитателями таланта поэта и затем были собраны в двух книгах «Светлой памяти Владимира Высоцкого». Вот некоторые примеры обращения самодеятельных поэтов к Олимпиаде-80:

Олимпийский регламент ломая,
Даже охнула в горе Москва.
Словно финишная прямая —
По Союзу прошла молва...

(В. Волков «В песнях живи!»), 1980)

[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 22]

Вся страна ничего не знала —
Олимпийский смотрела сон.
Он хрипел на ветру, как знамя,
С древка сорванный небосклон!

<...>

А в Москве — Олимпийские игры
Продолжались, крепчал азарт.
Безымянные выходили,
Как и он когда-то, на старт.

(А. Ибрагимов «Как надёжно было в Союзе...»), 1980)

[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 30—31]

Вся олимпийская столица
Склонилась гордо пред тобой,
И белый гроб парил, как птица
Над обескрыленной толпой.

(Т. Павлова «Россия ахнула от боли...»), 1980)

[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 51]

Олимпийское лето,
Високосный июль.
Нынче гибнут поэты
Не от яда и пуль.

<...>

Сумасшедшее счастье —
Быть калифом на час.
Олимпийская чаша —
Над тобой, как свеча!

(О. Парамонов «Памяти олимпийца»), 1980)

[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 52—53]

Провожал тебя не Париж
В олимпийское жаркое лето,
А Москва, глядевшая с крыш
На последний аншлаг поэта.

(Неизвестный автор «Провожал тебя не Париж...»), 1980)

[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 61]

Он теперь не споёт ни в веселье, ни в скорби,
 Что прожил, то успел, дальше некуда гнать.
 Где-то мчались вперёд олимпийские кони...
 Нужен полный успех — нам нельзя проиграть.

(Неизвестный автор «На смерть Владимира Высоцкого», 1980)
 [Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 71]

Зачем судьба несправедлива,
 Зачем, жестокости оплот,
 Она тебя не пощадила
 В тот душный олимпийский год?

(С. Зайцев «25 июля 1980 года», 1998)
 [Светлой памяти Владимира Высоцкого, 1998: 194]

Под гитарные стоны
 и под песенный вой
 охранял вечный сон твой
 олимпийский конвой.

(Неизвестный автор «Популярный в народе...», 1980)
 [Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 17]

— Давай, ребята, молодцы!
 Крути педали!
 — Эх, жаль, что Стивенсону мы
 Медаль отдали!
 — А ну, влепи-ка по мячу,
 Десятый номер!

...Тут кто-то тихо произнёс:
 — Высоцкий помер...

Бежит бегун и бьёт рекорд —
 Визжат трибуны...
 — Высоцкий больше не живёт,
 И смолкли струны...

(Сергей Грязнов «На Олимпиаде», 1980)
 [Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 23]

Встаньте люди, и минуту помолчите —
 Приспустите олимпийский флаг!
 Памятью Высоцкого почтите —
 Для России больших нет утрат!

*(Юрий Калинин «Встаньте люди,
 и минуту помолчите...», 1980)*
 [Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 26]

Июль кипит Олимпиадой...
 Я срочно вылетел в Москву.

(Автор неизвестен «Я не поеду на Таганку», 1983)
 [Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 111]

Голубые пытались мальчики
 Засветить мне в камере плёнку...
 Глазки их и проворные пальчики

Всё выискивали подоплёку.
Почему, на каком основании,
Мол, снимаю толпы несметные,
Что собрались у этого здания
В олимпийское утро светлое?

(Алексей Щербаков «Похороны Высоцкого», 1989)
[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 224]

«Ну, ушли бы к чувихам, на Олимпиаду,
В Мавзолей... Ну а вы? на прощание к барду?!»

(Олег Потоцкий «Высоцкий — талисман», 1993)
[Светлой памяти Владимира Высоцкого, 2000: 282]

Не вдаваясь в частности в надежде на то, что поэтическая мемория в честь Высоцкого ещё дожждётся своего исследователя, позволим себе дать лишь своего рода общий знаменатель соотношения осмысления смерти и похорон Высоцкого и олимпийского «контекста» в приведённых фрагментах — это контраст «всемирного» спортивного праздника и всенародного горя. Логика мифологического текста здесь такова: Олимпиада простым москвичам не нужна и даже вредна, учитывая активизацию сил правопорядка, поэтому и получили вместо навязанного сверху праздника великую трагедию; и пусть запомнится Олимпиада не рекордами, а только тем, что в дни её проведения умер сам Высоцкий; запомнится не аншлагами на трибунах стадионов, а аншлагом на похоронах Поэта.

Рассказ В. С. Белоброва и О. В. Попова **«Более или менее вечные ценности»**

Несколько иначе реализовался «олимпийский текст» в художественной прозе о Высоцком. Примером здесь может служить рассказ В. С. Белоброва и О. В. Попова «Более или менее вечные ценности» (2001).

Герой рассказа Вадим из 2150 г. на машине времени «прилетел в Москву-80, чтобы спасти великого барда прошлого Владимира Высоцкого» [Белобров, 2003: 103] при помощи универсального лекарства. Спасти поэта Вадиму не удаётся: герой напивается с новыми друзьями — будущими олигархами, а в восьмидесятом — пациентами психиатрической больницы Борей и Володей, попадает в милицию, где просыпается только утром 25 июля, когда Высоцкий уже умер. Вадим улетает назад в будущее, оставляя лекарство своим собутыльникам. Вадим говорит: «...Разлейте лучше на три части... Одну Брежневу, вторую отнесите в американское посольство и скажите там, что Джона Леннона должны застрелить в декабре этого года. Пусть сразу польют ему этой жидкостью на рану и дадут выпить! А третью отнесите во французское посольство для Джо Дассена, пусть тоже недельку попьёт» [Белобров, 2003: 138] (напомню, что в 1980 г., уже после Высоцкого, умрёт Джо Дассен и будет убит Джон Леннон; Брежнева не станет в 1982 г.). Конечно, ни одни из этих заветов тоже выполнить не удалось — по закону «жанра» прошлое изменить нельзя.

Посмотрим, как в этом рассказе представлен «олимпийский текст». Сразу оговорим, что он представлен с ярко выраженной негативной (в оценочном плане) иронией. Так, среди эпитафий к рассказу, наряду с цитатами из песен Джо Дассена, Джона Леннона и Владимира Высоцкого, есть и такой:

«О, спорт! Ты — мир и вечный прогресс!...

Из олимпийской песни 1980 года» [Белобров, 2003: 96]

Много и других — менее опосредованных — оценок Олимпиады-80 в рассказе Белоброва и Попова. Первый же встречный из восьмидесятого года — дядя-грибник — говорит Вадиму: «Ментов-то нет? — дядя огляделся. — Нагнали со всего Союза Олимпиаду от людей защищать» [Белобров, 2003: 99]. Потом продолжает: «Подразгрузили Москву-то на спортивный праздник» [Белобров, 2003: 100], явно имея в виду высылку некоторых москвичей за так называемый 101-й километр на время Олимпиады, что уже прямо эксплицируется в сцене прощания грибника с Вадимом: «Ну, бывай, брат! Смотри, на вокзале осторожнее, загребут а то тебя мусорки и отправят за сто первый километр на время спортивного праздника, чтобы дружелюбные негры не заметили твою пьяную морду» [Белобров, 2003: 101].

Один из милиционеров, дежурящих в метро, актуализирует другую грань «олимпийского мифа» — возможность во время Олимпиады приобрести в Москве дефицитные до этого продукты: «Кто вон на олимпийских объектах — финский сервелат с фантой жрут» [Белобров, 2003: 104].

Боря и Володя, выпивают и размышляют о бойкоте Олимпиады рядом капиталистических стран:

«— Ну, чтоб наши взяли побольше золота на Олимпиаде!

— Возьмут — делать не фиг! Кто его ещё возьмёт-то? Американцев нет, — он стал загибать пальцы, — немцев нет... Австралийцев нет...

— Но вообще спорт — это не для духа!.. Не для духа. Чисто для здоровья!»³ [Белобров, 2003: 106].

О присутствии иностранцев в городе мы узнаем из реплики старушки у подъезда, в котором живёт Зинка, — персонажи пришли к Зинке, чтобы продолжить выпивать:

«— Безобразия! Во дворе дети ходят! Иностранцы приезжают на Олимпиаду! А она вон что!» [Белобров, 2003: 119]. Сказано это в адрес Зинки, которая прямо на балконе «уединилась» с прилетевшим из будущего Вадимом.

Итак, и в художественной прозе «текст смерти» Высоцкого оказывается связан с «олимпийским текстом». И вновь, как это было и в мемориальных стихах, «олимпийский текст» противопоставляется «мифу» Высоцкого как официальное и негативное — подлинному и позитивному.

Фильм «Кружовник» Арво Ихо

Соотнесение «биографического мифа» Высоцкого и «олимпийского текста» обнаруживаем и в игровом кино. Если рассказ Попова и Белоброва можно рассматривать как экспликацию «текста» Высоцкого с включениями элементов «олимпийского текста», то художественный фильм 2007 г. «Кружовник» (режиссёр Арво Ихо, автор сценария Мария Мареева), наоборот, обращён большей частью к «олимпийскому тексту», но с включением в него «текста смерти» Владимира Высоцкого. Нет смысла пересказывать этот кинотекст, обозначим лишь в самом общем виде его фабулу.

В день закрытия Московской Олимпиады и, соответственно, на девятый день после смерти Высоцкого милицейский автобус собирает по столице «деклассированных элементов», чтобы вывезти их за всё тот же пресловутый «101-й километр». Среди этих «элементов» андеграундный художник Борис (Дмитрий Певцов). По дороге Борису удаётся убежать, он попадает в большой загородный дом крупного советского начальника Николая Александровича (Сергей Гармаш). Сам Николай уехал на церемонию закрытия Олимпиады в Лужники, и между

³ В последней фразе — характерный интеллигентский «текст» эпохи застоя, в ещё большей степени усиливающий негативную оценку Олимпиады.

Борисом и молодой женой Николая Анной (Ульяна Лаптева) завязывается роман, который завершается тем, что вечером Бориса ловит милиция и, избив, сажает в свой автобус.

«Кружовник» нельзя, пожалуй, назвать фильмом сугубо историческим; скорее — историко-мифологическим, актуально-общественным, а возможно, и футурологическим (если спроецировать Москву-80 на Сочи-2014). Рассмотрим наглядно представленное в фильме взаимодействие «олимпийского текста» и «биографического мифа» Высоцкого.

Действие начальной части фильма происходит в Москве — пустынном и украшенном олимпийской символикой городе. В милицейском автобусе, курсирующем по столице, — бомжи, проститутки, молодой литератор, уже упомянутый художник Борис и молодой человек с гитарой, на деке которой — фотография Высоцкого. С данной детали и начинается включение в «олимпийский текст» фильма «текста» Владимира Высоцкого. Сразу оговорю, что «олимпийским текстом» «Кружовник» буквально пронизан: от событийного ряда (персонажи смотрят трансляции с игр, Николай Александрович едет на их закрытие, милиционер переживает по поводу поражения наших боксёров от кубинцев) до деталей: например, куртка и брюки с олимпийской символикой, блокнотик с олимпийским Мишкой. Но не менее значимым оказывается и «текст» Высоцкого. Сначала это именно «мифологические вставки». В зарешённом загоне автобуса парень с гитарой поёт припев «Моей цыганской». Потом между литератором и гитаристом происходит спор-диалог о роли Высоцкого в русской культуре:

Л и т е р а т о р: Молодой человек, позвольте, в конце концов, истории определить истинность поэта, его ценность для культурного наследия нации.

Г и т а р и с т: Подождите. Я отчасти согласен с вами: Николай Заболоцкий — интеллигентный поэт, но у него нет той народности, которая присутствует у Володи. Поймите, Володю знают все — от членов Политбюро ЦК КПСС до последнего дворника. Пройдёт пятьдесят лет — мы с вами будем только навозом в поле истории. Останется только двое: он (*гитарист показывает на фото на деке своей гитары*) и Пушкин. Всё.

В этом споре эксплицированы две тенденции «мифа» Высоцкого, появившиеся (а, скорее всего, уже и развивающиеся) летом 1980 г. Литератор выступает с крайней, весьма распространённой и теперь точки зрения на поэзию Высоцкого, что это — поэзия «одного дня», поэзия, актуальная только для своего времени; пройдут годы — и Высоцкого, скорее всего, забудут. Гитарист придерживается не менее крайней и не менее распространённой противоположной точки зрения: Высоцкий — поэт «на века», сравнимый по силе поэтического гения только с Пушкиным. Но важно ещё и то, что интеллигенты-диссиденты в милицейском автобусе говорят именно о Высоцком, а Олимпиада, например, их мало интересует. Спустя некоторое время происходит ещё один спор:

Г и т а р и с т (*будит уснувшего на коленях проститутки Литератора*): ...У меня есть гениальная идея: ты должен написать книгу о том, как спецслужбы сгноили великого поэта Владимира Семёновича Высоцкого. Это будет великая книга.

Л и т е р а т о р (*просыпаясь*): Его не спецслужбы сгноили, а водка и наркотики.

Г и т а р и с т: Да ты что? Ты чего говоришь-то?

П р о с т и т у т к а: Конечно, водка. Он, это, ходил к Зое.

Г и т а р и с т: Вы чего? <...> Это ложь!

П р о с т и т у т к а: С Зоей на пару киряли на третьем этаже.

Г и т а р и с т: Чтобы Владимир Семёнович с проституткой кирял?

Начинается потасовка, в результате которой художнику Борису и удаётся убежать из милицейского автобуса.

В этом фрагменте прямо эксплицированы две грани уже непосредственно «текста смерти» Высоцкого: Высоцкого убили спецслужбы и Высоцкого убили водка и наркотики. Обе причины смерти поэта оказались актуальны после 25 июля 1980 г., не менее актуальны они для «биографического мифа» Высоцкого и теперь. Не будем рассуждать об источниках их появления, скажем лишь, что первая причина смерти — Высоцкого убил КГБ — пришлась по вкусу инакомыслящим интеллигентам⁴, а вторая — «простому народу»: Высоцкий такой же, как мы, — пьёт водку, но он и велик в своей греховности, по-своему элитарен — принимает недоступные и непонятные нам наркотики.

Следующий фрагмент фильма, включающий «текст» Высоцкого, связан с эпизодическим персонажем Алексеем Павловичем — видимо, каким-то начальником, отдыхающим на даче; его жена говорит пришедшей Анне, что Алексей Павлович слушает по «Голосу» интервью с Барышниковым — ведь девять дней как Высоцкий умер. Это небольшое упоминание попадает уже в непосредственные системные отношения с «олимпийским текстом»: перед тем, как зайти на дачу к Алексею Павловичу Анна заходит к милиционеру, который смотрит по телевизору олимпийский заплыв с участием Сальникова, а потому не желает отвлекаться на просьбы. Девушка наивно полагает, что и Алексей Павлович тоже смотрит Олимпиаду, однако его супруга иронично замечает, что Алексей Павлович не интересуется «потехами в потёмкинской деревне». Таким образом, в этом небольшом фрагменте представлены два взаимодействующих во времени и пространстве, но разведённых социально «текста»: «простой народ» смотрит Олимпиаду по государственному телевидению, «начальство» слушает передачу о Высоцком по «враждебному» радио.

Далее включение «текста» Высоцкого в «Кружовнике» оказывается более глубоким, выходит за пределы «мифа», превращаясь в концептуальный в идеологическом плане «интертекст». Это включение происходит ближе к финалу фильма и позволяет убедиться в одной очень важной вещи: «миф» может вырастать в осмысление тех или иных граней собственно художественного мира объекта этого «мифа».

Предваряет введение «текста» Высоцкого в финале «Кружовника» ещё один культурный «интертекст» — чеховский, прямо соотносимый с названием фильма («Кружовник» и «Крыжовник»). Борис находит в доме Николая Александровича книгу Чехова и вслух читает Анне фрагмент из рассказа «Крыжовник», прямо проецирующийся с его точки зрения на советскую действительность. Борис читает, опуская некоторые фразы из источника, и вот, что получается в результате:

«Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность... теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, враньё... ..но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. ...потому что несчастные несут своё бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз».

⁴ Напомню в этой связи о вышедшей в Польше в 1999 году книге [Zimna, 1999]. Вот фрагмент рецензии Анны Жебровской на эту книгу: «Жалко, что при таком интригующем названии ответ на поставленный в нём вопрос, судя по всему, даёт уже фотография на обложке: Высоцкий правой рукой указывает на улыбающегося блондина, левой — крепко его обнимает, опасаясь, по-видимому, что убийца от него убежит. Кто этот блондин — неизвестно даже автору книги: среди помещённых в ней фотографий эта — единственная — так и осталась неподписанной. Читателю, по-видимому, предложено догадаться, что блондин — агент КГБ, так как именно эта организация, утверждает Зимна, убила Высоцкого» [Мир Высоцкого, 2001: 596].

Потом Борис вспоминает, как в детстве на даче читал Чехова, а мама делала ему чёрный хлеб с помидорами. Неожиданно Анна, пока Борис рассказывает, даёт ему только что приготовленные бутерброды — именно такие, как те, о которых рассказал Борис. Далее художник выходит на берег озера, за кадром звучит песня Высоцкого «Здесь лапы у елей...» в авторском исполнении. Лирический сюжет этой песни проецируется на сюжет фильма, на состояние Бориса, почувствовавшего любовь к Анне — сельской женщине, искренней, открытой миру и любви, но запертой «злым колдуном» Николаем в дачном доме, «откуда уйти невозможно».

Под песню Высоцкого Борис, уколовшись о можжевельник, вслух пытается припомнить «Можжевельниковый куст» Н. Заболоцкого (напомню: того самого «интеллигентного поэта» из спора Гитариста и Литератора в милицейском автобусе), но на строчке «Сладкий лепет, едва отдающий смолой...» Борис падает в овраг и снова укалывается — только на этот раз об иголку, которая почему-то лежит в кармане его штанов. Вылезая из оврага, Борис продолжает цитировать Заболоцкого: «Проколовший меня животворной иглой». (Как потом признаётся Анна, эту иголку, обмотанную ниткой, Борису положила она — по примете, чтобы человек вернулся к ней.) Отметим здесь два расхождения между тем, что декламирует Борис, и оригиналом — текстом Заболоцкого. Во-первых, вместо «сладкий» в «первоисточнике» — «лёгкий»; во-вторых (и это уже больше, чем просто оговорка), игла у Заболоцкого не «животворная», а «смертоносная». Борис словно сознательно меняет эпитет Заболоцкого на антонимичный, тем самым формируя у зрителя позитивное впечатление не только о своей нагрывавшей любви, но и о её перспективах. Однако «культурный зритель», знающий стихотворение Заболоцкого, увидит смыслы, создаваемые диалогом между стихотворением в прочтении Бориса и собственно стихотворением Заболоцкого. «Первоисточник» в этом диалоге существенно скорректирует горизонт ожидания. И действительно, в развязке фильма окажется, что игла, казавшаяся (и во многом, видимо, оставшаяся для Анны и Бориса) *животворной*, на деле в не меньшей степени окажется *смертоносной*.

Далее Борис делает бусы из ягод крыжовника и, вернувшись на дачу, дарит их Анне. Я не случайно так подробно описываю весь этот эпизод — дело в том, что всё это время за кадром звучит песня Высоцкого.

Борис и Анна целуются, но вдруг слышится шум машины, которая везёт мужа Анны Николая. В коротком диалоге влюблённых, в реплике Бориса звучит цитата из Высоцкого, из уже, напомню, исполненной Гитаристом в автобусе «Моей цыганской».

А н н а: Вот и всё.

Б о р и с: Всё не так, ребята.

Дело близится к развязке, которую сопровождает за кадром как раз «Моя цыганская» в авторском исполнении. Монтажный видеоряд к этой песне: Анна плачет, Николай размышляет, Борис пытается бежать из дома, но два милиционера его ловят и жестоко бьют. Анна зовёт на помощь, Николай бездействует. Бориса уводят в автобус, автобус уезжает. Анна рыдает. На экране телевизора улетает Олимпийский Мишка, плачут зрители в Лужниках. Анна смотрит на свой портрет, который Борис успел нарисовать. Улыбается сквозь слёзы...

Весь финал фильма, от чтения фрагмента из чеховского «Крыжовника» до «Моей цыганской» включительно, насыщен «интертекстуальными» отсылками, активно взаимодействующими друг с другом и с видеорядом: Чехов, Высоцкий, Заболоцкий, церемония закрытия Олимпийских игр. Думается, описание и анализ такой системы в фильме «Крыжовник» — проблема для отдельной большой работы. Мы же хотели обратить внимание только на одну корреляцию двух «текстов», заявленных в названии

данного раздела: корреляцию «текста» Высоцкого и «олимпийского текста» в финале фильма «Кружовник».

Знаменитые кадры улетающего из Лужников на воздушных шарах Олимпийского Мишки были оформлены организаторами церемонии закрытия XXII Олимпиады весьма трогательно: Мишка улетал под печальную песню «На трибунах становится тише...», зрители на трибунах Лужников и у телеэкранов, как помнится, искренне плакали⁵. В фильме плачет Анна, навсегда потерявшая только что обретенную любовь. Вот только звуковой ряд к плачущим зрителям, плачущей Анне и улетающему Мишке составляет в «Кружовнике» не привычная на этом месте «На трибунах становится тише...», а «Моя цыганская» Высоцкого. Такая неожиданная корреляция «олимпийского текста», песни Высоцкого и развязки фильма «Кружовник» рождает в свете нашей проблемы уже более глубокие смыслы универсального свойства, в которых сочетаются официально-сиюминутное (улетающий Мишка), вечное (проблематика «Моей цыганской») и личное (трагедия человека, обретшего и тут же потерявшего любовь).

Таким образом, в художественном фильме «Кружовник» эксплуатация двух «мифов» — «биографического мифа» Высоцкого и «мифа» Москвы-80 — переходит в более глубинное взаимодействие культурных «текстов» (Высоцкого, Чехова, Заболоцкого) и под напором классики вытесняет «олимпийский текст» на самый внешний уровень. Вместе с улетающим Мишкой улетает «олимпийский текст». Что же остаётся? Остаётся русская культура, творчество Чехова, Заболоцкого, Высоцкого, и сегодня помогающие жить, помогающие решать проблемы, находить своё место в мире, лучше понимать этот мир. В этой связи отметим, что финал фильма структурирован четырьмя художественными текстами: двумя песнями Высоцкого, рассказом Чехова и стихотворением Заболоцкого. Последовательное расположение этих четырёх текстов задаёт свой сюжет, соотносимый с событийным рядом фильма «Кружовник»: начинается этот сюжет с цитаты из Чехова, которая проецируется на критические настроения Бориса относительно советского строя; потом песня Высоцкого «Здесь лапы у елей...» и чтение фрагментов из стихотворения Заболоцкого вытесняют «антисоветский ряд» осознанием внезапно пришедшей любви (а само стихотворение Заболоцкого «в оригинале» формирует и предвосхищение грядущей трагедии); наконец, «Моя цыганская» эксплицирует трагедию человека во враждебном мире, человек под воздействием среды лишается самого светлого — любви, а вместе с ней — свободы, счастья, права на творчество... В общем: «всё не так, ребята...»

* * *

Итак, можно сказать, что два взаимодействующих «мифа» — Высоцкого и Олимпиады-80 — пережили за прошедшие со смерти поэта годы определённого рода эволюцию, итогом которой, если говорить о Высоцком, и стала своеобразная редукция мифологического пласта и актуализация пласта собственно художественного. Стихи самодетельных поэтов памяти Высоцкого, рассказ Попова и Белоброва и даже прижизненная пародия Владимира Винокура эксплуатируют «мифологему» «Владимир Высоцкий» во взаимодействии с «мифологемой» «Олимпиада-80» в

⁵ В романе Вадима Демидова «Там, где падают ангелы» (2009) двойник президента России господин Лисман в интервью, которое он даёт зарубежной журналистке, рассуждает о медведе как метафоре нашей страны: «...для меня и для подавляющего числа моих соотечественников сей косолапый зверь ассоциируется с добрым мишкой, эмблемой Олимпиады-80. До сих пор в глазах моего народа стоят щемящие кадры, когда он улетает на небо на связке воздушных шариков. И Лев Лещенко, поющий... Эх! Поймите меня правильно, мишка не агрессор, а ангел, парящий в облаках. Мечтатель, полный заоблачных грёз» [Демидов, 2011: 388—389].

разных её гранях, «олимпийский текст» позволяет ещё глубже представить, а в итоге и понять «биографический миф» Высоцкого. Фильм «Кружовник» начинается с похожей эксплуатации — вспомним начальные диалоги Гитариста и Литератора — но в дальнейшем наглядно представляет отмеченную выше эволюцию: по ходу фильма «миф» Высоцкого уступает место художественному творчеству поэта. Видимо, к 2007 г. (время создания «Кружовника») «миф» Высоцкого выработал себя, перестал быть в той же степени, что и прежде, интересен (это вовсе не означает невозможности реанимации этого «мифа» в будущем), уступив место непосредственно творчеству — тому, что обычно и остаётся от поэта в веках.

Впрочем, и после «Кружовника» миф Олимпиады продолжает эксплуатироваться в разного рода экспликациях биографического мифа Высоцкого. Укажем, например, на вышедший в 2010-м году документальный фильм режиссёра Александра Ковановского «Владимир Высоцкий. Уйду я в это лето» (производство ТО «Ракурс»). В этом фильме смерть и похороны поэта представлены непосредственно в контексте Олимпийских Игр. И всё же на настоящий момент можно смело говорить о канонизации поэтического наследия Высоцкого в истории русской культуры; однако при этом нельзя забывать, что почва для такой канонизации во многом была подготовлена эксплуатацией «биографического мифа», не последнее место в котором занимал «олимпийский текст». Следовательно, «биографический миф» не бесполезен и в культурном плане, ведь те или иные грани этого «мифа» позволяют новым творцам выходить на новые уровни осмысления художественного мира Высоцкого, позволяют увидеть такие смыслы, которые без «мифологических подступов» были бы скрыты.

Библиографический список

- Белобров В. С., Попов О. В.* Уловка водоростов: Рассказы. М.: ОГИ, 2003. 298 с.
- Вспоминая Владимира Высоцкого / сост. А. Н. Сафонов. М.: Советская Россия, 1989. 384 с.
- Демидов В.* Сержант Пеппер, живы твои сыновья! Там, где падают ангелы. Романы. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 680 с.
- Дубин Б. В.* Биография, репутация, анкета (о формах интеграции опыта в письменной культуре) // Биографический альманах. 6. М.; СПб., 1995. С. 7—31.
- Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
- Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в трех томах. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 365—377.
- Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: дис. в виде научного доклада ... д-ра филол. наук. М., 1998. 50 с.
- Марков А.* 1980: год рождения повседневности. М.: Европа, 2014. 195 с.
- Мир Высоцкого. Вып. 5. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. 712 с.
- Светлой памяти Владимира Высоцкого... Посвящения / Редактор-составитель З. Лихачёва. М.: Книжный магазин «Москва», 1998. 264 с.
- Светлой памяти Владимира Высоцкого... Посвящения. Книга вторая / Редактор-составитель З. Лихачёва. М.: Книжный магазин «Москва», 2000. 364 с.
- Томашевский Б.* Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 6—9.
- Чхартшвили Г.* Писатель и самоубийство. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 576 с.
- Zimna M.* Kto zabił Wysockiego? Kraków: KASAM Art, 1999.

References

- Belobrov, V. S., Popov, O. V. (2003) *Ulovka vodorastov: Rasskazy* [Trick of the vodorasts: Stories], Moscow: OGI.
- Chxartishvili, G. (1999) *Pisatel' i samoubiistvo* [The writer and suicide], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Demidov, V. (2011) *Serzhant Pepper, zhivy tvoi synov'ya! Tam, gde padayut angely*. Romany [Sergeant Pepper, your sons are alive! Where angels fall. Novels], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Dubin, B. V. (1995) Biografiya, reputaciya, anketa (o formax integracii opyta v pis'mennoj kul'ture) [Biography, reputation, questionnaire (about forms of integration of experience in written culture)], *Biograficheskij al'manax*, 6. Moscow; St. Petersburg, pp. 7—31.
- Lotman, Yu. M. (1992) Literaturnaya biografiya v istoriko-kul'turnom kontekste (k tipologicheskomu sootneseniyu teksta i lichnosti avtora) [Literary biography in the historical and cultural context (to the typological correlation of the text and the author's personality)], *Izbrannye stat'i: v trex tomax*, T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury, Tallinn: Aleksandra, pp. 365—377.
- Lotman, Yu. M. (1988) *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'* [At the school of the poetic word: Pushkin. Lermontov. Gogol] M.: Prosveshhenie.
- Magomedova, D. M. (1998) Avtobiograficheskij mif v tvorchestve Aleksandra Bloka: Dis. v vide nauchnogo doklada ... d-ra filol. nauk [Autobiographical myth in the works of Alexander Blok (Dr. Sc.)], Moscow.
- Markov, A. (2014) *1980: god rozhdeniya povsednevnosti* [1980: year of birth of everyday life], Moscow: Evropa.
- Mir Vysoczkogo* (2001) [World Of Vysotsky], Vyp. V. Moscow: GKChM V. S. Vysoczkogo.
- Svetloj pamyati Vladimira Vysoczkogo... Posvyashheniya* (1998) [Bright memory of Vladimir Vysotsky... Initiations], Lixachyova, Z. (ed.), M.: Knizhnyj magazin «Moskva».
- Svetloj pamyati Vladimira Vysoczkogo... Posvyashheniya. Kniga vtoraya* (2000) [Bright memory of Vladimir Vysotsky... Initiations. Book 2], Lixachyova, Z. (ed.), Moscow: Knizhnyj magazin «Moskva».
- Tomashevskij, B. (1923) Literatura i biografiya [Literature and biography], *Kniga i revolyuciya*, № 4 (28), pp. 6—9.
- Vspominaya Vladimira Vysoczkogo* (1989) [Remembering Vladimir Vysotsky], Safonov, A. N. (sost.), Moscow: Sovetskaya Rossiya.
- Zimna, M. (1999) *Kto zabil Wysockiego?* [Who killed Vysotsky?], Kraków: KASAM Art.

ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

УДК 792.2(091)

ПОСЛЕДНИЙ ГАМЛЕТ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО

Е. Курант

Ягеллонский университет, Краков, Польша, elena.kurant@uj.edu.pl

В статье рассматривается образ Гамлета, созданный Владимиром Высоцким в спектакле Московского Театра на Таганке «Гамлет» (1971) и образ Гамлета-Высоцкого в таганковском спектакле «Владимир Высоцкий» (1981). Тема «Гамлета», пьесы, имевшей особое значение для русского театра, для русской культуры, стала личной темой Высоцкого. Гамлет Высоцкого — в свитере и джинсах, с надрытым голосом, так хорошо знакомым современникам — воспринимается «своим», выразителем общественных настроений, выразителем духа эпохи. Не случайно в спектакле «Владимир Высоцкий, спектакле-прощании, спектакле-воспоминании, появляются персонажи «Гамлета», звучат реплики из «Гамлета», без Высоцкого, но в диалоге с ним. Его выразительное минус-присутствие создает мистериальную атмосферу спектакля «Владимир Высоцкий». Автор пытается проанализировать, каким образом на спектакле создавался не просто «эффект присутствия» в отсутствие актера, но именно само присутствие в его катарсическом, эмоциональном восприятии, как образ Высоцкого конструировался, воссоздавался звучанием его голоса в воспринимающем сознании.

Ключевые слова: Владимир Высоцкий, «Гамлет», Юрий Любимов, Театр на Таганке, «диалогисты», минус-присутствие, Давид Боровский, Эрика Фишер-Лихте, эффект присутствия.

THE LAST HAMLET OF VLADIMIR VYSOTSKY

E. L. Kurant

Jagiellonian University, Cracow, Poland, elena.kurant@uj.edu.pl

The article is concerned with the image of Hamlet created by Vladimir Vysotsky in Taganka Theatre's performance of *Hamlet* (1871) and the image of Hamlet-Vysotsky in Taganka's performance of *Vladimir Vysotsky* (1981). *Hamlet* has had special significance in Russian culture and Russian theatre, and *Hamlet*'s theme has become Vysotsky's personal theme as well. Hamlet played by Vysotsky — wearing sweater and jeans, with his crackling voice recognizable by his contemporaries — took a “one of them” approach, as a representative of public sentiment and the spirit of the epoch. So in a special farewell and commemorative performance of *Vladimir Vysotsky*, characters and dialogue from *Hamlet* appeared for a reason. Vysotsky is gone, but his voice is still heard, and this expressive “nonpresence” creates the mysterious atmosphere of the performance. The author of this article analyzes how the performance created the “effect of presence” even as the main character was absent, and why it was more than an effect, but presence itself — constructed; recreated by the sound of his voice and perceived with great emotion and catharsis.

Key words: Vladimir Vysotsky, “Hamlet”, Yuri Lyubimov, Taganka Theater, dialogical philosophy, nonpresence, David Borovsky, Erica Fischer-Lichte, The Effect of Presence.

© Курант Е. Л., 2020

Ссылка для цитирования: Курант Е. Л. Последний Гамлет Владимира Высоцкого // *Labyrinth. Теории и практики культуры*. 2020. № 3. С. 25—34.

Citation Link: Kurant, E. L. (2020) Posledniy Gamlet Vladimira Vysotskogo [The Last Hamlet of Vladimir Vysotsky], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury [Labyrinth. Theories and practices of culture]*, no. 3, pp. 25—34.

«“Гамлет”!... понимаете ли вы значение этого слова? — оно велико и глубоко: это жизнь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас...» — писал Виссарион Белинский в статье 1838 года «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» [Белинский, 2017: 74]. Статья Белинского открывает раздел русского сценического «гамлетоведения». Уже с момента появления первой русскоязычной переработки трагедии, выполненной Александром Сумароковым в 1747 году¹, образ Гамлета становится одним из вечных образов русской культуры (первым «русским Гамлетом» в общественном сознании стал император Павел I). Полноценный успех у широкого зрителя пьеса обрела в переводе Николая Полевого (1873), в этой роли в XIX веке блистали упомянутый уже легендарный актер-романтик московского Малого театра Павел Мочалов² (Гамлет стал бенефисной ролью Мочалова) и ведущий трагик Александринского театра Василий Каратыгин³.

Исполнители Гамлета — тема, которой посвящено отдельное направление критической литературы. В этой роли выступали Пол Сколфилд, Жан-Луи Третьяк, Сара Бернар⁴, Жан Луи Барро, Йозеф Кайнци, Лоуренс Оливье, Даниэль Ольбрыхский, Василий Качалов, Михаил Казаков, Иннокентий Смоктуновский, Бруно Фрейндлих и многие другие выдающиеся актеры своего времени.

По словам Яна Котта, «<...> в “Гамлете” находили свои черты многие поколения. Может быть, именно в том и гениальность “Гамлета”, что можно смотреться в него, как в зеркало» [Котт, 2011]. И действительно, «Гамлет» имел особое значение для российского театра и культуры, становясь «зеркалом» эпохи, отражая судьбу поколений, являясь попыткой осмыслить реальность и найти ответы на вечные вопросы бытия. И появлялась эта пьеса на сцене именно в те моменты, когда особо остро ощущалась распавшаяся «связь времен», расшатанность «перекошенного века». Таковы легендарные Гамлеты русского театра XX века: Гамлет-мыслитель Василия Качалова в постановке Гордона Крэга в Московском Художественном театре (1911), мистический Гамлет Михаила Чехова в МХАТе Втором (1924). Идея поставить «Гамлета» на протяжении всей творческой жизни преследовала Всеволода Мейерхольда: в начале 20-х годов он намеревался осуществить постановку в театре РСФСР-1, привлекая к работе над текстом Марину Цветаеву

¹ Переделка Сумарокова под названием «Омлет — принц Датский» выполнена, вероятнее всего, на основе французского прозаического перевода Пьера-Антуана де Ла Пласа и довольно далека от оригинала: Сумароков меняет сюжетные перипетии, список действующих лиц, подчиняя текст требованиям классицистской трагедии XVII века. Пьеса была поставлена впервые в 1750 г. кадетами Петербургского Сухопутного шляхетского корпуса, роль Гамлета исполнял будущий патриарх сцены Иван Дмитриевский, в этом же спектакле в роли Клавдия выступил Федор Волков.

² Роль Гамлета исполнял в 1827—1836 гг. также отец Мочалова — Степан Федорович, актер Малого театра, в переработанной для русской сцены Степаном Висковатовым (1810 г.) стихотворной версии прозаического перевода Ла Пласа, выполненной Жаном-Франсуа Дюси.

³ Противопоставление Мочалова и Каратыгина, двух ведущих актеров Москвы и Петербурга, традиционно воспринималось как олицетворение оппозиции русского и европейского стиля актерской игры: Мочалов — актер вдохновения, сильных эмоций, темперамента, Каратыгин воплощает классицистскую строгость формы, преобладание рассудка над чувством, профессиональное мастерство.

⁴ Сара Бернар была второй женщиной-исполнительницей роли Гамлета. Впервые в этой ипостаси появилась на сцене английская актриса Сара Сиддонс (1777). Среди исполнительниц роли Гамлета в театре стоит упомянуть также Сюзанну Депре (1913), актрису театра Антуана, Франс де Ла Тур в лондонском театре Полумесяца (1980). Константин Станиславский в 1937 г. репетирует «Гамлета» с Ириной Розановой в главной роли, но спектакль не был поставлен. В 2001 году в роли Гамлета в моноспектакле «Гамлет-урок» режиссера Теодороса Терзопулоса в совместной постановка театра «А» и афинского театра Attis выступила Алла Демидова.

и Владимира Маяковского, позже именно с этой целью по его заказу пьеса была переведена Борисом Пастернаком. Мейерхольд обдумывал возможность передать заглавную роль Зинаиде Райх, а оформление спектакля — Пикассо. Но этим планам не суждено было сбыться. Более 30 лет пьеса не выставлялась на сцене, хотя не была официально запрещена: «Пьесу о принце датском не любил Сталин, видевший в Гамлете воплощение ненавистной ему интеллигентской рефлексии» [Бартошевич, 2011]. Не случайно именно в 50-е годы пьеса возобновляет свою сценическую историю на русских подмостках: в Ленинграде в Театре драмы им. Пушкина (бывшая Александринка) в 1954 году «Гамлета» ставил Григорий Козинцев с Бруно Фрейндлихом в главной роли⁵. В Москве в Театре им. Маяковского в том же 1954 году Евгений Самойлов играл Гамлета в спектакле Николая Охлопкова. «Оттепельный» Гамлет стал знаком «десталинизации», символом ожидаемых перемен и неоправдавшихся надежд. «Застойные» 70-е годы — время крушения веры в возможность «социализма с человеческим лицом», время разочарований в опостылевшей действительности, исполненное ощущением безнадежности, бессмысленности существования: «сказалось движение общественных настроений тех лет — от опьяненности политическими вопросами к попыткам осмыслить реальность в категориях общеполитических. Конфликт человек — государство был включен в коллизию более общего свойства: человек — судьба, человек — смерть» [Бартошевич, 2011]. В этой атмосфере был создан очередной «Гамлет», вошедший в историю мирового театра, ставший «уроком стоического мужества, душевной зрелости, верности себе в обстоятельствах, заведомо непреодолимых, в противостоянии силам, победа над которыми невозможна» [Бартошевич, 2011] — «Гамлет» в Театре на Таганке в постановке Юрия Любимова. Спектакль игрался беспрерывно с 29 ноября 1971 года по 19 июля 1980 года (317 раз) — и был снят со сцены с смертью главного исполнителя, потому что «“Гамлета” без Высоцкого быть не могло» [Зорина, 2011: 200].

* * *

Хлопуша и Лопахин, Галилей и Свидригайлов, фон Корен и капитан Жеглов — вот лишь немногие театральные и кинороли Владимира Высоцкого, которые стали событием советской культурной жизни 60—70 годов. Исполнитель, чьи концерты были официально запрещены, а его песни в хит-парадах 80-х годов конкурировали с песнями Аллы Пугачевой, Элтона Джона, «Би Джиз», «Юрай Хип». Бард, который, невзирая на заключение приемной комиссии в Школе-Студии МХАТ об отсутствии у него певческого голоса, собирал многотысячные залы. Автор более 600 песенных композиций, более 100 поэтических произведений, прозаических текстов, не принятый ни в Союз писателей, ни в Союз композиторов. Актер, уволенный из Театра миниатюр с формулировкой «за полное отсутствие чувства юмора», на спектакли которого на Таганке невозможно было попасть. Высоцкий активно гастролировал за рубежом, давал интервью зарубежным радио- и телекомпаниям, получал премии за театральные роли, в то время как гостелерадио словно и забыло о существовании «шансонье всея Руси»⁶, его участие в фильмах необходимо было «пробивать» в Госкино, его концерты запрещали, пластинки не выпускали, но тем не менее он давал десятки и сотни платных концертов, а его песни гремели изо всех динамиков по всем уголкам Советского Союза. Его голубой «Мерседес» был хорошо известен в Москве, сам он объездил полмира, побывал в Голливуде, на Таити.

⁵ Спустя 10 лет, в 1964 году вышел на экраны легендарный фильм Козинцева «Гамлет» с Иннокентием Смоктуновским.

⁶ Цитата из стихотворения Андрея Вознесенского «Реквием оптимистический 1970-го года»: «...Спи, шансонье всея Руси отпетый».

Высоцкий — его биография, творческая и личная — явление многогранное, выходящее за какие-либо жанровые рамки профессионального амплуа: «Для одних он Поэт, бард <...>, для других — представитель массовой культуры; одни его хотят сделать знаменем протеста «застойного периода 70-х годов», другие стараются пригладить, затушевать неудобные аспекты его жизни и творчества — убрать не нужные для сегодняшнего дня сложности, компромиссы, уступки из его биографии; одни его помнят по театру, другие пишут о киноработах или исследуют его песенное творчество» [Демидова, 1989: 8]. «Народный Володя» [Раззаков, 2005] был легендой при жизни, после смерти легенды и мифы вокруг Высоцкого множилось: «Началось, естественно, с коротких прощальных плачей его друзей, а затем все превратилось в сокрушительный поток, в целую систему потоков, разнополюсных, взаимоисключающих, от неприятия до славословия, с озлобленностью на одном конце и с кликушескими восторгами на другом» [Окуджава, 1988]. Его имя растиражировали в многочисленных статьях, книгах, фильмах, посвященных творчеству и биографии поэта, миллионными тиражами выходили музыкальные диски, в 1897 году за роль Глеба Жеглова ему посмертно была присвоена Государственная премия. Народное признание не знает пределов: именем Высоцкого названа открытая в 1986 году планета, дальневосточный танкер и выведенный в 1988 сорт гладиолусов кирпично-красного цвета... Так или иначе Высоцкий стал символом 60—70-х, «голосом поколения», его «поющим нервом» (Е. Евтушенко), в его творчестве — песенном, поэтическом — концептуально оформился культурный код эпохи, воплощая все ее противоречия, выражая «образ времени, нами пережитого: Высоцкий был его двойником, его душой, его надеждой» [Демидова, 1989: 5]. Высоцкий был поэтом, так он ощущал себя: «Я ровно настолько композитор, насколько мне необходимо спеть мои стихи». Его поэтическое наследие только после его кончины стало фактом литературы и объектом серьезных литературоведческих, лингвистических исследований. Творчество Высоцкого в его тесном сплетении традиций русского фольклора, городской поэзии и классической литературы стало «энциклопедией советской жизни» [Козлов, 2015], откровением: «В его творчестве — прорыв к каждому. Может быть, любили его и не все, но знали все. Вся страна. Отцы и дети. Старики и молодежь. Космонавты, пионеры, шахтеры, студенты. Его интерес — жизнь всех» [Демидова, 1989: 135]. И именно он, человек, который кожей ощущал пульс эпохи, сыграл Гамлета, говоря не только от своего имени, но и от имени поколения, что абсолютно четко считывалось современниками: «<...> А мы понимаем сразу. Это — наш Гамлет, человек нашего времени» [Зорина, 2011].

Иван Гончаров в статье «Опять Гамлет на русской сцене» (1875 г.) писал: «Гамлета сыграть нельзя — или надо им быть вполне таким, каким он создан Шекспиром. <...> Как исполнить все это на сцене, одному артисту, в один, так сказать, приём, в один вечер, все, что переживает, думает, чувствует и говорит Гамлет? Где взять сил живому Гамлету, чтоб дойти до последней сцены, не истощившись на одной, до дна души прочувствованной какой-нибудь сцене, не упасть от нервной дрожи и рыданий <...> артисту, играющему Гамлета, надо быть им в душе, чтобы даже напомнить отчасти шекспировского Гамлета» [Гончаров, 2013: 49]. Вся сценическая предыстория «Гамлета» наложила на эту роль особый отпечаток, она требует огромного напряжения душевных сил, игры на пределе эмоциональных возможностей. Юрий Любимов в своей постановке обращается к переводу Бориса Пастернака не случайно: живой, современный, динамичный, местами вполне бытовой, демократичный, нивелирующий неясности и необыкновенно поэтичный язык Пастернака выводит на сцену Гамлета-поэта, своевольного борца за честь вопреки логике и рассудку. И именно Высоцкий — актер, поэт и бард — стал ядром спектакля

по пьесе Великого Барда в переводе Великого Поэта. «Гамлет — любимая роль. Нелегко она мне далась, да и теперь выкладываешься каждый раз на пределе. Иногда кажется: нет, это в последний раз, больше не выдержу... Я не играю принца Датского. Я стараюсь показать современного человека. Да, может быть,— себя. Но какой же это был трудный путь к себе!» — говорил в интервью Высоцкий [Демидова, 1989: 101]. К этой роли он шел долго и относился к ней очень ревностно: когда, стремясь обезопасить себя на случай отсутствия Высоцкого, Любимов хотел назначить дублера (он предлагал роль Леониду Филатову, Дальвину Щербакову, Валерии Золотухину), Высоцкий резко заявил, что если Гамлета начнет репетировать другой актер, он откажется от спектакля. Это было не просто слияние с ролью. Тема Гамлета была его личной темой, темой всего его творчества. В этой роли Высоцкий говорил о мире и о себе, она менялась вместе с ним. Михаил Чехов играл Гамлета в кожаной куртке, символе 20-х годов. Гамлет Высоцкого — в свитере и джинсах — воспринимается «своим», современником, выразителем общественных настроений, не только благодаря демократической, «шестидесятнической» одежде, отсутствию грима и исторических атрибутов эпохи Шекспира. Голос Высоцкого, который, как писал Вадим Гаевский, «задает тон спектаклю, <...> тон агрессивной и незащитной естественности» [Гаевский, 1990: 120] — это тот же голос, который звучит из динамиков всей страны, близкий, узнаваемый, искренний, «неисправленный голос уличного певца» [Гаевский, 1990: 121]. Эта «уличная» интонация стала знаком таганковского Гамлета, как и частью легенды самого Высоцкого.

«Его жизнь была самосожжением» — скажет о Гамлете театровед, историк театра Алексей Бартошевич [Бартошевич, 2011]. «Высоцкий жил самосжигаясь» — напишет Алла Демидова в книге «Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю» [Демидова, 1989]. В Театре на Таганке слились Высоцкий-актер и Высоцкий-поэт. В каждой роли Высоцкого — будь то Маяковский, Свидригайлов, Хлопуша, Галилей — присутствуют темы Гамлета: надрывное существование «на пределе», близость смерти, готовность взглянуть ей в лицо, глубоко трагическое ощущение мира, одиночество, мятежность души. Высоцкий часто пропускал репетиции, из-за его отсутствия приходилось в срочном порядке искать замену на роли или даже менять спектакли. Но только Гамлет в течение десятилетия шел практически без сбоев: «в каком бы состоянии ни был Володя и куда бы его ни заносила судьба — к спектаклю он возвращался» [Демидова, 1989].

И именно в Гамлете, в его обреченной, безнадежной борьбе против легендарного занавеса-судьбы, занавеса-смерти Давида Боровского, неумолимого «земляного» шерстяного полотнища, сплетенного вручную студентами художественных училищ, вселяющей ужас потусторонней силы, которая сметала все на своем пути, от которой не было спасения, тема Гамлета-Высоцкого обретала свою трагическую полноту: «Любимов ставит трагедию человека, который обречён жить и умереть ночью. Глухая тоска по недоступности дня — лирический подтекст роли. Эльсинор — замок бессонницы и вещей снов, страшен ночным дурманом. Насущная необходимость — не дать себя поглотить, не перестать различать чёрное и белое, не стать тенью» [Гаевский, 1990: 120]. Высоцкий умер в ночь с 24 на 25 июля. Спектакль, назначенный на 27 июля, был отменен, но никто не сдал билет. Гамлет был снят с репертуара театра. «Гамлет», спектакль, поставленный «под» Высоцкого, под его темперамент, остался без Гамлета. Хоронили Высоцкого в черном свитере и в черных джинсах. Над гробом свисал занавес из «Гамлета» цвета земли, на похоронах звучала траурная музыкальная тема и финальный монолог из «Гамлета». «Будь он в живых, он стал бы королем. Заслуженно» [Шекспир, 1956].

* * *

Хотя «блатное» звучание песен Высоцкого маргинализировало его творчество, тем не менее при анализе его поэзии, образной, эмоциональной, диалогической, речитативной, нередко носящей исповедальный характер, местами необыкновенно лиричной, построенной по драматургическим законам, сочетающей обращение как к низовой, так и высокой традиции, можно обнаружить идеи, созвучные философии диалога. Не случайно концерты Высоцкого получают такие отзывы: Высоцкий «с гитарой — беседует, разговаривает. Манера общения Высоцкого — исповедальная» [Голстых, 1986: 115].

«Философы общения» или «диалогисты» (Франц Розенцвейг, Мартин Бубер, Фердинанд Эбнер, Ойген Розеншток-Хюссо, Михаил Бахтин, Эммануэль Левинас и др.) в первой половине XX века стремились создать новый тип рефлексии на основе диалога и критиковали монологизм языка классической эпохи, нацеленного либо на объекты, либо на самого себя. Для диалогистов становление «я» происходит в процессе коммуникации с «другим», диалог становится неотъемлемым элементом идентичности. В неразрывности с «другим», с миром, с адресатом формируется творчество Высоцкого с его высоким экзистенциальным напряжением и онтологическим содержанием. Тем более примечательно, что последняя роль Высоцкого, его последний Гамлет, был создан в отсутствие Гамлета, но в диалоге с ним, в его выразительном минус-присутствии, создающем неповторимую, мистериальную атмосферу спектакля «Владимир Высоцкий».

Идея постановки созрела вскоре после его смерти, уже на худсовете 1 августа 1980 года Любимов обсуждал с актерами замысел будущего спектакля: «Высоцкий вырос и сформировался как поэт в этом театре, и поэтому моральная обязанность наша перед ним — сделать этот спектакль. <...> Главная цель спектакля — это память о нем» [Демидова, 1989]. В спектакле не было изображения Высоцкого, фотографий, фрагментов записей театральных и киноролей, звучал только голос — песни, стихи Высоцкого. И именно голос поэта стал основой воссоздания его облика, возникающего ощущения его физического со-участия в диалоге: «Спектакль так сделан: “Гамлет” без Гамлета. Когда Гертруда обращается к Гамлету и говорит: “Что ты задумал?!” — то Владимир отвечает песней, что он задумал. А его нет! К нему обращаются, а его нет уже. Но мне кажется, что в спектакле получится эффект, что он с нами, вместе с ребятами. Мне кажется, что спектакль будет достойным памяти Владимира» [Любимов, 1988: 264]. Так в серии поэтических спектаклей Таганки о Пушкине, Маяковском, по поэзии Вознесенского появился «Владимир Высоцкий». Спектакль приобретал экзистенциальное измерение: это был не поминальный ритуал, а действие, становящееся здесь и сейчас, диалог с памятью, с голосом, который «звучит у нас у всех в ушах и в душах» [Демидова, 1989]. За основу спектакля был взят «Гамлет», что только усиливало ощущение совпадения образа принца датского и личной темы поэта, подчеркивало общность судьбы. Реплики и образы «Гамлета», а также использованные Любимовым фрагменты из пьесы Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильдестерн мертвы»⁷, экстраполированные на личность Высоцкого, актуализировали темы, которые стали во многом определяющими для его творческой и личной судьбы: тема западни, травли, слухов вокруг него, тема провидения, предощущения трагического финала. Из звучащих на сцене песен, фрагментов интервью и стихов Высоцкого разных лет, по большей части неизвестных широкому кругу зрителей, складывалась его биография, вырисовывалась линия жизни поэта на фоне портрета поколения, времени,

⁷ Это вызвало особое недовольство партийного руководства, поскольку использование пьесы Стоппарда — драматурга, критиковавшего ввод советских войск в Чехословакию, подчеркивало антисоветское звучание спектакля.

послевоенной Москвы. Оживали отыгрываемые актерами или представленные куклами образы поэзии Высоцкого, к нему обращались, задавали ему вопросы, переговаривались с ним. Зрители, да и сами актеры, которые еще недавно играли с ним на одной сцене, открывали для себя другого Высоцкого, которого они не знали: в спектакле рождался лирический герой — затравленный поэт, талантливый актер, «Высоцкий уличный», «Высоцкий брутальный», «Высоцкий — принц поэтов» [Гаевский, 1990: 137]. Идея создания „голосового“ образа кажется в случае Высоцкого очень удачным приемом, в частности в связи со спецификой его голоса: он считался «непрофессиональным» с точки зрения музыкального исполнения (при этом это был поставленный «актерский» голос). Голос Высоцкого был его визитной карточкой, был абсолютно узнаваем благодаря специфическому тембру «как раньше говорили, „пропитой“, а теперь из уважения говорят — с “трещинкой”» [Раззаков, 2005]. При поступлении в Школу-студию ему даже пришлось предъявить справку от отоларинголога о том, что его голосовые связки в порядке и он может принимать участие в занятиях по постановке голоса. При этом специфическая манера исполнения заключалась в том, что он пел не диафрагмой, а голосовыми связками, пропевая при этом не только гласные, но и согласные звуки, благодаря чему даже на записях не очень высокого качества его голос невозможно было перепутать (примечательно, что на экране голос Высоцкого — слишком нетипичный, «неформальный» — прозвучал впервые в фильме Бориса Дурова и Станислава Говорухина «Вертикаль» (1967), в предыдущих картинах, в которых снимался Высоцкий — «Карьера Димы Горина» Фрунзе Довлатяна и Льва Мирского (1961), «Живые и мертвые» Александра Столпера (1964), «Стряпуха» Эдмонда Кеосаяна (1965), «Саша-Сашенька» Виталия Четверикова (1966) его озвучивали другие актеры).

Каков же механизм создания того необыкновенного «присутствия» в отсутствие актера, персонажа, который отмечали зрители и сами исполнители, задействованные в спектакле?

Стоит обратить внимание, что современный театр охотно экспериментирует с теми элементами, которые немецкая театровед Эрика Фишер-Лихте называет средствами создания материальности спектакля, а именно присутствием, телесностью, голосом, звуковым оформлением, запахом. Само понятие «присутствия» как своеобразного соотношения физического и духовного аспектов стало предметом дискуссии в области философии, театра, теории эстетики. О присутствии размышляет Жак Деррида, обращая внимание на фоноцентризм западной философской традиции, поскольку именно голос имеет физическую, телесную природу. Как пишет Фишер-Лихте, «<...> голос, как один из видов звуков, обладает способностью создавать телесность. В нем и благодаря ему проявляются все три вида материальности: телесность, пространственность и звуковой пласт» [Фишер-Лихте, 2015: 231]. В разных культурах в разные исторические периоды феномен «голоса» наделялся разнообразными, нередко ритуальными значениями, например, голос как средство манипуляции и власти («Завещание доктора Мабузе», 1933), голос как элемент становления идентичности («Пигмалион» Бернарда Шоу, 1911). Голос, существующий самостоятельно, отчужденный голос как субститут материальности, становится в XX веке приемом, к которому постдраматический театр активно обращается, исследуя механизмы театральной презентации и репрезентации. Так, например, в спектакле Семена Александровского «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» актера заменяет голос, звучащий в наушниках плеера, который слушает зритель, сидя за барной стойкой. Похожим образом построен спектакль Всеволода Лисовского «Индивидуумы и атомарные предложения», в котором каждый зритель получает наушники и может переключать аудиоканалы, по которым транслируется трактат Бертрана Рассела или поток сознания одного из пяти актеров, находящихся

на сцене. В проекте «Наследие. Комнаты без людей» группы «Rimini Protokoll»⁸ со зрителями / участниками театрального события общаются записанные на диктофон голоса персонажей, которые так или иначе находятся перед лицом смерти (смертельная болезнь, подготовка к эвтаназии), причем зрители не знают, когда была сделана запись, жив ли реальный персонаж, важен эффект его присутствия, возникающий вновь и вновь в момент запуска диктофона. При этом Фишер-Лихте разграничивает само «присутствие» — как телесный опыт, особого рода энергетический обмен, и «эффект присутствия», который возникает при использовании различных технических и электронных медиа, создающих видимость присутствия. И именно голос как элемент звукового пространства является исключением, поскольку звучание голоса создает ощущение телесности: «Крик человека, его вздохи, стоны, рыдания, и смех воспринимается теми, кто их слышит, как особые процессы воплощения, то есть как процессы, в ходе которых возникает специфическая телесность. Таким образом, слышащий эти звуки одновременно воспринимает телесное существование того, кто их издает» [Фишер-Лихте, 2015: 231].

Хриплый низкий голос Высоцкого, в многообразии его интонаций, со свойственным ему надрывом, звучащий на грани крика приобретает особое воздействие на слушателя, рождая, по определению Фишер-Лихте, «радикальную концепцию присутствия», позволяющую зрителю «ощутить актера и себя самого в качестве воплощенного духа, постоянно пребывающего в развитии», создавая энергию, «способную вызвать преобразования», то есть другими словами, рождаящую катарсис. Благодаря этому создается не просто «эффект присутствия» в отсутствие актера, но именно само присутствие в его катарсическом, эмоциональном восприятии. Так происходило на спектакле «Владимир Высоцкий», когда образ Высоцкого конструировался, воссоздавался звучанием его голоса в воспринимающем сознании⁹.

Сценографией спектакля занимался Давид Боровский, соавтор Любимова в двадцати спектаклях Таганки, создатель знаменитого гамлетовского занавеса, художник, творчество которого повлияло на театральное мышление и весь театральный процесс последней четверти XX века. В последнем спектакле, объединившем на афише имя Высоцкого и Боровского, художник использовал конструкцию, представляющую собой шесть рядов деревянных откидных зрительских кресел, накрытых белым полотном. Конструкция, как и памятный занавес Гамлета, постоянно находилась в движении: она то поднималась, нависая над сценой, то опускалась, поворачивалась по горизонтали и вертикали, кренилась, покачивалась, иллюстрируя смысл происходящего. Кресла становились символом опустевшего пространства, метафорой опустевшего театра, холщовое белое покрывало, — которое актеры то срывали с установки, то заботливо набрасывали поверху, — то прикрывало установку как саван, как поминальный стол, как снег, сходящий лавиной, то колебалось как волны. В финале, когда звучала песня *Кони привередливые*, установка поднималась вверх, освобождая пространство сцены, погружавшейся в темноту. Когда свет зажегся, на сцене оставалась только гитара Высоцкого и актеры. Для них этот спектакль также стал открытием, потрясением и исповедью: «этот спектакль был важен для нас как моральная, этическая исповедь, в которой мы душевно очищали себя» [Демидова, 1989: 162].

Первый и единственный спектакль в оригинальной любимовской версии был показан в июле 1981 года. После июльских прогонов (Любимов проводил прогоны, поскольку не было официального разрешения играть спектакль) Управление культуры настоятельно предложило внести изменения в спектакль по причине,

⁸ Премьера состоялась 14 сентября 2016 года в театре «Види-Лозанна», Швейцария.

⁹ Эксперименты с голосом Высоцкого в Театре на Таганке не закончились. К сорокалетию со дня смерти Высоцкого в театре планируют открыть для всех желающих доступ к разрабатываемому искусственному интеллекту Vega Voice с голосом Высоцкого.

как было сказано, излишне субъективной трактовки личности Высоцкого и отсутствия в нем оптимистической направленности. Очередной прогон в октябре 1981 года Любимов снимает на пленку (благодаря чему у нас есть возможность увидеть спектакль), за что получает строгий выговор и предупреждение об освобождении от должности. Спектакль был показан 25 января 1983 года по личному разрешению пришедшего к власти Юрия Андропова и снова был запрещен вплоть до 1988 года, когда снова появился на сцене в постановке Николая Губенко, назначенного главным режиссером театра на Таганке, но эффект присутствия, как вспоминает Алла Демидова, уже не ощущался: «Когда мы возобновили спектакль с Губенко через несколько лет, эффект абсолютного присутствия Высоцкого, к сожалению, ушел. Но взамен появилось другое — чище воспринимается его текст. Казалось бы, давно всем знакомые строчки из песен и стихов (сейчас они все опубликованы) слушаются залом как бы заново. И каждый раз я поражаюсь его поэтическому дару» [Демидова, 1989: 168—169].

Библиографический список

- Бартошевич А. В.* Русский Гамлет: XX век // Театр. 2011. № 2. URL: <http://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek/> (дата обращения: 25.02.2020).
- Белинский В. Г.* О театре и драматургии. 1831—1840. М.: Юрайт, 2017. 426 с.
- Гаевский В. М.* Флейта Гамлета: образы современного театра. М.: В/о «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. 352 с.
- Гончаров И. А.* Критические статьи, рецензии, заметки. М.: Директ-Медиа, 2013. 102 с.
- Демидова А. С.* Высоцкий, каким знаю и люблю. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1989. URL: https://imwerden.de/pdf/demidova_vysotsky_kakim_znayu_i_lyublyu_1989__ocr.pdf (дата обращения: 20.02.2020).
- Зорина И.* Таганка. Молодые годы // Культура и время. № 3(41). 2011. С. 191—203.
- Козлов В. И.* Высоцкий — поэт с черного хода // Prosodia. 2015. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/prosodia/2015/3/vysotskij-poet-s-chyornogo-hoda.html> (дата обращения: 20.02.2020).
- Котт Я.* Шекспир — наш современник. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-nash-sovremennik3.html> (дата обращения: 12.02.2020).
- Любимов Ю. П.* О Владимире Высоцком // Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого/ под ред. И. Гришина. М.: Московский рабочий, 1988. С. 264—268.
- Окуджава Б. Ш.* «Жил талантливый человек...» // Избранное / Владимир. Высоцкий / сост. Н. А. Крымова. М.: Советский писатель, 1988. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/okudzhava-predislovie-k-knige-vysotskij.htm> (дата обращения: 15.02.2020).
- Раззаков Ф. И.* Владимир Высоцкий: Я, конечно, вернусь. М.: Эксмо, 2005. URL: <https://online-knigi.com/kniga/2000553/vladimir-vysotskii-ya-konechno-vernus...> (дата обращения: 15.02.2020).
- Толстых В. И.* В зеркале творчества: (В. Высоцкий как явление культуры) // Вопросы философии. 1986. № 7. С. 112—124.
- Фишер-Лухте Э.* Эстетика перформативности. М.: Play&Play, Канон-плюс, 2015. 376 с.
- Шекспир У.* Гамлет / пер. Б. Пастернак. М.: Детгиз, 1956. URL: <https://rustih.ru/shekspir-gamlet/> (дата обращения: 08.02.2020).

Rerefences

- Bartoshevich, A. V. (2011) Russkii Gamlet: XX vek [Russian hamlet: the twentieth century], *Teatr*, no. 2, available from <http://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek/> (accessed 25.02.2020).
- Belinskii, V. G. (2017) *O teatre i dramaturgii. 1831—1840* [About theater and drama. 1831—1840], Moscow: Iurait.

- Demidova, A. S. (1989) *Vysotskii, kakim znaiu i liubliu* [Vysotsky, as I know and love], Moscow: Soiuz teatral'nykh deiatelei RSFSR, 1989, available from https://imwerden.de/pdf/demidova_vysotsky_kakim_znayu_i_lyublyu_1989_ocr.pdf (accessed 20.02.2020).
- Fisher-Likhte, E. (2015) *Estetika performativnosti* [The aesthetics of performativity], Moscow: Play&Play.
- Gaevskii, V. M. (1990) *Fleita Gamleta: obrazy sovremennogo teatra* [Hamlet's flute: images of modern theater], Moscow: V/o "Soiuzteatr" STD SSSR.
- Goncharov, I. A. (2013) *Kriticheskie stat'i, retsenzii, zametki* [Critical articles, reviews, notes], Moscow: Direkt-Media.
- Kott, Ia. (2011) *Shekspir — nash sovremennik* [Shakespeare is our contemporary], available from <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-nash-sovremennik3.html> (accessed 12.02.2020).
- Kozlov, V. I. (2015) Vysotskii — poet s chernogo khoda [Vysotsky-poet from the back door], *Prosodia*, no. 3, available from <https://magazines.gorky.media/prosodia/2015/3/vysoczkij-poet-s-chyornogo-hoda.html> (accessed 20.02.2020).
- Liubimov, Iu. P. (1988) O Vladimire Vysotskom [About Vladimir Vysotsky], in *Zhivaia zhizn'. Shtrikhi k biografii Vladimira Vysotskogo*, Moscow: Moskovskii rabochii, pp. 264—268.
- Okudzhava, B. Sh. (1988) «Zhil talantlivyi chelovek...» [“There was a talented person...”], in: *Izbrannoe. Vladimir. Vysotskii*, Moscow: Sovetskii pisatel', available from <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/okudzhava-predislovie-k-knige-vysockij.htm> (accessed 15.02.2020).
- Razzakov, F. I. (2005) *Vladimir Vysotskii: Ia, konechno, vernus'* [Vladimir Vysotsky: I will certainly return], Moscow: Eksmo, available from <https://online-knigi.com/kniga/2000553/vladimir-vysockii-ya-konechno-vernus...> (accessed 15.02.2020).
- Shekspir, U. (1956) *Gamlet* [Hamlet], Moscow: Detgiz, available from <https://rustih.ru/shekspir-gamlet/> (accessed 8.02.2020).
- Tolstikh, V. I. (1986) V zerkale tvorchestva: (V. Vysotskii kak iavlenie kul'tury) [In the mirror of creativity: (V. Vysotsky as a cultural phenomenon)], *Voprosy filosofii*, no. 7, pp. 112—124.
- Zorina, I. (2011) *Taganka. Molodye gody* [Taganka. His younger years], *Kul'tura i vremia*, no. 3(41), pp. 191—203.

ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

УДК 78(091)

СЕРИЯ ПЛАСТИНОК «НА КОНЦЕРТАХ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО» КАК ТЕКСТ ЗНАКОМСТВА РУССКОГО СЛУШАТЕЛЯ С ТВОРЧЕСКИМ НАСЛЕДИЕМ ПОЭТА

А. С. Афанасьев

Казанский (Привожский) федеральный университет,
Казань, Россия; a.s.afanasyev@mail.ru

Данная статья посвящена описанию и анализу знаменитой серии пластинок «На концертах Владимира Высоцкого». Автор полагает, что выходящая в течение 5 лет (1987—1992) серия пластинок внесла свой вклад в формирование биографического мифа Владимира Высоцкого. Метод статистического описания позволил дать количественные показатели и сделать предварительные выводы о том, как официальная музыкальная индустрия СССР создавала образ Владимира Высоцкого. Метод описания биографического мифа (Ю. В. Доманский, О. Э. Никитина) позволил на основе анализа имеющихся на оборотной стороне каждой пластинки «предисловия» или «вступительной статьи» обнаружить основные семы биографического мифа В. С. Высоцкого. В статье делается вывод, что рассмотренная серия пластинок имела принципиальное значение в процессе мифологизации образа поэта и исполнителя.

Ключевые слова: Владимир Высоцкий, виниловые пластинки, серия пластинок «На концертах Владимира Высоцкого», биографический миф, сема «Поэт».

A SERIES OF RECORDS “AT THE CONCERTS OF VLADIMIR VYSOTSKY” AS A TEXT OF DATING A RUSSIAN LISTENER WITH THE CREATION OF THE POET

Anton S. Afanasev

Kazan Federal University, Kazan, Russia, a.s.afanasyev@mail.ru

This article is devoted to the description and analysis of the famous series of discs “At the concerts of Vladimir Vysotsky”. The main goal within the framework of the presented study was to confirm or refute the author's hypothesis, according to which a series of records published over 5 years (1987—1992) contributed to the formation of the biographical myth of Vladimir Vysotsky. The implementation of this goal was facilitated by the use of two main methods. The first method is the method of statistical description, which made it possible to give quantitative indicators and draw preliminary conclusions about how the official music industry of the USSR

© Афанасьев А. С., 2020

Ссылка для цитирования: Афанасьев А. С. Серия пластинок «На концертах Владимира Высоцкого» как текст знакомства русского слушателя с творческим наследием поэта // *Labyrinth. Теории и практики культуры*. 2020. № 3. С. 35—41.

Citation Link: Afanasev, A. S. (2020) Seriiia plastinok «Na kontsertakh Vladimira Vysotskogo» kak tekst znakomstva russkogo slushchatelia s tvorcheskim naslediem poëta [A series of records “At the concerts of Vladimir Vysotsky” as a text of dating a Russian listener with the creation of the poet], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury [Labyrinth. Theories and practices of culture]*, no. 3, pp. 38—41.

created the image of Vladimir Vysotsky. The second central method was the method of describing the biographical myth (Yury Domansky, Olga Nikitina), which made it possible, based on the analysis of the “prefaces” or “introductory articles” on the reverse side of each disc, to discover the main semes of the biographical myth of Vysotsky, created including the marked series of records. As a result of the research done, the author came to the conclusion that the considered series of records was of fundamental importance in the process of mythologizing the poet and the performer. The 21 discs allowed not only to expand the range of Vladimir Vysotsky, but at the expense of "prefaces" / "introductory articles" written by close friends, colleagues and scientists, to present Vladimir Vysotsky as a national Poet and loyal friend.

Key words: Vladimir Vysotsky, vinyl records, a series of records “At the concerts of Vladimir Vysotsky”, biographical myth, seme of the “Poet”.

Всем, кто так или иначе интересуется жизнью и творчеством Владимира Семёновича Высоцкого, хорошо известна его печальная судьба как поэта: при жизни В. С. Высоцкого не было издано ни одного поэтического сборника, а к единичным публикациям некоторых отдельных стихотворений и песен автор не имел никакого отношения. Судьба Высоцкого-исполнителя, на первый взгляд, отличается от участи Высоцкого-поэта: тысячи концертов, километры магнитофонной плёнки (вспомним В. Гафта: «И плёнки столько по стране, что если разложить, / То ею можно обернуть планету» [Гафт]). Действительно, если мы остановимся исключительно на любительском магнитиздате, то соперников у В. С. Высоцкого, пожалуй, не найдётся. Но ведь была ещё и официальная музыкальная продукция — виниловые пластинки, издаваемые Всесоюзной студией грамзаписи «Мелодия». При жизни Владимира Семёновича в СССР «Мелодией» было выпущено¹:

1) 7 миньонов, изданных в период с 1968 по 1976 г. (общее количество песен, исключая дублирующиеся «Кони привередливые», «Скалолазка», «Москва — Одесса» — 24);

2) музыкальная сказка «Алиса в стране чудес», в которой В. С. Высоцкий выступил в качестве автора слов, мелодии и исполнителя трёх песен;

3) 6 сборников песен, в которые включались песни В. С. Высоцкого (общее количество песен, исключая повторяющуюся в двух сборниках «Балладу об уходе в рай» — 7);

4) диск-гигант «Владимир Высоцкий поёт свои песни» 1978 года (экспортное название) / «Владимир Высоцкий. Баллады и песни (название для СССР), который был выпущен «Мелодией» совместно с болгарской компанией «Балкантион» и включал в себя 12 песен. Правда, этот диск в СССР не продавался.

Таким образом, даже если мы возьмём в расчёт не продававшийся в стране диск-гигант, но исключим повторяющиеся произведения, обнаружим, что при жизни В.С. Высоцкого было официально издано на виниле 30 песен: «Аисты»², «Баллада об уходе в рай», «Братские могилы», «В темноте», «Вершина», «Военная песня», «Дом хрустальный», «Ещё не вечер», «Жираф», «Кони привередливые», «Корабли», «Лирическая», «Манекен», «Марш антиподов (из «Алисы в стране чудес»», «Москва-Одесса», «Мы вращаем Землю», «Ноль семь», «Он не вернулся из боя», «Она была в Париже», «Песня о друге», «Песня о земле», «Песня о новом времени», «Песня о переселении душ», «Песня Орлёнка Эда» (из «Алисы в стране чудес»», «Песня Попугая-пирата» (из «Алисы в стране чудес»», «Прощание с горами», «Скалолазка», «Сыновья уходят в бой», «Утренняя гимнастика», «Холода», «Чёрное золото». При этом стоит отметить, что 15 песен из вышедших на виниле (частично или полностью) советский зритель мог слышать в художественных

¹ При анализе прижизненных изданий В. С. Высоцкого мы использовали информацию интернет-портала <http://vagant96.narod.ru/Katalog.htm> (дата обращения: 22.10.2019).

² Здесь и далее название всех песен приводится с конверта пластинки.

фильмах с участием В. С. Высоцкого («Братские могилы», «Холода» прозвучали в фильме «Я родом из детства» (1966); «Прощание с горами», «Песня о друге», «Вершина», «Военная песня», «Скалолазка» — в «Вертикали» (1967); «Дом хрустальный» — в «Хозяине тайги» (1968), «Аисты», «Он не вернулся из боя», «Песня о земле», «Песня о новом времени», «Сыновья уходят в бой» — в кинодилогии «Война под крышами. Сыновья уходят в бой» (1971), «Манекен», «Баллада об уходе в рай» — в «Бегстве мистера Мак-Кинли» (1975)). Большая часть песен, оказавшихся у советских меломанов, — песни на военную и любовную тематику; чуть затронута философская лирика поэта. Совсем не представленными отечественному слушателю остались произведения последних пяти лет творчества поэта.

За рубежом В. С. Высоцкого издавали «чаще и прилежней». Только во Франции в 1977 году вышло 3 диска-гиганта (без названия, “Le nouveau chansonnier international U.R.S.S.” («Новый всемирно известный бард из СССР»; условное название — надпись в левом верхнем углу конверта) и “La corde raide” («Натянутый канат»)), в США — тоже 3 (“Underground Soviet Ballads” («Песни советского андеграунда») 1972 года, так называемый «Андреевский альбом» 1974 года, «Нью-Йоркский концерт Владимира Высоцкого» 1978 года — двойная пластинка). В 1979 году по 1 диск-гиганту были выпущены в Финляндии и Болгарии, но это был уже упоминавшийся диск «Владимир Высоцкий поёт свои песни» (во всех трёх случаях, включая диск для советских слушателей, состав песен одинаков), поэтому наибольший интерес для исследователя-летописца представляют американские и французские винилы с записями В. С. Высоцкого.

Американский слушатель познакомился с 54 композициями в исполнении В. С. Высоцкого (на трёх пластинках ни одна песня не была повторена дважды!); 3 песни из 51 были несобственного сочинения (народная «Тюрьма на Таганке», «Товарищ Сталин» Ю. Алешковского и «Облака плывут» А. Галича³). Здесь мы не будем приводить весь список композиций — отметим только некоторые наблюдения и сравним со статистикой, приведённой при описании советских изданий певца:

1) на американских пластинках самая ранняя из написанных В. С. Высоцким песен («За меня невеста оторывает») датируется 1963 годом, самая поздняя («Бермудский треугольник») — 1977 годом. Диапазон творчества на советских пластинках — 1963—1973 гг.;

2) намного шире тематический охват песен на пластинках, изданных в США. Здесь и «блатные» песни («Распоряжусь своей судьбой», «Четыре масти», «За меня невеста оторывает»), и военные («Братские могилы», «Штрафные батальоны», «Жил я с батей», «Капитан», «Горное эхо», «Кто сказал»), и спортивные («Бегун», «Песня о боксёре», «Марафон», «Прыгун в длину», «Конькобежец на короткую дистанцию»), и юмористические («Тау Кита»⁴, «Что-то неприличное», «Диалог у телевизора», «Лукоморья больше нет», «Дух», «Мои похороны», «Инструкция перед поездкой»), и философские («Кони привередливые», «Чужая колея», «Иноходец», «Охота на волков», «Купола»);

3) 8 песен оказались и на советских, и на американских пластинках («Братские могилы», «Кони привередливые», «Кто сказал» («Песня о земле»), «Москва —

³ Если записи песен «Тюрьма на Таганке» и «Товарищ Сталин» в исполнении В. С. Высоцкого можно легко обнаружить на просторах интернета (и даже тот вариант, который был представлен на пластинке «Vladimir Visotski. Underground Soviet Ballads» (США, 1972) (оцифрованный вариант — см. <https://yadi.sk/d/6VB9J067EpVJgg> (дата обращения: 24.10.2019)), то песня «Облака плывут», исполненная В. С. Высоцким, автором статьи в оцифрованном варианте обнаружена не была (трек отсутствует). Не имея возможности познакомиться с данным винилом, ставшим коллекционной редкостью, смеем предположить, что среди 15 треков этот трек в «таммагнитиздате» оказался по ошибке (к слову сказать, опечаток на конверте очень много!).

⁴ На конверте опечатка — «Там Кита».

Одесса», «О новом времени» («Песня о новом времени»), «Песня о друге», «Русские солдаты» («Мы вращаем Землю»), «Утренняя гимнастика»).

Французскому почитателю творчества В. С. Высоцкого повезло чуть меньше. На трёх пластинках собрано 36 композиций, при этом ни одна из них не повторяется дважды (если не считать «Мою цыганскую» и «Прерванный полёт», на безымянной пластинке исполненных на русском языке, а на «Натянудом канате» — на французском). Здесь можно сделать интересное наблюдение: основу диска “Le nouveau chansonnier international U.R.S.S.” составляют песни, выходявшие и на советских пластинках, но записанные во Франции, на двух других дисках присутствует материал, не издававшийся в СССР.

Настоящее знакомство советского слушателя с творчеством барда начинается только в 1987 году (сразу после присвоения В. С. Высоцкому (спустя семь (!!!) лет после его смерти) Государственной премии СССР), когда выходят два первых выпуска серии пластинок «На концертах Владимира Высоцкого» (всего серия содержала 21 пластинку⁵: в 1988 году было выпущено 4 пластинки, в 1989 году — 4, в 1990 году — 6, в 1991 году — 4, в 1992 году — 1). Общее время звучания — 16 часов 02 минут 47 секунд, количество треков — 303. Из них:

1) 2 произведения из спектаклей театра на Таганке в исполнении В. С. Высоцкого: «Монолог Хлопуши» («Пугачёв, автор слов — С. Есенин») «День Святого никогда» («Добрый человек из Сезуана», музыка А. Васильева и Б. Хмельницкого, слова Б. Брехта (перевод Б. Слуцкого));

2) 2 стихотворения В. Высоцкого в авторском исполнении: «Мой Гамлет» и «Памятник»;

3) 1 стихотворение не собственного сочинения, прочитанное В. Высоцким («Давайте после драки» Б. Слуцкого);

4) 4 песни на слова или музыку других авторов (на конверте авторство атрибутировано): «Бабье лето» (слова И. Кохановского), «На Тихорецкую» (музыка М. Таривердиева, слова М. Львовского), «Песня акына» (слова А. Вознесенского), «Песня о старом доме» (музыка М. Таривердиева);

5) 2 интервью («корреспонденту телевидения ФРГ» (корреспондент — Фриц Пляйтген) и «телевидению г. Пятигорска 14.09.79» (корреспондент — Валерий Перевозчиков);

6) 292 песни В. Высоцкого. Если из этой цифры вычтуть повторяющиеся песни, то получим 258 композиций (то есть примерно треть всего творчества поэта), написанных с 1962 по 1980 г.

Авторами-составителями серии стали актёр, близкий друг В. Высоцкого Всеволод Абдулов и киносценарист Игорь Шевцов (начиная с 18 выпуска добавлялась третья фамилия — будущий высококовед, автор-составитель многотомных изданий поэта Сергей Жильцов), а фонограммы выступлений предоставили М. Крыжановский, В. Граков, М. Листовых, К. Мустафиди, А. Сивцов, Г. Симаков, А. Степанян, И. Шишкин. Записи 20 выпуска были взяты из архивов ГКЦМ В. С. Высоцкого.

Концепция всей серии пластинок была кратко обозначена В. Абдуловым и И. Шевцовым на обратной стороне конверта первой пластинки «Сентиментальный боксёр»: «именно записи на публике передают своеобразие личности певца-поэта, непосредственную реакцию аудитории, живое дыхание ещё близкого нам, но уже

⁵ По словам М. Крыжановского, по первоначальному замыслу планировался выпуск 22 пластинок [Смирнова, 1988: 15], однако после 1992 года производство виниловых пластинок постепенно сходит на нет (в связи с их заменой компакт-кассетами и CD). Поэтому 21-я пластинка оказалась завершающей серию, её финальным аккордом: на обратной стороне конверта помещены фотографии обратных сторон конвертов предыдущих 20 пластинок. Таким образом, российский меломан не досчитался одной пластинки с записями песен В. С. Высоцкого.

уходящего времени» [Абдулов, Шевцов, 1987]. В этом высказывании присутствует определённая доля романтизации как самого поэта, так и уходящей эпохи, желание запечатлеть (законсервировать) дух общения автора и его слушателей. Вместе с тем как данность нужно принять, что большую часть фонограмм В. С. Высоцкого составляют именно концертные записи. Студийных записей песен в СССР практически не существовало (об этом мы уже писали), а сделанные за границей ещё не были обнародованы (например, «сеमितомное» собрание «Владимир Высоцкий в записях Михаила Шемякина» будет выпущено на CD только в 1996 году).

При этом следует чётко понимать, что имели в виду авторы-составители под словом «концерт». Речь идёт не только о записях, сделанных в различных ДК, клубах и школах, то есть в относительно больших залах с относительно большим количеством людей. Сюда же относятся и записи «домашних» концертов, сыгранных для небольшого количества человек. Однако разницы в отдаче, энергетике, экспрессии между концертом для большой и маленькой аудитории мы не заметим: Владимир Семёнович на всех выступлениях выкладывался максимально.

Стоит уделить внимание принципу отбора песен и композиции пластинок. Основной метод отбора, который практически всегда выдерживается, — хронологический (как и в «печатных» собраниях сочинений большинства авторов). Записи на первых двух пластинках серии датируются 1967 годом, на последней — 20-й — присутствует «Грусть моя, тоска моя» с точной датировкой записи — 14 июля 1980 г. Исключением является выпуск 21-й, который должен был оказаться предпоследним в серии, но по факту оказавшийся больше похожим на бонусный, — на нём присутствуют фонограммы 1966 года. Внутри каждой пластинки авторы-составители пытаются использовать тематический принцип группировки песен, опираясь на их «серийность», о которых часто говорил сам В. С. Высоцкий. В этом отношении показателен выпуск 1, где песни чётко распределяются по нескольким тематическим блокам: военные («На братских могилах», «Песня о госпитале», «Звёзды»), «студенческие» («Марш физиков», «Песня студентов-археологов»), спортивные («Песня конькобежца», «Песня сентиментального боксёра»), песни из кинофильма «Вертикаль» («Песня о друге», «Вершина», «Скалолазка», «Прощание с горами»). Также легко обнаруживаются и «сказочно-мифологические» циклы («Про несчастных лесных жителей», «Песенка про джинна», «Песня о вещем Олеге», «Песня о вещи Кассандре» — выпуск 2), целые выпуски «блатных» песен (7, 8, 21) и т. д. В заглавии пластинки, как правило, вынесена одна из композиций, но и здесь есть исключения (например, «В поисках жанра» (заглавие обусловлено представленными там разножанровыми композициями, а не одноимёнными названиями повести В. Аксёнова и спектакля театра на Таганке) или «Лекция» (возможно, потому, что автором «предисловия» оказался Ю. Карякин).

Исследовательский интерес в данном конкретном случае не может остановиться только на количестве произведений и их расположении. Обратная сторона 19-ти из 21-й пластинки серии содержит своего рода «вступительную статью» или «предисловие» к этому музыкальному «собранию сочинений». Вот имена авторов (даются в порядке выхода пластинок с их «предисловием»): Б. Окуджава, Ю. Ким, Р. Рождественский, А. Градский, Н. Эйдельман, М. Роцин, Д. Кастрель, Ю. Трифонов, А. Межиров, В. Смехов, В. Аксёнов, Ю. Карякин, Д. Самойлов, Ан. Тарковский, Б. Ахмадулина (на конверте помещено её стихотворение-посвящение Владимиру Высоцкому «Дом на Беговой улице»), Н. Герасимов, В. Туманов, П. Тодоровский⁶. Можно смело сказать, что именно здесь мы наблюдаем одновременно становление и легитимацию основных сем биографического мифа Владимира Высоцкого: среди

⁶ На обратной стороне конверта выпуска 20 помещен текст последней исполненной В. С. Высоцким песни «Грусть моя, тоска моя», а на обратной стороне выпуска 21 (как мы уже писали) — фотографии предыдущих 20 обратных сторон пластинок серии.

авторов «предисловий» и коллеги по поэтическому цеху, и люди, хорошо знавшие В. С. Высоцкого, и учёные-литературоведы. Всё это позволяет создать объёмный, многогранный образ Владимира Семёновича. Здесь мы остановимся на двух ключевых семах.

Несмотря на то что авторы пишут свои «предисловия» к *музыкальному* наследию В. Высоцкого, главной семой выстраиваемого биографического мифа является сема «Поэт». Можно выделить следующие составляющие данной семы:

а) поэт-«новатор». Уже на конверте выпуска 1 В. Абдулов и И. Шевцов фиксируют: «Владимир Высоцкий осуществился как явление *поэзии в звучащем слове* (курсив наш. — А. А.) — едва ли не впервые в отечественной литературе» [Абдулов, Шевцов, 1987]. И хотя будут упоминаться такие черты новаторства художественного мира и поэтики В. Высоцкого как возвращение к сюжетности, живой язык (М. Рошин), жанровое своеобразие, тип героя (Д. Кастрель), для большинства людей самым главным его завоеванием стало именно возрождение живого звучащего поэтического слова (Ю. Карякин), гармоничного единства вербального и музыкального субтекстов (Ан. Тарковский);

б) поэт-продолжатель традиций русской классической поэзии. Так, Д. Самойлов в поэзии В. Высоцкого «слышны некрасовская и есенинская традиции, отголоски Северянина, гражданский накал Маяковского» [Самойлов, 1990], по мнению В. Аксёнова, «в сатире своей он шёл прямо за Зощенко, в лирике — за Есениным» [Аксёнов, 1990], Н. Эйдельман среди предшественников видит Дениса Давыдова, А. Григорьева «с гитарой, с гусарской или цыганской песней» [Эйдельман, 1988], А. Пушкина и даже духовно близкого декабриста Лунина;

в) национальный поэт. Многими авторами отмечается, с одной стороны, точное попадание В. Высоцкого в эпоху (поэт «нашего времени», «я не знаю другого художника, который *так* (курсив автора. — А. А.) сказал бы о своём времени» [Тарковский, 1990]), с другой, — отменное знание и понимание русской (в том числе советской) жизни в целом («слишком много ему удалось сказать о нашей жизни, о хороших и плохих её сторонах» [Тодоровский, 1991], «Высоцкий затронул очень важные или <...> очень болезненные моменты нашей истории» [Трифонов, 1990]);

г) поэт-«правдуроб». Р. Рождественский отмечает, что «говорил он и пел он то, о чём жаждали <...> сказать и петь самые обыкновенные люди», «пел-то он <...> правду» [Рождественский, 1988]. ««Ни единою буквой не лгу...» — сказано и сделано с полнейшей искренностью», — вторит В. Смехов [Смехов, 1990]. Песни его были «полностью искренние и полностью правдивые» [Рошин, 1989].

Среди авторов «предисловий» были настоящие друзья поэта, люди, хорошо знавшие его в разные периоды жизни, поэтому перед нами предстаёт не только Высоцкий-поэт, но и Высоцкий-человек. Так, друг юности Андрей Тарковский вспоминает, что В. С. Высоцкий «был замечательным другом, прекрасным человеком» [Тарковский, 1990]. В. Туманов, друг «зрелого» Высоцкого, отмечает, что он «был человеком трагического мироощущения» (про это пишет и Юлий Ким, чувствуя в его песнях «ноту трагическую» [Ким, 1988]), а «доброту, честность, искренность и открытость Володя ценил в людях превыше всего» [Туманов, 1991]. Эту доброту и любовь на протяжении всей своей жизни старался дарить людям и сам поэт [Смехов, 1990].

В заключение хотелось бы указать и ещё на одну мысль, которая красной нитью проходит через все «предисловия». Эта мысль о гениальности поэта, которая по достоинству не может быть оценена современниками. «Может быть, мы даже не представляем (я даже в этом уверен), всех масштабов того явления, которое пронеслось перед нами — и, по-моему, всё впереди...» [Карякин, 1990] — этими словами закончил своё «предисловие» Юрий Карякин. Вот уже прошло 40 лет после смерти поэта, и, как кажется, мы чуть-чуть приблизились к осознанию того, какое место в нашей культуре занимает Владимир Семёнович Высоцкий.

Библиографический список

- Абдулов В., Шевцов И. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Сентиментальный боксёр». М.: Мелодия, 1987. Вып. 1.
- Аксёнов В. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Затылочный прыжок». М.: ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1990. Вып. 12.
- Гафт В. Владимиру Высоцкому // Высоцкий-лит: сайт. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/stihi-posvyaschennye-vysockomu/stih-2.htm> (дата обращения: 25.11.2019).
- Карякин Ю. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Лекция». М.: ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1990. Вып. 13.
- Ким Ю. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Москва — Одесса». М.: Мелодия, 1988. Вып. 3.
- Рождественский Р. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Песня о друге». М.: Мелодия, 1988. Вып. 4.
- Роцин М. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Большой Каретный». М.: Мелодия, 1989. Вып. 7.
- Самойлов Д. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Баллада о детстве». М.: ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1990. Вып. 14.
- Смехов В. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. В поисках жанра». М.: ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1990. Вып. 11.
- Смирнова С. Уникальная фонотека // Радио. 1988. № 9. С. 14—15.
- Тарковский Ан. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Маскарад». М.: ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1990. Вып. 15.
- Тодоровский П. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Купола российские». М.: ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1991. Вып. 19.
- Туманов В. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Побег на рывок». М.: ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1991. Вып. 18.
- Трифонов Ю. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Бег иноходца». М.: ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1990. Вып. 9.
- Эйдельман Н. Комментарий на обратной стороне конверта пластинки «На концертах Владимира Высоцкого. Чужая колея». М.: Мелодия, 1988. Вып. 6.

References

- Gaft, V. (2019) *Vladimiru Vysotskomu* [Vladimir Vysotsky], available from <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/stihi-posvyaschennye-vysockomu/stih-2.htm> (accessed: 25.11.2019).
- Smirnova, S. (1990) Unikal'naya fonoteka [Unique record library], *Radio*, no. 9, pp. 14—15.

ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

УДК 791.43.05

МАКАРЕВИЧ И ВЫСОЦКИЙ. О СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФИЛЬМА «НАЧНИ СНАЧАЛА» АЛЕКСАНДРА СТЕФАНОВИЧА

Якуб Садовский

Ягеллонский университет Краков, Польша, jakub.sadowski@uj.edu.pl

Цель статьи — установить смыслообразующую функцию знаков, отсылающих к творчеству и биографии Владимира Высоцкого, в выстраивании аксиологического и эстетического конфликта, который является осью сюжета фильма «Начни сначала» Александра Стефановича (1985). Этот конфликт, в зависимости от пласта киноповествования и уровня его восприятия, может описываться в категориальных оппозициях формального и неформального, подконтрольного и неподконтрольного, заказного и спонтанного, казенного и независимого, признанного и непризнанного, нехудожественного и художественного. В результате введения в текст фильма событий, очень свободно связанных с сюжетом, за счет множества семантических вкраплений, отсылок и намеков, эзоповых стратегий, благодаря способу монтажа некоторых сцен, фигура Высоцкого становится мощным орудием обогащения смыслового поля произведения. Не менее важным генератором смыслов является Андрей Макаревич, исполняющий главную роль молодого барда и вводящий в семантическое поле фильма контекст творчества группы «Машина Времени».

Ключевые слова: Владимир Высоцкий, Андрей Макаревич, Александр Стефанович, «Машина Времени», рок-музыка, авторская песня, эстетика.

MAKAREVICH AND VYSOTSKY. ABOUT THE SEMANTIC SPACE OF THE FILM “START ALL OVER AGAIN” BY ALEXANDER STEFANOVICH

Jakub Sadowski

Jagiellonian University, Krakow, Poland, jakub.sadowski@uj.edu.pl.

The aim of the article is to establish the meaning-making function of signs that refer to the work and biography of Vladimir Vysotsky in building axiological and aesthetic conflict, which is the axis of the plot of Alexander Stefanovich's film "Start All Over Again" (1985). This conflict, depending on the layer of film narration and the level of its perception, can be described in categorical oppositions of the formal and the informal, the controlled and the uncontrolled, the ordered and the spontaneous, the public and the independent, the recognized and the unrecognized, the non-artistic and the artistic. As the result of the introduction of events very freely related to the plot into the text of the film, due to the many semantic inclusions, references and hints, Aesopian strategies, thanks to the way some scenes are edited, Vysotsky's figure becomes a powerful tool for an enrichment of the semantic field of the film. An equally important generator of meanings is Andrei Makarevich, who plays the role of a young bard and introduces the context of the creative work of the Mashina Vremeni group into the film's semantic field.

Key words: Vladimir Vysotsky, Andrei Makarevich, Alexander Stefanovich, Mashina Vremeni, rock music, bard song, aesthetics.

© Садовский Я., 2020

Ссылка для цитирования: Садовский Я. Макаревич и Высоцкий. О смысловом пространстве фильма «Начни сначала» Александра Стефановича // *Labyrinth. Теории и практики культуры*. 2020. № 3. С. 42—57.

Citation Link: Sadowski, J. (2020) Makarevich i Vysotskij. O smyslovom prostranstve fil'ma «Nachni s nachala» Aleksandra Stefanovicha [Makarevich and Vysotsky. About the semantic space of the film 'start all over again' by Alexander Stefanovich], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury* [*Labyrinth. Theories and practices of culture*], no. 3, pp. 42—57.

В фильме Александра Стефановича «Начни сначала» голос Владимира Высоцкого слышен дважды, лицо его видно трижды. При этом сюжет фильма самого Высоцкого никоим образом не касается — и уже этого достаточно, чтобы поставить вопрос о смыслообразующих функциях тех эпизодов, в которых задействованы знаки памяти о поэте. Тем более, что после его смерти в 1980 году официальная советская культура — грубо говоря — не баловала своих участников упоминаниями о том пласте творчества Высоцкого, который для миллионов его поклонников был главным. В то же время сюжетная линия «Начни сначала» связана с песней и с поэзией одновременно. Ведь главный герой фильма, Николай Ковалев — исполнитель авторской песни, роль же его исполняет известный рокер — Андрей Макаревич.

Фигура Высоцкого присутствует в фильме в двух сценах, когда герои просматривают видеокассету с его записью. Возникает и в финале фильма — в сцене, стилизованной под толпу поклонников поэта в память о нем, видна большая фотография Высоцкого с гитарой. Однако присутствие легендарного певца не ограничивается теми моментами, где его видно или слышно — зритель, способный к расшифровке ряда интертекстуальных отсылок, режиссерских ходов и «подмигиваний», может ощущать присутствие связанных с Высоцким знаков и значений на имплицитном уровне. Впрочем, это уровень, на котором задействованы и многие смыслы, связанные с Андреем Макаревичем и с «Машиной Времени». Достаточно принять во внимание, что лидер «Машины», играя Ковалева, «одалживает» ему репертуар — свой и своей же рок-группы: в фильме звучат «В добрый час», «Мой дом», «Паузы», «Старый корабль», «Разговор в поезде», «Варьете», «Пока горит свеча».

Объемный пласт художественных смыслов ленты, подспудных по отношению к сюжету, не должен удивлять в фильме 1985 года. «Начни сначала» — хотя и одна из первых ласточек перестроечного сдвига в истории советского кинематографа, все же принадлежит еще доперестроечной киноэстетике, в рамках которой эзопова стратегия кодировки художественного сообщения успешно использовалась «диссидентствующими» авторами фильмов — и поощрялась «диссидентствующими» же зрителями. Не должно удивлять, что активными компонентами скрытого смыслового поля фильма являются отсылки к творчеству, биографии и мифу Высоцкого. Середина 1980-х, хоть и либеральнее их начала в плане пространства творческой свободы (а значит — и в плане дозволенного цензурой), все же не была еще временем, когда в открытую могли возникать самостоятельные сюжеты, выходящие на фигуру певца с Таганки. Между прочим, именно этот тезис иллюстрируют в «Начни сначала» некоторые подспудные сюжеты — о чем мы и скажем чуть ниже. В настоящей статье мы предложим расшифровку «законспирированных» знаков памяти о поэте, проследим отсылки, представленные режиссером и сценаристами глазу амбициозного зрителя. Среди анализируемых элементов смыслового пространства фильма окажутся такие, которые связаны с биографией Высоцкого, но и такие, которые «подмигивают» истории «Машины Времени». Такая расшифровка не является, однако, самоцелью. Главная же наша цель — установить смыслообразующую функцию знаков, отсылающих к тексту творчества и биографии Высоцкого, в выстраивании эстетического конфликта, являющегося осью кинопроизведения.

Воплощаемому Макаревичем главному герою «Начни сначала» 26-лет — и как молодой автор и исполнитель он чрезвычайно популярен среди молодежи. Несмотря на восторженное восприятие его песен широчайшими кругами фанатов, его искусство остается незамеченным на официальном уровне. Максимум, на что может рассчитывать Ковалев — озвучивание детских спектаклей для радио; с собственным репертуаром на официальной эстраде он выступает разве что там, где «профессиональным» артистам эстрады нужна срочная подмена — да и то не один раз ему приходится слышать: «у нас ответственное мероприятие, а не заседание

клуба туристов»¹. Роковое пятно на его официальную репутацию наносит разгромная статья под заглавием «Барды из подворотни», после которой — по интуиции пусть молодого, как и сам Ковалев, но прекрасно знающего реалии эстрадного труда Сергея Холодкова (в этой роли — Игорь Скляр) — у героя «на всю оставшуюся жизнь есть занятие: доказывать, что ты не верблюд». Доказывать же это он не намерен, так же, как и идти навстречу ожиданиям художественного истеблишмента по поводу содержания песен — как его собственных, так и вообще всех песен, звучащих в официальном эстрадном пространстве. Ожидания же эти формулирует Мария Николаевна — член художественного совета филармонии, в которую пытается устроиться Ковалев. Во время прослушиваний он исполняет «Разговор в поезде» «Машины Времени»². В результате он слышит:

Я должна сказать искренне, что я ничего не поняла. Честно, ничего. Кто едет, куда едет... Вот вы говорите, что это песня про поезд. Ну так берите пример со своих друзей. О чем поет ваш товарищ Холодков? «На недельку, до второго, я уеду в Комарово». Ну и все ясно, кто едет и куда едет. И вот результат: сам едет на международный конкурс. Растет. [...] И вам, Коля, как моему доброму знакомому, я думаю, что лучше это сказать прямо в глаза.

«Добрый знакомым» Марии Николаевны певец становится с легкой руки Холодкова. «Доброе знакомство» при этом — явный эвфемизм. Ибо, незадолго до этого, в глаза не выдавшую Ковалева героиню зовет в его же квартиру Холодков, устраивая там — к удивлению хозяина — многолюдные посиделки у видеомагнитофона. Именно эти события вводят в текст фильма смысловой пласт, связанный с Владимиром Высоцким, являясь при этом поворотным пунктом фабулы фильма.

Холодков зовет Марию Николаевну к Ковалеву с тем, чтобы помочь приятелю пробиться в эстрадники. Заодно — как может догадаться зритель — он преследует цель закрепить в статусе приближённого высокопоставленной в официальной системе искусства героини, а заодно — повысить свою популярность среди коллег и знакомых. С этой целью он достает предмет потребительского вожделения первой половины 1980-х — видеомагнитофон Электроника ВМ-12. Вожделения, которому — отметим — уже не Ковалев, а «реальный» Андрей Макаревич посвящает песню на своем сольном магнитоальбоме «Песни под гитару» (1985). Лирический субъект этого произведения признается:

Я очень собрался,
Задаче отдался:
Полгода не ел и не пил.
Копил, экономил
На шмотках, на доме,
Но видео все же купил [Макаревич, 1998а].

Слова песни «Видеомагнитофон» существенны для нашего вывода не только потому, что фиксируют реалии обретения «видика» (или «видака») среднестатистическим гражданином СССР, давая при этом основание полагать, что стратегия Холодкова в плане приумножения друзей может оказаться вполне успешной. Куда

¹ Здесь и далее по тексту мы приводим расшифровку звуковой дорожки фильма: [Стефанович, 1985].

² Песня звучит в созданной специально для фильма Стефановича версии, согласованной с требованиями антиалкогольной кампании 1985 года — без «алкогольной составляющей» «вагонных споров» и без упоминания «опустевшей бутылки».

существеннее то, что — как отмечает Юрий Доманский — сценам просмотра видеокассет они позволяют прочитываться как своеобразная кинематографическая вариация по поводу песни Макаревича, самой же песне — обрести характер имплицитно присутствующей в фильме [Доманский, 2015: 125—126]. Если текст Макаревича гласит «Идут, как на сходку — / Кто с бабой, кто с водкой» [Макаревич, 1998a], то в фильме Стефановича Ковалев не перестает удивляться множеству собравшихся у него дома незнакомых людей — курящих, либо — в режиссерскую насмешку над антиалкогольной цензурой — преподносящих друг другу бокалы с «чудесным напитком “Тархун”»³. Когда же в «Начни сначала» участники этой «сходки» всматриваются в видеозапись западного рок-н-ролла (слыша при этом — как в кинотеатре — «Эй, замолчите! Мешаете слушать!») отсутствующий в фильме, но реальный текст Макаревича вторит этой сцене словами:

Это видеомагнитофон,
Это видеорай, это видеосон.
С ним не надо плясать или петь —
Просто молча сидеть и смотреть.

Доманский, анализируя случай имплицитного присутствия песни «Видеомагнитофон» в «Начни сначала» и сопоставляя его с другими подобными случаями (которые будут нами еще упоминаться), заключает, что за их счет «киноряд будет прирастать смыслами песен, а песни — смыслами фильма; два вида искусства оказываются тут в отношениях диалога» [Доманский, 2015: 127]. Мы же заметим, что установление такого взаимного смыслового обогащения между текстом фильма и внешним текстом дает «твердое алиби» стратегии интертекстуального прочтения кинопроизведения.

Пора отметить, что все собравшиеся у Ковалева (а среди них — и представительница советского культурного истеблишмента) могут наслаждаться тем, что в пространстве советской же культуры носит статус «запрещенки». Предложенный гостям Холодковым рок-н-ролл, конечно же — западный, был в свое время — судя по субтитрам — записан на видеокассету в Финляндии, прямо с телевидения. И, по видимому, оттуда, как и много других запретных плодов, попал он в Советский Союз через ленинградские морские порты. Однако в фильме, в сценах сборища у Ковалева, ключевое значение получит «запрещенка» совершенно другая — отечественного происхождения.

В момент неприятного напряжения между хозяином и гостями Холодков успешно спасает ситуацию предложением: «Друзья! Перестаньте ругаться. У меня есть кассета с Высоцким. Из “Кинопанорамы”». И, обращаясь уже лично к Марии Николаевне, говорит: «Может, послушаем?». Тут же на экране телевизора возникает лицо Высоцкого, исполняющего песню «Я не люблю». И тут же в сюжете всплывает ряд новых смыслов — опять-таки некоторые из них эксплицитны, некоторые — доступны лишь при знании глубинного контекста.

На сюжетном уровне просто происходит скандал: кто-то из присутствующих озвучивает элементы биографической легенды Высоцкого в его отрицательной, завидно-осуждающей, базирующейся на сплетнях редакции («Между прочим, он за эти выступления хорошие деньги брал. <...> У него дача за двести тысяч была»). Ковалев резко встает на защиту памяти покойного поэта — и, пытаясь дать урок обидчику, сам получает кулаком по лицу. Гости в смущении уходят.

³ «Тархун» как иронический заменитель алкогольного напитка имеет право восприниматься как намек на «антиалкогольную» версию «Разговора в поезде», а также как маркер отношения киноповествователя к факту введения в текст песни политкорректных изменений.

Биографический миф задействован в этой сцене напрямую. Поэт назван по имени, виден и слышен видеоряд с его участием. Зритель середины 1980-х достаточно осведомлен в его биографии и знаком с его творчеством, чтобы в гневе Ковалева прочесть несогласие с презрением к иконе независимой культуры. Однако в кадрах запечатлены и смыслы, привнесенные режиссерской «контрабандой». Ключ к их пониманию — видеозапись, возникающая на экране телевизора в ковелевской квартире.

Героем сюжета «Кинопанорамы» — передачи Центрального телевидения Гостелерадио СССР — при жизни Высоцкий не был никогда. Впрочем, ни «Кинопанорамы», ни никакой другой всесоюзной передачи. Репутация всеобщего любимого независимого поэта и певца успешно блокировала возможность появления Высоцкого-собеседника (и уж тем более Высоцкого-исполнителя) на голубом экране. И все же за полгода до смерти он был приглашен в останкинский телецентр для участия в беседе «Кинопанорамы» о популярном телесериале «Место встречи изменить нельзя», в котором сыграл роль Глеба Жеглова. Основной сюжет по фильму так и не был записан, зато была сделана запись песен Высоцкого. В брежневском СССР, однако, телевизионные начальники никогда не дали бы «добро» на запуск материала в эфир. Более-менее целиком он был показан только при горбачевской перестройке, в 1987 году. Хотя в последние дни 1982-го, через несколько недель после смерти Брежнева, команде «Кинопанорамы» удалось часть материала все-таки включить в передачу, обравив его специально придуманным сюжетом. Прочитируем пассаж из воспоминаний ведущего передачи, Эльдара Рязанова:

Через год после кончины Володи мы — съемочная группа «Кинопанорамы» — попытались показать в одном из выпусков передачи несколько этих песен. <...> И вот, для того чтобы «пробить» этот сюжет, я отправился к главному телевизионному начальнику, к самому Сергею Георгиевичу Лапину. <...> Я довольно долго его уговаривал. Наконец он согласился, но при условии, что это не будет, как он выразился, «поминальник», что мы найдем какую-нибудь спокойную (!) форму подачи, без «придыханий». То есть меня сразу же лишали возможности выказать свое отношение к преждевременной утрате... Но я был готов на все, лишь бы легализовать его, лишь бы «опубликовать» его песни на всю страну. Ведь огромное количество людей никогда не видело, за исключением редких эпизодов в фильмах, поющего Высоцкого. Слышали на магнитофонах миллионы, десятки миллионов, а вот видеть, кроме тех немногих счастливиц, которые побывали на его полуофициальных, полужакрытых концертах, не могли. И тогда у меня возникла идея — дать песни Высоцкого в «Кинопанораме» как увлечение актера, как хобби. Разумеется, я знал, что сочинение стихов и песен Владимир Семенович считал главным делом своей жизни. Но ради того чтобы показать сотням миллионов людей поющего Высоцкого, я прибегнул к этому приему. В сюжет об «актерской сомодетельности» требовались партнеры, ибо если бы мы рассказали только об одном участнике, всё расценили бы как «придыхание». Нужно было сложить эту страничку так, чтобы придирки оказались невозможными, чтобы в последнюю минуту <...> сюжет не выдрали бы из программы. Сначала поведали об увлечении живописью мхатовского артиста Юрия Богатырева и продемонстрировали его изысканные акварели. Потом представили Валентина Гафта с его хлесткими, известными на всю страну эпитаграммами. И лишь после этого «дали слово» Высоцкому. К сожалению, из одиннадцати имеющихся у нас песен было разрешено пустить в эфир только три, «наиболее безопасные» [Рязанов, 2004: 7—8].

Пора вернуться к сцене с показом принесенной Холодковым «кассеты с Высоцким из “Кинопанорамы”». И подчеркнуть главное: тут действительно задействована запись мини-концерта, снятого для передачи Рязанова. И звучат слова «Я не люблю». Дело, однако, в том, что «Я не люблю» — одна из самых известных, самых знаковых песен Высоцкого, но никак не одна из «наиболее безопасных». В декабрьский выпуск «Кинопанорамы» она включена не была. А значит, герои Стефановича видят не фрагменты вышедшей в эфир передачи, а участвуют в показе записи, которая — к моменту премьеры «Начни сначала» в 1986 году — советскому зрителю не была известна. Режиссерская «контрабанда» открывает таким образом смысловое поле фильма к значениям, относящимся одновременно к значащему отсутствию — и к видимой репрезентации этого отсутствия.

Смотря видеозапись Высоцкого, Мария Николаевна с досадой произносит: «А я у него на концерте так и не была». Холодков отвечает: «А я его... в МГУ слышал». Заметим: Мария Николаевна — та самая, которая (как в сцене прослушивания Холодкова) однозначность в песенном тексте предпочитает его открытости. И Холодков — тот самый, которого, с одной стороны, вполне устраивает установка чиновников преподнести публике веселые и незамысловатые песни, с другой же — который по собственной инициативе «обеспечивает» гостей концертом песен Высоцкого. Причем — концертом, доставшимся ему явно «по блату» на телевидении. Таким образом, созданные Стефановичем персонажи, олицетворяющие советскую официальную культуру, не так уж и не осведомлены в ценностях культуры независимой. Несмотря на то, что на защиту памяти о Высоцком встает Ковалев, тема памяти о поющем актере с Таганки возникает в фильме благодаря героям, представляющим эстетический и аксиологический антипод как самого Ковалева, так и Высоцкого. Ковалев, однако, тот герой, который в записи «Я не люблю» способен не столько увидеть сенсационную «запрещенку», сколько глубоко воспринять смыслы, сообщаемые Высоцким. Когда незваная компания уходит после разразившегося скандала, герой включает видеомагнитофон (его еще не успел забрать Холодков) и еще раз ставит «Я не люблю». На экране возникают чередуемые режиссером образы телевизора с поющим Высоцким и внимательно вслушивающегося в песню Ковалева, сама же песня звучит до конца. Таким образом сцена позволяет проецировать на главного героя ряд смыслов, содержащихся в «Я не люблю» как, во-первых, самостоятельном поэтическом тексте, так и во-вторых — в тексте, сопряженном с биографическим мифом его автора и исполнителя. Способ монтажа усиливает этот эффект. В момент, когда звучат слова Высоцкого «досадно мне, коль слово “честь” забыто», изображение лица Макаревича переходит от среднего плана к крупному; одновременно работа век и зрачков, актера создает впечатление, что воплощаемого им героя слова поэта не оставляют равнодушным. После этого монтажного приема, до самых последних аккордов песни, в кадре остается уже исключительно телевизор с изображением Высоцкого. В результате, куплет

Я не люблю себя, когда я трушу,
Досадно мне, когда невинных бьют.
Я не люблю, когда мне лезут в душу,
Тем более — когда в нее плюют⁴

воспринимается зрителем как непосредственный комментарий к сюжету фильма, к ситуации, в которой оказался его герой. В этот момент контекст слов поющего поэта и контекст его биографии устанавливают перспективу восприятия сюжета (композиционной скрепой этой перспективы в финале фильма служат кадры

⁴ Пунктуация согласно редакции: [Высоцкий, 2009: 185—186].

толпы в память о Высоцком). Она и поощряет реципиента к такому прочтению ряда элементов художественного мира кинопроизведения, которое предполагает задействие значений, закрепленных за Высоцким как резервуаром смыслов.

Главный из них — концепт «поэт», возникающий в связи с творчеством Ковалева. Воплощаемый Макаревичем герой представлен как бард, зритель же — как мы уже отметили выше — видит его исполняющим в основном репертуар, принадлежащий либо самому Макаревичу, либо «Машине Времени». В результате значения, выстраивающиеся вокруг главного героя фильма, завязаны на контексте его восприятия зрителем, распознающим в Ковалеве представителя культуры авторской песни и тут же относящим Макаревича к рок-культуре. В то же самое время одна из главных художественных коллизий фильма — статус творчества Ковалева. Притом, конечно же, в зрительском восприятии эта коллизия проецируется на статус творчества Макаревича. Ведь и он, и Ковалев, и песни Макаревича-Ковалева — элементы несомненной сознательной метонимической стратегии режиссера.

Для того чтобы художественная коллизия состоялась, авторам сценария потребовался персонаж поклонницы Ковалева — старшеклассницы Лизы Царенковой (Марьяна Полтева). Ковалев для нее — безоговорочный кумир, в котором прочитывается идеальное воплощение культурного концепта «поэт». При этом ее преклонение перед творчеством Ковалева настолько безоговорочно, что приобретает гротескные черты. Сознательно же введенный создателями фильма гротеск позволяет проявиться в ее репликах отсылкам к целому литературному канону, закрепленному за словом «поэт» в русской культуре. Так, при одной из встреч Лиза озадачивает Николая обращением к нему как к «поэту божьей милостью», «властителю дум» и «Некрасову наших дней», тут же сводя пафос этих высказываний на нет, добросовестно докладывая: «мы даже диспут провели на эту тему в дискотеке. С демонстрацией слайдов». Героиня участвует и в сцене с просмотром видеозаписи, где появляется совершенно неожиданно — и в кульминационный момент. Видя, как ее кумир получает по лицу, тут же выгоняет всех с квартиры, грозясь милицией и выкрикивая: «Пушкина убили, Лермонтова загубили, Есенина довели — теперь хотите Николая Ковалева затравить? Не выйдет!». «Я чудом нашла ваш адрес, — объясняет она чуть позже протагонисту. — Я пришла сюда, дверь была открытая. Я стала невольным свидетелем глумления толпы над художником». Получается, Лиза «записывает» Николая не просто в классики поэзии, а ставит рядом с литературной вершиной номер один — с Пушкиным. Ведь перу автора «Евгения Онегина» принадлежит формулировка «властитель душ», которой, как известно, он окрестил Байрона в стихотворении «К морю». В «глумлении» же «толпы над художником» прочитываются строки «Поэта и толпы», где Поэт излагает перед «тупой чернью» свое кредо — веру, что рожден он «не для житейского волнения».

Непоколебимая уверенность Лизы в величии Николая сулит ему проблемы. После скандала Мария Николаевна, от которой зависит будущее Ковалева как «официального» певца, по словам Холодкова, «никак успокоиться не может. Звонит ни свет ни заря. “Он может считать себя кем угодно, и даже поэтом — это его личное дело. Но сравнивать себя с Лермонтовым и Пушкиным — это кощунство”». Герой, правда, ни с Лермонтовым, ни с Пушкиным себя не сравнивает, а над собой как «Некрасовым наших дней» — смеется. Право на статус поэта, однако, он намерен защищать:

Х о л о д к о в: Я ей [Марии Николаевне. — Я. С.] пытаюсь объяснить, что ты себя поэтом не считаешь, что ты...

К о в а л е в: Почему это?

Х о л о д к о в: Что почему?

К о в а л е в: Почему я себя поэтом не считаю?

Х о л о д к о в: Ты серьезно?

К о в а л е в: А что?

Х о л о д к о в: Ты поэт?

К о в а л е в: А кто я, по-твоему?

Х о л о д к о в: Я на знаю. На гитаре играешь, поешь. Но не поэт же.

Отстаивая свое право считаться поэтом, герой тем самым отстаивает его для Макаревича и, к слову сказать, для Высоцкого. Ведь те же упреки, которые в ленте Стефановича представители официального искусства предъявляли Ковалеву, и то неуважение, которое обрекало его на существование в полуофициальной нише, напоминали чем-то участь харизматического актера с Таганки. Об обоснованности такого предположения свидетельствует ряд интересных параллелей, выстраивающихся в треугольнике Ковалев — Макаревич — Высоцкий.

По сути, эти три фамилии создают единое смысловое пространство фильма, наполненное отсылками то к тексту творчества, то к тексту биографии, то к его мифологизированному варианту. Безусловно, все три компонента сцепляет воедино ключевая сцена с видеозаписью Высоцкого: там Ковалев-герой, исполняемый Макаревичем-актером, который к тому же еще Макаревич-певец и Макаревич-поэт, смотрит запись Высоцкого-певца и Высоцкого-поэта, который к тому же еще и Высоцкий-актер. Это сцепление «засасывает» в смысловое пространство фильма огромный пласт значений и позволяет проецировать получившиеся таким способом смыслы на всю фабулу фильма.

На всю — с начальными сценами включительно. Сюжет фильма завязывается в момент, когда Ковалев с большим опозданием вбегает в студию звукозаписи (возможно — в радиостудию) и начинается запись детского радиоспектакля (или аудиосказки) с его участием. Там и звучит песня про маленького скворчонка, которая — как отмечает Юрий Доманский — интереснейшим образом переключается со «Скворцом» «Машины Времени», к выходу фильма хорошо уже известным фанатам группы. Скворец из «Начни сначала» естественным образом отсылает к скворцу из рок-песни. Если при этом птица-герой радиоспектакля пусть своевольная и беспечная, но безобидная, скворец «Машины Времени» — явный бунтарь, в аллегорический текст про которого Макаревичу приходилось — из цензурных соображений — вносить коррективы при официальных студийных записях [Доманский, 2015: 124—125].

Следует, однако, заметить, что указанное Доманским имплицитное присутствие в фильме песни «Скворец» — не единственная смысловая переключка, присутствующая в сцене на радиостудии. Ключом к прочтению двух других, которые интересны в контексте наших рассуждений, является детский характер записываемого сюжета. К выходу фильма Стефановича в производстве сюжетов для детей успел получить некоторый опыт и Андрей Макаревич — «Машина Времени» обеспечила музыку «Гирлянде из малышей» (1983), мультфильму Леонида Шварцмана. Один из сюжетов «Гирлянды» лег в основу последовавшей за ней популярной серии мультфильмов. К моменту премьеры «Начни сначала» вышли уже на экран «Осторожно, обезьянки!» (1984) и «Обезьянки и грабители» (1985). В производстве всех этих мультфильмов участвовали музыканты «Машины», обеспечив себе подобающее место в начальных титрах. В результате, если в детской передаче в «Начни сначала» песня про скворчонка отсылает к «Скворцу», то сам Ковалев еще одним «каналом» отсылает к воплотившемуся в него Макаревичу.

Ковалев, работающий над приключениями скворца, и Макаревич с мультипликационными обезьянками — две вершины интересующего нас треугольника, нужна же еще третья — Высоцкий. И в его биографии есть эпизоды с детскими сюжетами. К ним относится хотя бы озвучивание волка в четвертом фильме кукольной серии «Волшебник изумрудного города» Александра Боголюбова (1974). Но эта деталь сближает его, скорее, с Макаревичем, не Ковалевым. Герой же фильма

Стефановича работает не над мультфильмом, а, видимо, над радиоспектаклем или звуковой сказкой. И именно в этом контексте следует вспомнить чрезвычайно популярный в позднем СССР набор пластинок «Мелодии» с музыкальным спектаклем Олега Герасимова «Алиса в стране чудес» (1976). Автором слов и мелодий ко всем 23 песням, вошедшим в постановку, был Владимир Высоцкий. И хотя спел он всего две из них, нельзя не заметить общий знаменатель, роднящий героев, в которых он воплотился, как со скворчком Ковалева, так и со скворцом Макаревича. Этот знаменатель — перистость: Высоцкий «одолжил» свой голос Попугаю-пирату и в Орленку Эду.

В поисках отсылок к личности Высоцкого следует обратить внимание и на загадочную реплику, с которой опоздавший Ковалев вбегает на студию записи и, вместо того, чтобы извиниться, аккомпанирует себе на гитаре и с улыбкой заявляет ожидающим его коллегам: «Граждане встречающие! Электropоезд номер 237 прибывает к шестому пути». В ответ на укоризненное замечание актрисы Ковалев, не теряя бодрость, отвечает: «Задержка произошла по метеоусловиям станции метро Беговая». В этом высказывании и дремлет загадка — связанная не столько с оксюморонами «метеоусловия станции метро», сколько с местоположением этой станции. Достаточно вспомнить, что в Москве, где и происходит действие фильма, метро Беговая — ближайший сосед Ваганьковского кладбища. И что в фильм вписаны не просто многочисленные отсылки к личности почившего там Высоцкого, а приводившиеся нами выше знаки памяти о нем. В этом контексте следует отметить немаловажную деталь: в «Песнях под гитару» — том самом альбоме Макаревича, который стал ровесником фильма и в который вошла песня «Видеомагнитофон» — оказалось и произведение «Памяти В. Высоцкого». Начинаясь куплетом, в котором возникает волнующий образ «страшно молчащей» в своей расстерянности «толпы у Таганки» [Макаревич, 1998b], текст апеллирует к событиям прощания с Высоцким и ко дню его похорон. Память о Высоцком, эксплицитно проявляясь в финале и сложным образом моделируя ключевую сцену в его середине, на имплицитном уровне оказывается вписанной уже в завязку сюжета.

Но смысловой треугольник Ковалев — Макаревич — Высоцкий присутствует даже и до основной завязки — хотя, как и в случае со сценой в студии записи, его раскодировка в начале фильма еще невозможна. Главного героя зритель видит выступающим перед молодежной аудиторией — в частности, звучит песня «Машины Времени» «В добрый час». Действие проходит в зале Дома культуры. Ведущий называет событие «очередным выпуском устного журнала “Молодость”» — под таким названием в Калуге проходили дискуссионные мероприятия, организуемые Всесоюзным обществом «Знание». В 1984 же году в Доме культуры Калужского турбинного завода — того самого, где собиралась «Молодость», — с несколькими концертами выступала «Машина Времени». Однако происходящее в кадре по своей структуре напоминает, скорее, передачу «Кинопанорама» с сюжетом о песнях Высоцкого. Несмотря на то, что — как пишет процитированный нами ранее Эльдар Рязанов — вся передача придумывалась и строилась для представления фрагментов концерта в телестудии, сам материал следовало «скрыть» между другими и «легализовать» прочей тематикой. Тот же самый принцип виден здесь: ведущий представляет Ковалева как последнего из «интересных гостей» — после «полярника, радиста антарктической экспедиции» и «чемпиона Европы по прыжкам в воду». Бурная реакция публики и не стихающие аплодисменты после фамилии молодого барда дают понять, что изюминкой мероприятия является именно Ковалев, и что аудитория собралась вовсе не для беседы с радистом и спортсменом. Конечно же, расшифровка этой сцены «задним числом», заданная введенной значительно позже фигурой Высоцкого, не может предполагать знания столь глубоких контекстов телевизионной реальности СССР, о которых Рязанов публично рассказал лишь

в XXI веке. В середине 1980-х, однако, внимательный и культурно компетентный зритель фильма Стефановича все же мог распознать и осмыслить в киноповествовании ряд элементов, которые — с самого начала фильма — складываются в фигуру популярного независимого художника в реалиях системы, которая, не отрицая его полностью, все же не позволяет ему проявить талант в полном объеме и добиться подобного ему официального уважения.

Получается, что даже там, где определяющим в выстраивании смыслов в фильме Стефановича является напряжение между персонажем главного героя и текстом биографии исполняющего его роль актера, окончательный смысл возникает благодаря сопоставлению этих смыслообразующих факторов с фигурой Высоцкого, с ее мощным семантическим зарядом. Не иначе происходит с теми сюжетными событиями, которые являются непосредственным толчком к проблемам Ковалева — с газетной громовой критикой его творчества. Как только выходит из печати статья, озаглавленная «Барды из подворотни», художественный совет филармонии тут же отменяет только что выхлопотанное Холодковым прослушивание Ковалева, сам же Холодков ставит упоминавшийся уже нами диагноз: «Теперь у тебя на всю оставшуюся жизнь есть занятие: доказывать, что ты не верблюд». Юрий Доманский видит в этой реплике очередной минус-прием — отсылку к «Песне про верблюда» Макаревича [Доманский, 2015: 123—124] из тех же «Песен под гитару», со строками «Меня вчера верблюдом обозвали / И выводы под это подвели» [Макаревич, 1998с]. К той же самой песне исследователь относит и другую реплику. Режиссер некоего массового музыкального зрелища (в этой роли — Вячеслав Спесивцев), увидев в Ковалеве «свежую кровь», заказывает у него песню, которая могла бы стать квинтэссенцией его шоу. Спустя время, не написав ожидаемой заказчиком песни Змея Горыныча, Ковалев выступает перед ним с «Варьете» (т.е. с очередным произведением из сольного альбома Макаревича). Режиссер, попытавшись навязать молодому поэту изменения в тексте песни, слышит отказ, после которого взрывается: «Ты думаешь, для чего мы тебя пригласили? Для привлечения публики. Как верблюда из цирка». Разделяя оптику Доманского, мы не остановимся на обнаруженной им интертекстуальной переключке — и обратим внимание на слова режиссера, произносимые буквально в следующем предложении: «Ты что думаешь? Если десять пигалиц и двадцать лохматых барбосов носят тебя на руках, то ты новый Булат Окуджава? Да? Эх, ты! Бард из подворотни». В сюжетном плане реплика означает одно: режиссеру прекрасно известна газетная критика песен Ковалева, привлечение же певца к работе над зрелищем — результат вовсе не высокой оценки творчества протагониста, а циничная установка на повышение популярности шоу. Подспудные же смыслы слов режиссера ясны, если некоторые слова-ключи сопоставить с творческой биографией лидера «Машины Времени».

Пусть нашими словами-ключами послужат «пигалицы», «лохматые барбосы» и «Булат Окуджава». Контекстом же — статья «Барды из подворотни». Заметим, пигалица — очередная птица, появляющаяся в нашем выводе вслед за двумя скворцами, попугаем и орленком. В сопоставлении, однако, с «барбосами» и фамилией одного из самых именитых представителей авторской песни, она выводит нас на птицу несколько другую, которая запечатлена в словах песни «Машины Времени» и обладает цветом то просто синим, то ультрамарин («Синяя птица»). Отсылки в сценарии «Начни сначала» и названные нами ключевые слова подводят нас, однако, не столько к «Синей птице», сколько к «Рагу из синей птицы». Статья под таким названием, напечатанная в «Комсомольской правде» в 1982 году, оказалась в истории «Машины Времени» примерно такой вехой, как «Барды из подворотни» в жизни главного героя фильма Стефановича.

«Рагу из синей птицы» — коллективное письмо в «Комсомолку», подписанное Виктором Астафьевым вместе с несколькими представителями культуры

Красноярска, было реакцией на сибирские гастроли «Машины». Литераторы и деятели сибирского искусства уличают в ней «вполне обеспеченных артистов» в том, что они «скидывают с себя перед концертом дубленки и фирменные джинсы» и «натягивают затрапезные обноски (кеды, трико, пляжные кепочки, веревочки вместо галстуков)», что вполне перекликается с представлением о «лохматых барбосах» [Астафьев и др., 1982]. И, как ни странно, в этой же статье в положительном контексте возникает имя... Владимира Высоцкого, используемое примерно в такой же функции, в какой в словах режиссера из «Начни сначала» появляется фамилия другого барда. Если режиссер говорит Ковалеву, что тот явно не «новый Булат Окуджава», авторы письма (а среди них — и главный режиссёр Красноярского государственного театра оперы и балета), в одном из абзацев формулируют вопрос музыкантам «Машины Времени»:

Даже западные ансамбли развлекательного толка не могут пройти мимо таких острых тем, да что там острых — главенствующих для любого нормального человека: это борьба за мир, это вопрос — что ты сделал для того, чтобы верх взял разум. Здесь же перед нами смутные, желчные мечтания, нарочитый уход в беспредметное брюзжание. Спросить бы МВ: положи руку на сердце скажите, какая у вас самая главная песня, которая была бы сродни страстным манифестам того же В. Высоцкого? [Астафьев и др., 1982].

Таким образом, мы видим, что персонаж режиссера служит создателям фильма одним из каналов, с помощью которых в текст произведения вводятся и трансформируются тезисы самой известной газетной критики, какой в советское время подверглась творческая позиция «Машины Времени». Впрочем, «пигалицы», «лохматые барбосы» и Окуджава — не единственная осуществленная по этому каналу отсылка к «Рагу...». Достаточно привести реплику, с которой режиссер выступает непосредственно после прослушивания «Варьете». «Старик! — восклицает герой, обращаясь к Ковалеву. — Дай, я тебя обниму! Это грандиозно, колоссально! Только знаешь: ярче, резче, не просто варьете. Маски! Мистерия! Круговерть!». В этом случае достаточно констатировать, что в статье в «Комсомольской правде» цитаты удаётся достать текст песни «Машины Времени» «Маски»⁵ («Носите маски; / Носите маски: / Лишь только под маской / Ты сможешь остаться собой» [Макаревич, 1993]), тут же становясь иллюстрацией «позиции ансамбля, каждый вечер делающего тысячам зрителей опасные инъекции весьма сомнительных идей» [Астафьев и др., 1982].

Другим каналом трансляции трансформированных смыслов из «Рагу...» является персонаж Зуева — автора статьи «Барды из подворотен». Разговориться с ним решает сам Ковалев, хотя и не в связи с содержанием статьи, а из-за беды, в какую попала его поклонница Лиза. Решив обнародовать свое отношение к статье Зуева, она разрисовала соответствующие лозунги на лестничной клетке его дома — и попала под арест. Прося Зуева забрать из отделения милиции заявление о случившемся, слышит: «Эта девочка — ваша жертва! Вы заигрываете с молодежью! В ваших песенках проповедь вседозволенности и равнодушия!», что опять-таки перекликается с тезисом о «инъекциях опасных идей». Ковалев слышит также упрек: «Вы же обращаетесь к молодежи! Должна же быть какая-то большая мысль! А где она у вас?», что, в свою очередь, вторит процитированным выше словам красноярских деятелей культуры о «беспредметном брюзжании» и отсутствии в творчестве «Машины» песен «сродни страстным манифестам того же В. Высоцкого».

Третий в нашем выводе, но первый в сюжетной линии «Начни сначала» канал трансляции содержания «Рагу...» открывается вскоре после завязки сюжета,

⁵ Из альбома «Это было так давно» 1978 года.

при первой экспозиции аксиологической и эстетической коллизии фильма, участниками которой выступают Ковалев и Холодков. Преподнося приятелю газету с «Бардами из подворотни», последний снисходительно заявляет: «Погорячился я с тобой, Коля. Рано тебе еще на профессиональную эстраду, рано!». Эта реплика отражает критическое заключение авторов «Рагу...»:

Кажется в последние годы — пишут они — наша эстрада сделала заметный шаг вперед. Современная электронная техника, помноженная на способности молодых исполнителей, дает порой поразительные эффекты. Так и случилось на конкурсе в Тбилиси, когда долго «пробивавшаяся в люди» рок-группа «Машина времени» заняла первое место и решительно шагнула в профессионалы. <...> И только теперь стало заметно главное, что прощалось начинающему, но едва ли может проститься устоявшемуся коллективу [Астафьев и др., 1982].

Отметим еще, что Холодков — аксиологический и эстетический антагонист Ковалева не только в силу жизненных стратегий и песенного репертуара. В «Начни сначала» герои противопоставлены также в сугубо визуальном плане. Если Ковалев одет всегда неформально (и по многим параметрам повторяет имидж Макаревича), то во всем фильме не существует ни одной сцены, где Холодков не носил бы галстука. Также и эта деталь перекликается с содержанием «Рагу из синей птицы», авторы которого — напомним — уличают музыкантов в пристрастии к «веревочкам вместо галстуков». Галстук в статье красноярских деятелей культуры представлен как атрибут «правильного» и «профессионального» искусства. В фильме Стефановича он становится не только его атрибутом, но и своеобразным «тегом» в рамках эстетико-аксиологической оппозиции, полюсами которой выступают, с одной стороны, Холодков, с другой — Ковалев (на уровне сюжета) и Высоцкий (на уровне смыслов, либо примыкающих к сюжету, либо напрямую внесюжетных). Эта оппозиция, в зависимости от пласта киноповествования и уровня его восприятия, может описываться в категориях формального и неформального, подконтрольного и неподконтрольного, заказного и спонтанного, казенного и независимого.

Если по отношению к музыкальным произведениям, вписывающимся в названную оппозицию и представляющим ее полюса, использовать семиотическую оптику, то можно говорить и о противопоставлении закрытого и открытого текста. Закрытым выступает исполняемое Холодковым «Комарово»⁶, о котором Мария Николаевна одобрительно говорит: «Ну и все ясно, кто едет и куда едет», открытым — все песни Ковалева/Макаревича, а среди них — и «Разговор в поезде», который той же Марии Николаевне непонятен. Его непонятность связана со своеобразной «незаконченностью» сообщения, с типом семиозиса, который построен на необходимости задействования реципиентом не только большого числа внетекстовых смыслов, но и принятия им собственной стратегии в процессе раскодировки сообщения. В такой ситуации, как отмечает Умберто Эко, «адресат поневоле вовлекается в процесс взаимодействия стимулов и ответных реакций, который во многом зависит от его, адресата, индивидуальной способности воспринимать данное произведение» [Эко, 2007: 86]. На публицистическом уровне можно говорить о том, что Марию Николаевну не устраивает философский характер творчества Ковалева, на уровне же семиотическом — о том, что героиня художественному сообщению предпочитает нехудожественное. Излагая этот тезис в категориях Лотмана можно утверждать, что героиня предпочитает сообщение механически модулируемое и интуитивно

⁶ Песня, написанная Михаилом Таничем (слова) и Игорем Николаевым (музыка), принесла всесоюзную известность исполняющему Холодкову Скларю.

декодируемое такому, которое не поддается механическому модулированию [Лотман, 2000: 280], которое интенционально было закодировано способом, сводящим на нет привычные реципиенту стратегии раскодировки. Этот способ характерен, в частности, для поэзии. Как мы отметили уже ранее, киноповествование Стефановича закрепляет за Ковалевым статус поэта, за Высоцким же — эталона «бытия поэтом» с точки зрения самого Ковалева. Правда, в повествовании «Начни сначала» категория «поэт» выступает в значении куда более широком, чем «автор поэтического произведения», относясь к русскому культурному концепту «поэт» [Sadowski, Rachmanow, 2020: 480—487]. И тем не менее, одним из атрибутов поэта в таком измерении является, в оптике фильма, авторство именно открытого, художественного текста.

Многоликая оппозиция Холодкова и Ковалева имеет еще одно измерение, выражающееся категориальной диадой «признание — непризнание». Холодков — тот, чья «системность», готовность отвечать запросам и стандартам обеспечивает ему статус профессионального эстрадника, заказы и доступ к массовому зрителю. В случае же Ковалева «доказывать, что ты не верблюд» означает отстранение от официальных каналов контакта с публикой (хотя и компенсируемое настоящей популярностью и преданностью поклонников). Как мы успели установить, в этом деле Ковалев — метонимия Макаревича и Высоцкого. На уровне сюжета за Ковалевым закреплен ярлык непрофессионализма и неблагонадежности, который метонимически отсылает к аналогичным ярлыкам, присутствующим в текстах биографии лидера «Машины Времени» и поэта с Таганки. «Непрофессиональность» и «любительство», войдя в состав главной эстетико-аксиологической оппозиции, становится при этом ценностью, атрибутом того самого полюса, что и поэзия. «Ну что, нет пророка в своем отечестве?» — спрашивает у Ковалева во время рокового вечера у видеомагнитофона неизвестная ему гостья, видя, что «мажорной» компании он предпочитает ванную, в которой ностальгически напеваает свои мелодии хомяку. В результате семантических проекций трансформированная фраза из Евангелия от Матфея относится одновременно к Ковалеву, Макаревичу и Высоцкому. «Отечество» обретает тут, правда, исключительно «системный» характер, зато «пророчество» — атрибут, со времен пушкинского «Пророка» подобающий поэту (призванному, как и пушкинский лирический субъект, «глаголом жечь сердца людей»). Позиция же киноповествователя по поводу противопоставления «пророка» и «отечества» ясна и озвучена самим Ковалевым. «Восточная мудрость, Сережа, гласит: камни бросают только в плодоносящее дерево. В бесплодное дерево камней не бросают», — бросает он Холодкову в ответ на замечание о его мнимом непрофессионализме. В итоге также и это метафорическое высказывание транслируется на текст биографии поэта-Макаревича и поэта-Высоцкого.

* * *

Нам удалось установить, что в результате введения в текст фильма событий, очень свободно связанных с сюжетом, за счет множества семантических вкраплений, отсылок и намеков, эзоповых стратегий, благодаря способу монтажа некоторых сцен, фигура Высоцкого становится мощным орудием обогащения смыслового поля произведения значениями, далеко выходящими за те, которые завязаны лишь на сюжете. Носитель этого обогащения — текст биографии (выступающий иногда в виде биографического мифа) Высоцкого, входящий в разнообразные отношения с текстом биографии Макаревича. Смысловое поле «Начни сначала» организовано треугольником Ковалев — Макаревич — Высоцкий. Если вторая вершина этого треугольника присутствует в фильме в виде мощнейшей метонимической проек-

ции, то третья выполняет свою функцию вопреки эпизодическому лишь появлению в тексте фильма, вопреки значению, которое по отношению к сюжету могло бы показаться декоративным или иллюстративным. Распознавание фигуры Высоцкого как катализатора скрытых, подспудных смыслов открывает реципиенту фильма пути к углубленному осмыслению произведения. Взаимоотношение смыслов, завязанных лишь на «голом» сюжете, и тех, которые раскрываются во взаимодействии с текстом творчества и биографии Высоцкого и Макаревича, равноценно взаимоотношениям закрытого и открытого типов текста.

Прежде чем перейти к заключению, мы взглянем еще на завершение фильма, в котором фигура Высоцкого играет ключевую роль. Финал имеет внесюжетный характер — сцены, выдержанные в эстетике и технологии как профессиональной, так и любительской съемки, с участием то Ковалева, то Макаревича (смешение двух типов съемки ставит вопрос об онтологии героя кадров) становятся там визуальным планом песни «Машины Времени» «Свеча». В контексте сюжета фильма она воспринимается изначально как песенно-поэтический комментарий к состоянию героя в финале сюжетной линии («Бывают дни, когда опустишь руки / И нет ни слов, ни музыки, ни сил»), обретая затем характер его творческого кредо. Именно здесь семантика всего произведения опять обогащается смыслами, связанными с Владимиром Высоцким: когда слышны слова «Но верил я: не все еще пропало, / Пока не меркнет свет, пока горит свеча», в визуальном плане возникает сцена, в которой Ковалев приобщается к толпе в память о Высоцком. Видна большая фотография поэта, появляющаяся вместе со словом «свеча». В следующем кадре на улице подростки переписывают что-то с магнитофона на магнитофон — и в силу эффекта Кулешова сцена тут же воспринимается реципиентом как переписывание песен таганковского поэта. На этом фоне слышны слова «не все еще пропало» из исполняемой Макаревичем песни. Последние кадры фильма являют собой фрагменты явно любительской записи событий Грушинского фестиваля под Куйбышевом — главного мероприятия, собирающего авторов-исполнителей и любителей авторской песни в СССР. Среди слушателей виден и Ковалев/Макаревич. Сцена не может не восприниматься как знак присутствия «настоящей поэзии» в реальном, общественном, нехудожественном пространстве. Поэзии, эмблемой которой в «Начни сначала» стала фигура Высоцкого.

В итоге взаимодействия «Свечи» и смонтированных с нею сцен фильм «Начни сначала» становится текстом прощания. Прощания опять-таки автономного по отношению к сюжету: в кадре присутствует Ковалев, у которого, собственно, нет сюжетных оснований прощаться с поэтом. Но присутствие Ковалева автоматически означает и присутствие Макаревича — а ведь в его альбоме «Песни под гитару», многие тексты из которого имплицитно присутствуют в фильме, оказалась и песня «Памяти В. Высоцкого». Более того, финал может восприниматься как кинематографическое прощание с Высоцким самого Стефановича, в свое время неудачно добивавшегося участия таганковского актера в фильме «Вид на жительство» (1972, вместе с Омаром Гвасалия)⁷. И тем не менее, завершающие сцены (как, впрочем, и вся лента «Начни сначала») являются не столько свидетельством прощания с Высоцким, сколько констатацией его присутствия. Хриплый голос Высоцкого хотят у Стефановича слушать дети во дворе, казенные эстрадники и «чиновники по культуре». В кадре этого режиссера Высоцкий способен организовывать художественное пространство — а это уже свидетельство такой жизни после смерти, какой добивался Гораций.

⁷ По словам режиссера, кандидатуру Высоцкого на главную роль отклонило КГБ [Стефанович].

Библиографический список

- Астафьев В., Высоцкий М., Олейников Е., Самойлов Л., Сильвестров Н., Солнцев Р. Рагу из синей птицы // Комсомольская правда. 1982. 11 апреля.
- Высоцкий В. Я не люблю // Собрание сочинений в четырех томах / ред. В. Новиков, О. Новикова. Т. 1. М.: Время, 2009.
- Доманский Ю. Рок-поэзия: филологический ракурс. М.: Intrada, 2015.
- Лотман М. Структура художественного текста // Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962—1993). СПб.: Искусство-СПб, 2000.
- Макаревич А. Видеомагнитофон [фонограмма] // Песни под гитару [фоногр. альбом]. Sintez Records, 1998a.
- Макаревич А. Маски [фонограмма] // Это было так давно [фоногр. альбом]. Sintez Records, 1993.
- Макаревич А. Памяти В. Высоцкого [фонограмма] // Песни под гитару [фоногр. альбом]. Sintez Records, 1998b.
- Макаревич А. Песня про верблюда [фонограмма] // Песни под гитару [фоногр. альбом]. Sintez Records, 1998c.
- Рязанов Э. Четыре вечера с Владимиром Высоцким. Москва: Вагриус, 2004.
- Стефанович А. (реж.), Бородянский А., Стефанович А. (сцен.). Начни сначала [худ. фильм]. СССР: Мосфильм, Творческое объединение комедийных и музыкальных фильмов. 1985. 72'.
- Стефанович А. Что имеем — не храним. URL: <https://iz.ru/700142/aleksandr-stefanovich/chto-imееm-ne-khranim> (дата обращения: 01.10.2020).
- Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007.
- Sadowski J., Rachmanow I. Высоцкий: траурный портрет. Опыт анализа телеграмм в Театр на Таганке // *Slavia Orientalis*. 2020. Т. LXIX, № 3.

References

- Astafev, V., Vysotckii, M., Oleinikov, E., Samoilov, L., Silvestrov, N., Solntcev, R. (1982) Raguz sinei pticy [Blue bird stew], *Komsomolskaia pravda*, April 11th.
- Domanskii, Iu. (2015) *Rok-poeziia: filologicheskii rakurs* [Rock poetry: a philological perspective], Moscow: Intrada.
- Eko, U. (2007) *Rol chitatelia. Issledovaniia po semiotike teksta* [The role of the reader. Explorations in the Semiotics of Texts], transl. by S. D. Serebrianyi, St. Petersburg: Simpozium.
- Lotman, M. (2000) *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of the artistic text], in: Lotman, M. *Ob iskusstve. Struktura khudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Stati. Zametki. Vystupleniia* (1962—1993).
- Sadowski, J., Rachmanow, I. (2020) Vysotckii: traurnyi portret. Opyt analiza telegramm v Teatre na Taganke [Vysotsky: a Mournful Portrait. An Attempt at an Analysis of the Telegrams to the Taganka Theatre], *Slavia Orientalis*, vol. LXIX, no. 3.
- Semiotics of the cinema and problems of cinema aesthetics. Articles. Notes. Speeches* (1962—1993), St. Petersburg: Iskusstvo-SPb.
- Makarevich, A. (1998a) Videomagnitofon [Video recorder; audio recording], in: Makarevich, A. *Pesni pod gitaru*, Sintez Records.
- Makarevich, A. (1993) Maski [Masks; audio recording], in: *Mashina Vremeni. Eto bylo tak davno*, Sintez Records.
- Makarevich, A. (1998b) Pamiati V. Vysotckogo [In memory of V. Vysotsky; audio recording], in: Makarevich, A. *Pesni pod gitaru*, Sintez Records.
- Makarevich, A. (1998c) Pesnia pro verbliuda [Camel song; audio recording], in: Makarevich, A. *Pesni pod gitaru*, Sintez Records.
- Riazanov, É. (2004) *Chetyre vechera s Vladimirom Vysotckim* [Four evenings with Vladimir Vysotsky], Moscow: Vagrius.

- Stefanovich, A. *Chto imeem — ne hranim*, available from <https://iz.ru/700142/aleksandr-stefanovich/chto-imeem-ne-khranim> (accessed 01.10.2020).
- Stefanovich, A. (1985): Stefanovich A. (director), Borodianskii A., Stefanovich A. (screenplay). *Nachni snachala* [Start All Over Again; feature film], USSR: Mosfilm, Tvorcheskoe obedinenie komediinykh i muzykalnykh filmov. 72’.
- Vysotckii, V. (2009) *Ia ne liubliu* [I don’t like], in: Novikov, V., Novikova, O. (eds.), Vysotckii V. *Sobranie sochinenij v chetyrekh tomakh*, vol. 1, Moscow: Vremia.

ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

УДК 791.43.05

«СМЕРТЬ» И «ВОСКРЕСЕНИЕ» КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ. ФИЛЬМ П. БУСЛОВА «ВЫСОЦКИЙ. СПАСИБО, ЧТО ЖИВОЙ» КАК ОБЪЕКТ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ И МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

А. С. Светлова

Ягеллонский университет, Краков, Польша, annaswietlowa@gmail.com

В статье рассматривается попытка экспликации и трансформации биографического мифа В. С. Высоцкого в картине П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011), а также в одноименной киноповести Н. Высоцкого и Р. Тугушева (2012) и в расширенной телеверсии проекта (2013). Категории «смерти» и «воскресения» культурного героя в данном фильме предлагается рассматривать через призму теории массовой культуры и массовой коммуникации. Анализируются не только сюжет и художественная составляющая фильма, но и возникающие историко-социальные контексты, а также специфика парасоциальных отношений массовой аудитории с Высоцким как с центральным персонажем картины.

Ключевые слова: биографический миф, Владимир Высоцкий, «Высоцкий. Спасибо, что живой», массовая коммуникация, массовая культура, кинематограф.

THE “DEATH” AND “RESURRECTION” OF THE CULTURAL HERO. PYOTR BUSLOV’S MOVIE “VYSOTSKY. THANK YOU FOR BEING ALIVE” AS AN OBJECT OF MASS CULTURE AND MASS COMMUNICATION

A. Svetlova

Jagiellonian University, Krakow, Poland, annaswietlowa@gmail.com

The article deals with the attempt of explication and transformation of V. Vysotsky’s biographical myth in P. Buslov’s movie “Vysotsky. Thank you for being alive” (2011), as well as in the book of the same title written by N. Vysotsky and R. Tugushev (2012) and in the extended TV version of the project (2013). The categories of “death” and “resurrection” of the cultural hero are proposed to be considered here through the prism of mass culture and mass communication theories. It analyzes not only the plot and the artistic components of the movie, but also the emerging historical and social contexts, as well as the specifics of mass audience’s parasocial relation with Vysotsky as the central character of the film.

Key words: biographical myth, Vladimir Vysotsky, *Vysotsky. Thank you for being alive*, mass culture, mass communication, cinematography.

© Светлова А. С., 2020

Ссылка для цитирования: Светлова А. С. «Смерть» и «воскресение» культурного героя. Фильм П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» как объект массовой культуры и массовой коммуникации // *Labyrinth. Теории и практики культуры*. 2020. № 3. С. 58—68.

Citation Link: Svetlova, A. S. (2020) «Smert’» i «voskresenie» kul’turnogo geroia. Fik’m P. Buslova «Vysotsky. Spasibo, chto zhivoj» kak ob’ekt massovoj kul’туры i massovoj kommunikatsii [The “death” and “resurrection” of the cultural hero. Pyotr buslov’s movie “Vysotsky. Thank you for being alive” as an object of mass culture and mass communication], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul’туры [Labyrinth. Theories and practices of culture]*, no. 3, pp. 58—68.

В данной статье пойдёт речь о биографическом мифе В.С. Высоцкого в художественном фильме «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011, реж. П. Буслов) и о проблеме его восприятия массовой аудиторией. Под биографическим мифом мы понимаем такой вариант современного мифа, который О. Э. Никитина определяет как «произведение коллективного, а не авторского творчества, воплотившее в себе наиболее фундаментальные стереотипные представления массовой аудитории о художнике как герое определённой культурной эпохи» [Никитина, 2011: 16]. Таким образом, важным аспектом для нас является коллективная память о Высоцком как о новом культурном герое, а также парасоциальные отношения аудитории с ним, возникающие в сообщениях массовой коммуникации. При этом не стоит забывать, что эти отношения во многом обусловлены историко-социальным контекстом — не в значении «объективной ситуации», а скорее тех аспектов схожего субъективного опыта, важность которых определяют сами участники коммуникативных событий [Ван Дейк, 2011].

Как уже не раз отмечали исследователи творчества Высоцкого [Афанасьев, 2015; Доманский 2011; Доманский 2015], биографический миф о нём начал зарождаться в коллективном сознании ещё при жизни артиста. Он основывался на настоящих и вымышленных фактах биографии Высоцкого, его песенно-поэтическом творчестве, сценическом образе, сыгранных в кино и на сцене театра актёрских ролях. В дальнейшем этот миф дополнялся, развивался и реинтерпретировался. Одной из важнейших его составляющих на данный момент является образ музыканта, воссозданный в игровом кино, где Высоцкий иногда появляется в качестве второстепенного персонажа. Как пишет Ю. В. Доманский, на уровне повествования «каждое новое обращение к образу Высоцкого неизбежно являет собой экспликацию определённых граней биографического мифа» [Доманский, 2015: 213], становится их эстетической реализацией. При этом многие режиссёры подходят к процессу достаточно свободно, добавляя от себя какие-то элементы, изменяя хронологию событий и устоявшиеся представления о Высоцком в угоду сюжету.

Первая и, на данный момент, единственная попытка создания художественного фильма, центральным персонажем которого является сам Высоцкий — картина П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» 2011 года. Проект был спродюсирован А. Максимовым и К. Эрнстом, а сценарий по их заказу написал сын музыканта Н. Высоцкий в соавторстве с Р. Тургусевым. Помимо полнометражной двухчасовой версии, показанной в кинотеатрах, на BluRay в 2013 году вышла расширенная четырёхчасовая телеверсия проекта, под названием «Высоцкий. Четыре часа настоящей жизни», а в 2012 году издательство Амфора выпустило литературно переработанный сценарий, так называемую киноповесть [Высоцкий, Тугусев, 2012]. Выход фильма сопровождался масштабной рекламной кампанией, также был создан отдельный сайт с информацией о фильме, дополнительными материалами (в том числе, сценами, не вошедшими в фильм) и архивными аудио- и видеозаписями с участием В. С. Высоцкого.

В основу сценария легла история, которую Н. Высоцкому рассказал друг его отца — актёр Всеволод Абдулов, о пережитой Высоцким клинической смерти во время гастролей в Средней Азии в 1979 году. При этом имена непосредственных участников событий были изменены, а многие факты искажены в угоду целостности сюжета и художественной правды, которая, как говорит сам сценарист, «иногда нужнее и выше, чем правда факта» [Никита Высоцкий: «С этой историей...», 2011]. Мы не будем углубляться в проблему исторической достоверности представленных событий¹ (сам факт клинической смерти опровергался биографами Высоцкого

¹ Единственное, что стоит отметить: предполагаемая клиническая смерть произошла не 25-го июля 1979 года, как это показано в фильме, а 28-го июля, т. е. ровно за год до похорон Высоцкого, а не его смерти [Орехъ, 2018].

[Цыбульский, 2011]) и сравнивать персонажей фильма с их возможными историческими прототипами. Нас интересует, в первую очередь, созданный в фильме образ поэта — как одна из версий его биографического мифа и как объект массовой коммуникации.

Напомним основной сюжет картины. Летом 1979 года Высоцкий едет на «полулегальные» гастролы в Узбекистан. Вместе с музыкантом в Среднюю Азию отправляется его импресарио Павел Леонидов — главный инициатор этой поездки, друг Высоцкого актёр Сева Кулагин, а также врач-реаниматолог Анатолий Нефёдов. Поскольку Высоцкий уже тогда находился в наркотической зависимости, и состояние его здоровья было почти критическим, от жары, переизбытка работы (по 4–5 концертов в день) и отсутствия дозы ему вскоре становится хуже. Когда же местный врач «скорой помощи» отказывается нарушить закон и ввести артисту морфий, Леонидов без ведома Высоцкого вызывает из Москвы его возлюбленную Татьяну, чтобы та привезла ампулы с «лекарством». При этом никто из них не подозревает, что гастролы изначально являются «ловушкой»: местное управление КГБ проводит операцию по поимке организаторов нелегальных концертов (главным образом, чтобы «уколоть» бездействующие местные органы МВД) и Высоцкий оказывается удобным «громким именем» для такого рода процесса. Неожиданное появление в деле наркотиков только на руку КГБ, поэтому Татьяна по прибытии сразу же попадает под пристальное внимание спецслужб — в итоге Высоцкого будут шантажировать именно её безопасностью и свободой.

Кульминацией фильма является эпизод клинической смерти Высоцкого из-за остановки сердца, из которой друзья вытаскивают артиста буквально чудом. Дарованный Высоцкому лишний год жизни преподносится как воскресение — пусть и временная, но победа героя над смертью. Он сам тоже воспринимает произошедшее как знак свыше и позже, когда обращается к Богу с молитвой о своих близких, говорит: «Господи, дай мне сил высказать, как я их люблю. Зачем-то ведь я жив. Зачем-то они со мной. Я разберусь... Обязательно. Может, я и не умер сегодня, чтобы понять, зачем я жив» [Высоцкий, Тугушев, 2012: 235]². В последней сцене перед финальными титрами звучит стихотворение «Мой чёрный человек в костюме сером...», которое заканчивается словами:

И лопнула во мне терпенья жила,
И я со смертью перешёл на ты,
Она давно возле меня кружила,
Побаивалась только хрипоты.
Я от суда скрываться не намерен,
Коль призовут — отвечу на вопрос.
Я до секунд всю жизнь свою измерил —
И худо-бедно, но тащил свой воз.
Но знаю я, что лживо, а что свято, —
Я это понял всё-таки давно.
Мой путь один, всего один, ребята —
Мне выбора, по счастью, не дано

[Высоцкий, Тугушев, 2012: 253].

В этих строках, по сюжету фильма написанных Высоцким после затянувшегося творческого кризиса, он предстает перед нами поэтом романтического толка — тем, кто постиг недоступную другим истину, осознает недолговечность своей

² Здесь и далее реплики персонажей цитируются по тексту киноповести. В том случае, если в фильме они упущены или радикально отличаются от литературной версии сценария, мы будем упоминать об этом в примечаниях.

земной жизни, но готов идти с этим бременем до конца, ни от кого не скрываясь. Что интересно, в киноповести близость предстоящей реальной смерти Высоцкого дополнительно подчеркивается описанием событий, которые происходят с остальными персонажами в 1980-м году, сразу же после похорон артиста.

По словам Н. Высоцкого, фильм предназначался в первую очередь для молодого поколения, т. е. для тех, кто не застал Высоцкого при его жизни. Картина, которой предстояло конкурировать в прокате с мировыми блокбастерами, должна была стать не ностальгической по духу, а сегодняшней, рассказанной современным киноязыком [Никита Высоцкий: «С этой историей...», 2011]. Любопытно, что после премьеры фильма кинокритик А. В. Долин писал совершенно обратное: «“Высоцкий” — редкая картина Эрнста и Максимова, потенциальная аудитория которой демонстративно узка: люди моложе тридцати (которые, если верить социологам, в основном ходят в кино) не поймут буквально ничего — какая Бухара, какое КГБ, какие корешки билетов, почему концерты нелегальные?» [Долин, 2018: 356]. По мнению критика, выбранная создателями фильма нарративная стратегия не способна приблизить образ музыканта молодой аудитории, а потенциальными зрителями являются представители поколения, знакомого с реалиями брежневского застоя, для которых Высоцкий — априори народный культурный герой.

И всё же, независимо от целевой аудитории, основной задачей фильма видится именно ремифологизация уже устоявшегося образа. Об этом пишет А. С. Афанасьев в статье «Биографический миф В. С. Высоцкого в современном масскульте». Как справедливо отмечает автор, создатели картины заимствуют многие мифемы из уже сложившихся представлений о Высоцком — одни оставляют практически без изменений, другие опровергают и редуцируют, или же подвергают их трансформации и переосмыслению [Афанасьев, 2015: 69].

По мнению Афанасьева, одним из важнейших аспектов здесь является устоявшаяся в коллективном сознании сема «Высоцкий — свободный человек». Действительно, в фильме для Высоцкого личная свобода, неприятие любой системы, навязанной кем-то извне, является наивысшей человеческой ценностью. Эта черта имеет скорее декларативный характер и наиболее ярко проявляется в финальном разговоре с сотрудником КГБ Михалычем. Высоцкий противопоставляет свою внутреннюю свободу раблепию собеседника перед начальством, его постоянному страху за собственную шкуру. Данный аспект поддерживается пушкинским кодом, когда Высоцкий, уговаривая Михалыча отдать ему паспорт Татьяны, цитирует строки из стихотворения А. С. Пушкина «Птичка» (1823): «Отпусти её прямо сейчас. Помнишь, как у Пушкина: “На волю птичку выпускаю”. Люди птиц из клетки выпускали, чтобы самим свободнее немного стать» [Высоцкий, Тугушев 2011: 249]. Тем самым актуализируется ассоциативная параллель между Высоцким и Пушкиным как одним из важнейших героев русской культуры. Также свободолобие Высоцкого подчеркивается на протяжении всего фильма соответствующим аудиорядом, в частности, многократно звучащими строками из песни «Конец охоты на волков»:

Улыбаюсь я волчьей ухмылкой врагу,
Обнажаю гнилые осколки.
Но — на татуированном кровью снегу
Ваша роспись: мы больше не волки!³

³ Расшифровка аудиозаписи наша. В киноповести цитируются только два первых куплета песни [Высоцкий, Тугушев, 2011: 124—125], и в целом репертуар Высоцкого гораздо разнообразнее: артист исполняет не только серьёзные песни, но и шуточные, причём каждая из них подобрана в соответствии с происходящими в тексте событиями.

Важно отметить, что Высоцкий представлен в фильме не как активный борец с советским режимом, а как его пассивная жертва, хотя он прекрасно отдаёт себе отчёт в происходящем и внутренне этому сопротивляется. Эта осознанная жертвенность, как утверждает Афанасьев, проявляется не только во взаимоотношениях Высоцкого с силовыми структурами — он предстаёт перед зрителем и как жертва алчного окружения, зарабатывающего на нём деньги, и как жертва наркотиков, на которые его «подсадили» друзья. Кроме того, жертвенность героя приобретает почти метафизическое, евангельское значение, поскольку авторы неоднократно акцентируют соотнесение Высоцкого и Иисуса Христа [Афанасьев, 2015: 71]. На этот аспект обращал внимание также Долин: «“Высоцкий” — история Страстей, Смерти и Воскрешения. Предсмертные гастроли поэт принимает как должное, едет на них, как на казнь — но добровольно: деньги его, судя по всему, не интересуют. Потеряв сознание, герой лежит на полу гостиничного номера, будто только что снятый с креста. Его воскресение подано как чудодейственное, о чём напрямую говорит врач-реаниматолог» [Долин, 2018: 358]. Таким образом, авторы пытаются подвергнуть образ Высоцкого своеобразной канонизации, трансформировать устоявшийся биографический миф о нём, создавая новый — миф о Высоцком, «какого мы ещё не видели» [Афанасьев, 2015: 70].

Было бы, однако, сильным упрощением рассматривать данное явление исключительно в рамках линейной модели коммуникации [Красноярова, 2010], отвечая на вопросы, какой именно образ Высоцкого пытались донести до публики создатели картины и с каким эффектом. В условиях современной массовой коммуникации роль реципиента и совершаемых им эстетических выборов и интерпретаций не менее важна, чем роль коммуникатора. Основной задачей массовой культуры является не столько «запланированное применение определённых технологий в целях массового убеждения» [McQuail, 1985: 94]⁴ сколько создание произведения, которое вызовет интерес у широкой публики (и, следовательно, будет хорошо продаваться). Текст массовой культуры отражает собой многоплановое взаимодействие различных факторов⁵, а устоявшиеся в коллективном сознании ценности и стереотипы используются авторами не с целью их дальнейшего закрепления и распространения, а скорее как предполагаемые «общие места», способные вызвать у аудитории ожидаемый эстетический эффект [Эко, 2005: 225].

Тут следует обратить внимание, что для героев фильмов и сериалов, в которых появляется Высоцкий, его творчество несомненно является таким «общим местом» — масштаб личности музыканта и его роль в формировании культурной идентичности не требует дополнительных объяснений. При этом биографический миф Высоцкого всегда априори связан с посткоммунистической памятью и представлениями о брежневском СССР. Его образ важен создателям художественных фильмов именно как культурный феномен в контексте показываемой эпохи, её общественно-политических реалий и конфликтов.

В фильме Буслова мы тоже застаем Высоцкого на пике славы, никто из героев не задается вопросом о причинах всенародной любви к артисту. Основной сюжет картины строится вокруг факта уже свершившийся популярности Высоцко-

⁴ Перевод автора статьи.

⁵ В этом смысле наиболее эффективным нам представляется метод анализа произведения, предложенный У. Эко в эссе «Риторика и идеология в “Парижских тайнах” Эжена Сю». Данный метод направлен в первую очередь на «выявление структурных соотношений между текстом произведения, его общественно-историческим контекстом и любыми другими контекстами, которые могут попасть в поле исследования» [Эко, 2005: 209]. При этом не имеет значения, был ли тот или иной художественный приём выбран автором для передачи его идеологической позиции, или же наоборот, «изобретённый в угоду “рынку” тип повествования повлечёт за собой определённую идеологическую позицию» [Эко, 2005: 225].

го, вместо того чтобы рассказывать о долгом пути музыканта к ней, как это бывает в классических фильмах-биографиях. Как пишет Долин, «из картины о Высоцком вы не узнаете ничего сверх того, что уже знали. А если не знали ничего, то после десяти минут просмотра захотите покинуть зал». В центре внимания оказывается не творчество Высоцкого, а его взаимоотношения с политической системой, чьи акторы являются равноценно важными персонажами фильма и каждому из них отведена своя роль в трансформируемом биографическом мифе. Если снова обратиться к евангельскому коду, то параллель со страданиями Христа была бы невозможна, если бы в истории не появился свой Иуда (директор местной филармонии, соглашающийся сотрудничать с КГБ) и свой Понтий Пилат (Серый пиджак, подполковник КГБ из Москвы). Вспыльчивый, сомневающийся, но искренне любящий Володю Сева напоминает Апостола Петра, а искупающая преданностью все свои прошлые грехи Татьяна — Марию Магдалину [Долин, 2018: 358]. В киноповести врач-реаниматолог Нефёдов после смерти Высоцкого в 1980 году сравнивает себя с учениками Иисуса, спящими в Гефсиманском саду⁶. В этом смысле, попытка «канонизации» образа Высоцкого с помощью евангельской символики влечёт за собой христианизированную интерпретацию событий и культурной эпохи, с которой герой неразрывно связан.

«Общим местом» является и экзотизирующий взгляд на Узбекистан, построенный на национальных стереотипах. Москвичи (как артисты, так и спецслужбы) заведомо воспринимают Среднюю Азию как бедную, «тёмную» провинцию, местный таксист, согласившийся отвезти Татьяну из Ташкента в Бухару, по дороге пытается её изнасиловать, а когда герои идут на рынок выбирать ковёр, Высоцкий надевает тюрбейку и ко всеобщему восторгу начинает торговаться, пародируя среднеазиатский акцент. Характерна также сцена на дне рождения у «местной интеллигенции», куда артистов зовут после одного из концертов в Бухаре (в фильме она отсутствует, но её можно найти в киноповести и в телеверсии проекта). Герои наблюдают за выступлением узбекского фольклорного ансамбля, преподнесением юбиляру в качестве «скромного подарка» породистого скакуна и ритуальным закланием ягнёнка. Под конец хозяева не хотят отпускать Высоцкого, пока артист что-нибудь не «изобразит», и называют его гитару «балалайкой».

Также обращает на себя внимание ассоциативный ряд двух исторических событий: смерти Высоцкого и Летних Олимпийских игр 1980 года. Например, в киноповести директора узбекской филармонии известие о смерти артиста застаёт на московском стадионе, во время атлетических соревнований. В фильме и в сериале эпизоды из 1980 года полностью отсутствуют, но символы предстоящей Олимпиады периодически появляются на экране как «призрак» скорой смерти, которая уже тогда «кружила» над Высоцким. В кадре можно заметить флажки с олимпийским мишкой, неон на здании в виде атлета с олимпийским огнём. В киноповести и сериале факелоносец привиделся Высоцкому также в азиатской пустыне: «Скорород, что ли? Что-то далеко забрался... — “Волга” неслась со скоростью сто двадцать километров в час, однако путник не становился ближе. Он то появлялся, то исчезал в дымке испарины. / — Мираж! — не отвлекаясь от дороги, буркнул водитель» [Высоцкий, Тугушев, 2011: 98]. Таким образом, устоявшееся представление о том, что коллективная память о смерти Высоцкого неразрывно связана с памятью о московской Олимпиаде [Доманский, 2011], в фильме обретает также символическое значение.

⁶ Согласно традиционной версии событий, прототип персонажа — врач Высоцкого Анатолий Федотов — находился в квартире музыканта в момент его смерти, но не оказал ему помощи в нужный момент, потому что уснул [Афанасьев, 2015: 72].

При этом не стоит забывать, что коллективная память о герое и культурной эпохе встречается здесь с индивидуальной, глубоко личной перспективой — детскими воспоминаниями Н. Высоцкого. Дело не только в том, что именно сын артиста является главным автором сценария, данная перспектива отчетливо проявляется в кульминации фильма. Борьба Высоцкого со смертью после остановки сердца показана метафорически: через воспоминание о том, как однажды Володя с трудом и упорством вытаскивал застрявший в грязи автомобиль, в котором ехал вместе со своей первой женой и сыновьями. В решающий момент камера концентрируется на маленьком мальчике Никите, с молчаливым восхищением наблюдающим за действиями отца. В этом смысле картина «Высоцкий» является своеобразным посредником между индивидуальной и коллективной памятью, а значит, её можно отнести к ностальгическому дискурсу. На наш взгляд, фильм следует рассматривать как пример рефлексивной ностальгии (по классификации С. Бойм), поскольку его важной составляющей является именно «индивидуальный нарратив, который основан на смаковании деталей и памятных знаков» [Бойм, 2019: 118].

Интересно, что в отличие от реставрирующей ностальгии, пытающейся произвести «трансгисторическую конструкцию потерянного дома» [Бойм, 2019: 23], рефлексивная ностальгия признаёт бессмысленность такого рода действий. Она связана с «историческим и индивидуальным временем, с невозвратностью прошлого и конечностью человеческого начала» [Бойм, 2019: 117]. Тем более любопытен аспект данной экранизации, о котором мы ещё не успели упомянуть: неудавшаяся попытка «реставрировать» физическое присутствие в картине самого В. С. Высоцкого. Режиссёрам художественных фильмов всегда было важнее культурный феномен Высоцкого, нежели его появление в кадре — оно, как правило, ограничено до необходимого минимума. Здесь же изначальной задачей создателей картины было максимальное внешнее сходство главного героя с известным артистом, чтобы у зрителя создавалось впечатление, что на экране появился именно Высоцкий, а не загримированный под него актёр. Желаемого эффекта пытались добиться с помощью создания силиконово-пластиковой маски и технологии компьютерной обработки изображений. Для большей правдоподобности героя озвучил Н. Высоцкий, чей голос посчитали достаточно похожим на голос отца. Имя скрывавшегося за маской актёра не было указано в титрах (исполнителем главной роли значился Владимир Высоцкий), оно не объявлялось ни до, ни после премьеры. Так создатели картины пытались избежать возникновения у зрителей ненужных ассоциаций с устоявшимся амплуа популярного актёра.

Такое решение, несомненно, вызвало интерес широкой аудитории, однако эффект у него вышел совершенно противоположный. После премьеры главным недостатком фильма называли именно пугающую «безликость» главного героя, бросающуюся в глаза искусственность созданного образа, которая не только не создала иллюзию временного «воскресения» Высоцкого на экране, но и отрицательно сказалась на актёрской игре. «Двигается герой так, словно боится растряссти грим, — писал А. Архангельский в рецензии для журнала “Огонёк”. — Он такой мертвый, говорят нам авторы фильма, потому что наркоман, и жить ему осталось недолго. Все равно не верится. Итог “работы сотен специалистов” — киборг Володя» [Архангельский, 2011]⁷.

Ещё до премьеры фильма распространился слух, что роль Высоцкого на самом деле исполнил С. Безруков, сыгравший до этого в кино целый ряд культурно значимых персонажей, в том числе поэтов А. С. Пушкина и С. А. Есенина. Данное

⁷ А. В. Долин о том же самом: «Он способен двигаться, говорить, даже петь, но не становится от этого, как обещано в подзаголовке, живым. Искусственная мимика, землистый цвет лица, затравленно выглядывающие из-под маски чужие глаза — на это страшно смотреть: то ли зомби, то ли клон, то ли робот» [Долин, 2018: 359].

предположение породило волну пародий, шуток и анекдотов, в том числе приписываемый В. И. Гафту афоризм «Умереть не страшно. Страшно, что после смерти могут снять фильм, и тебя сыграет Безруков» [Сергей Безруков: «В Минске надвинул кепочку...», 2014]. Вскоре стало ясно, что изначальная задумка создателей не удалась, и скрывать имя исполнителя главной роли дальше не имеет смысла. В апреле 2012 года в самом первом выпуске передачи «Вечерний Ургант» на Первом канале актёр подтвердил, что именно он исполнил роль Высоцкого в фильме [Вечерний Ургант... , 2012]. Когда в 2013 году вышла четырёхсерийная телеверсия проекта, фамилия Безрукова уже значилась в титрах первой.

Что интересно, в финальных титрах киноверсии Безруков также присутствовал — как исполнитель роли Юры Чернова, молодого актёра театра на Таганке. Этот персонаж появляется в фильме лишь раз, в самой первой сцене с участием Высоцкого: главный герой поднимается по лестнице, видит сидящего на ступеньках потерянного молодого коллегу, подзывает его к себе «на пару слов» и даёт совет по поводу роли Хлопуши. Подразумевается, что Юра готовится заменить Высоцкого в спектакле «Пугачёв» по одноимённой поэме С. А. Есенина. При этом для основного сюжета и характеристики главного героя эта сцена не несет никакой смысловой нагрузки — создаётся впечатление, что в фильм её вставили только затем, чтобы оправдать упоминание Безрукова в титрах и запутать зрителей его появлением с Высоцким в одном кадре.

Однако и в киноповести, и в сериале контекст у этой сцены несколько иной. Встречу Юры и Высоцкого предваряет фрагмент репетиции спектакля, за которой пристально наблюдает главный режиссёр театра:

«Актёры равнодушно, но достаточно технично выполняли свои мизансцены, легко удерживая Юру на цепях. Юра же, наоборот, работал на всю катушку. Вдруг в центре пустого зрительного зала зажглась настольная лампа. Актёры остановились, для них это был сигнал — ведь за столиком с лампой сидел главный режиссёр театра. Юра, лишенный страховки, не поняв, что надо остановиться, тяжело дыша, упал на четвереньки. Актёры сочувственно заулыбались.

— Вы, Юрий, выполняете рисунок, и только. Но пока, знаете ли, это пародия на одного чересчур великого артиста. <...> А почему актер без костюма?

Помощник режиссёра ответила из-за кулис в микрофон:

— Костюм шьют. Не можем же мы дать ему штаны Высоцкого...

Режиссёр взял в руки свой микрофон и на весь театр загремел:

— Это как понимать? В театре нет и не может быть штанов Высоцкого! В театре есть костюм Хлопуши! Немедленно переоденьте артиста!» [Высоцкий, Тугушев, 2012: 31—32].

В сериале данная сцена воспроизводится точно тексту, а вскоре после неё происходит первое появление в кадре главного героя: сначала мы видим тень на стене больничной палаты, а потом и самого Высоцкого, сидящего на больничной койке. Из больницы Высоцкий сбегает и приезжает на машине Леонидова в театр, где встречает Юру. Здесь мы наблюдаем поэтапное введение культурного героя в сюжет: сначала озвучивается представление о Высоцком как о незаменимом «чересчур великом артисте», затем в кадре появляется тень героя, а затем и он сам «во плоти». При этом характерно, что актёра, который не в силах заменить Высоцкого, играет именно Безруков. Зритель наблюдает, как артист стоит на сцене Таганки и нарочито плохо читает легендарный монолог есенинского героя — знаковый не только для Высоцкого, но и для автора поэмы.

Таким образом, обнажаются многоуровневые парасоциальные отношения зрителей с центральным персонажем, важные, на наш взгляд, для понимания обще-

го восприятия картины. Самого Высоцкого зритель воспринимает на трёх уровнях: 1) как живого человека и медийную персону, 2) как культурный феномен, вобравший в себя различные сценические образы — в данном случае, есенинского Хлопушу, 3) как героя художественного произведения. Одновременно с этим зритель видит С. Безрукова, которого воспринимает похожим образом: 1) как конкретного человека и медийную персону со сложившейся репутацией, 2) как исполнителя ролей культурно значимых героев — в том числе, роли Есенина, 3) как исполнителя роли Владимира Высоцкого (и Юры Чернова) в данном фильме.

Безусловно, такое многоступенчатое восприятие киногероя, когда личность и устоявшееся амплу актёра накладывают серьёзный отпечаток на зрительскую интерпретацию, в современной культуре не редкость⁸. Однако в случае с фильмом «Высоцкий» это явление представляется нам особенно важным. Данная сцена лишней раз подчёркивает значимость Высоцкого как культурного героя, но одновременно с этим признаёт невыполнимость задуманного проекта — Высоцкого невозможно заменить, даже очень талантливый актёр не в силах создать иллюзию воскресения и «реставрировать» физическое присутствие артиста в кадре. Возможно, именно поэтому сцену с Безруковым-Юрой в роли Хлопуши вырезали при монтаже киноверсии, хотя её можно найти на сайте проекта вместе с другими сценами, не вошедшими в фильм.

Подводя итог, можно сказать, что проект «Высоцкий. Спасибо, что живой» является эстетической реализацией определенных граней устоявшего биографического мифа о В. С. Высоцком, но одновременно с этим и попыткой его трансформации, своеобразной канонизации культурного героя. Высоцкий предстаёт в нём в первую очередь как участник определённой эпохи, с её общественно-политическими реалиями и «общими местами», стереотипами и ассоциативными связями, причём подразумевается, что аудитория фильма также их понимает и разделяет. При этом важно помнить, что обобщающая перспектива сталкивается здесь с глубоко личной, а нарратив носит ностальгический характер.

Фильм также показывает, насколько сложным процессом является взаимодействие зрителя с объектом массовой коммуникации. Оказывается, что при обращении к биографическому мифу важен не только контекст эпохи, с которой связан герой, но также контекст современных реалий и современных масс-медиа, а вопрос об идеологической позиции авторов перестаёт иметь первостепенное значение. В данном случае мы видим, как вопреки желанию создателей картины история о несостоявшейся «смерти» Высоцкого стала историей о невозможности «воскресения» культурного героя.

⁸ Что интересно, подобное происходит и в случае с исполнителем роли Севы Кулагина — Иваном Ургантом, который на момент выхода фильма был достаточно известной медийной персоной, в основном, в контексте развлекательных программ и первых двух серий киноальманаха «Ёлки» Т. Бекмамбетова. Его Кулагин искренне переживает за Володю, но всё равно не может скрыть обиду на тот факт, что он неизбежно остаётся в тени друга и никто не воспринимает его как серьёзного артиста. В киноповести, когда Высоцкому становится плохо перед самым началом концерта, Леонидов буквально выталкивает Севу сцену, чтобы тот развлёк собравшуюся публику. Под возмущенные крики из зала «Высоцкого давай!» Сева начинает петь: «Если друг оказался вдруг...» — выбор песни, несомненно, отражает его готовность к самопожертвованию ради Володи [Высоцкий, Тугушев, 2012: 151]. В фильме же Кулагин сам выбегает на сцену и с отчаянной решительностью начинает петь: «Ах, милый Ваня, я гуляю по Парижу...», что только усиливает ассоциативную связь между персонажем и актёром.

Библиографический список

- Архангельский А. Спасибо, не живой // Огонёк: журнал. 2011. 5 декабря. № 48. С. 42.
- Афанасьев А. С. Биографический миф В. С. Высоцкого в современном масскульте // Филология и культура. Philology and Culture. 2015. №. 4 (30). С. 69—72.
- Бойм С. Ю. Будущее ностальгии / пер. с англ. и предисл. А. Стругач. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 680 с.
- Ван Дейк Т. А. Дискурс и власть: Репрезентация доминирования в языке коммуникации / пер. с англ. Е. А. Кожемякина, Е. В. Переверзева, А. М. Аmatoва. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 344 с.
- Вечерний Ургант. Безруков признался, что сыграл Высоцкого. [Электронный ресурс]: Фрагмент телепередачи от 16 апреля 2012 // YouTube — видеохостинговый сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PM-9R7DMHvk> (дата обращения: 03.04.2020).
- Высоцкий Н., Тугушев Р. Высоцкий. Спасибо, что живой: Киноповесть. СПб.: Амфора, 2012. 255 с.
- Высоцкий. Спасибо, что живой [Художественный фильм], реж. П. Буслов, сцен. Н. Высоцкий, Россия: Первый канал, Columbia Pictures, 2011.
- Гулевич О. А. Психология массовой коммуникации: от газет до интернета. Учебник для вузов. М.: Юрайт, 2019. 264 с.
- Долин А. В. Оттенки русского. Очерки отечественного кино, М.: Издательство АСТ, 2018.
- Доманский Ю. В. Биографический миф Владимира Высоцкого в фильме «Обратная сторона Луны» // Филология и культура. Philology and Culture. 2015. № 3 (41). С. 213—216.
- Доманский Ю. В. «Биографический миф» Высоцкого и Московская Олимпиада 1980 года // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009—2010 гг. Воронеж: «Эхо», 2011. С. 189—199.
- Красноярова О. В. Современная трансформация традиционной модели массовой коммуникации // Известия ИГЭА. 2010. № 4 (72). С. 186—190.
- Никита Высоцкий: «С этой историей я жил 25 лет» [Электронный ресурс]: С Н. Высоцким беседует Д. Цулая // КиноПоиск. 2011. 29 сентября. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/1698424/> (дата обращения: 03.04.2020).
- Никитина О. Э. Биографические мифы о русских рок-поэтах. СПб.: ИЦ Гуманитарная Академия, 2011. 350 с.
- Орехъ А. Высоцкий. Глава 129. «Смерть» за год до смерти. [Электронный ресурс]: Блог «Один Высоцкий» // Эхо Москвы. 2018. 10 ноября. URL: https://echo.msk.ru/blog/odin_vv/2309441-echo/ (дата обращения: 03.04.2020).
- Сергей Безруков: «В Минске надвинул кепочку и пошёл в кино. Никто меня не узнал!» [Электронный ресурс]: С С. Безруковым беседует И. Калинина // Комсомольская правда. 2014. 16 октября. URL: <https://www.kp.by/daily/26296.3/3173189/> (дата обращения: 03.04.2020).
- Цыбульский М. Смерть, которой не было. [Электронный ресурс] // Владимир Семенович Высоцкий: сайт. 2011. 05 мая. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/vospominaniya/cybulskij-smert-kotoroj-ne-bylo.htm> (дата обращения: 03.04.2020).
- Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2005. 502 с.
- McQuail D. Sociology of Mass Communication // Annual Review of Sociology. 1985. Vol. 11. P. 93—111.

References

- Arhangelsky, A. (2011) Spasibo, ne zhivoy [Thank You, Not Alive], *Magazine "Ogoniok"*, 5 December, no. 48, p. 42.
- Aphanasyev, A. S. (2015) Biographicheskii mif V.S. Vysotskogo v sovremennom masskulte [The Biographical Myth of V. Vysotsky in Modern Mass Culture], *Philologiya i kultura*, no. 4 (30), pp. 69—72.
- Boym, S. Y. (2019) *Budushchie noslagii* [The Future of Noslagia], Strugach, A. (tr.), Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

- Buslov, P. (Director), & Vysotsky N. (Screenplay), (2011) *Vysotsky. Spasibo, chto zhyvoy* [Vysotsky. Thank you for being alive] [Motion Picture], Russia: Channel One, Columbia Pictures.
- Culaya, D. (2011) Nikita Vysotsky: “S etoy istoriey ya zhil 25 let” [Nikita Vysotsky: “I’ve Spent 25 Years of My Life with This Story”], *KinoPoisk website* (29 September), available from <https://www.kinopoisk.ru/media/article/1698424/> (accessed: 03.04.2020).
- Cybulsky, M. (2011) *Smert, kotoroy ne bylo* [The Death That Did Not Happend], Vladimir Semenovich Vysotsky website, available from <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/vospominaniya/cybulskij-smert-kotoroj-ne-bylo.htm> (accessed: 03.04.2020).
- Dolin, A. V. (2018) *Odenki russkogo: Ocherki otechestvennogo kino* [The Shades of Russian: Essays on Domestic Films], Moscow: AST.
- Domansky, Y. V. (2015). Biographicheskii mif Vladimira Vysotskogo v filme “Obratnaya storona lunny” [The Biographical Myth of Vladimir Vysotsky in “The Dark Side of the Moon” Movie], *Philologiya i kultura*, no. 3 (41), pp. 213—216.
- Domansky, Y. V. (2011) “Biographicheskii mif” Vladimira Vysotskogo i Moskovskaya Olimpiada [The Biographical Myth of Vladimir Vysotsky and 1980 Summer Olympics], in: *Vladimir Vysotsky: issledovaniya i materialy*, Voronezh: Echo.
- Eco, U. (2005). *Rol chitatela: Issledovaniya po semiotike teksta* [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts], Serebryaniy, S. D. (tr.), Saint Petersburg: Simposium.
- Gulevich, O. A. (2019) *Psihologiya massovoy kommunikacii: ot gazet do internet* [The Psychology of Mass Communication: from newspapers to the internet], Moscow: Yurayt.
- Kalinina, I. (2014) Segey Bezrukov: “V Minske keepochku nadvinul i poshel v kino. Nikto menya ne uznal!” [Sergey Bezrukov: “in Minsk, I pulled on my cap and went to the cinema. No one recognized me!”], *Komsomolskaya Pravda*, 16 October, available from <https://www.kp.by/daily/26296.3/3173189/> (accessed: 03.04.2020).
- Krasnoyarova, O. V. (2010) Sovremennaya transphormaciya tradicionnoy modeli kommunikacii [The Modern Transportation of the Traditional Model of Communication], *Izvestiya IGEA*, no. 4 (72), pp. 186—190.
- McQuail, D. (1985) *Sociology of Mass Communication, Annual Review of Sociology*, vol. 11, pp. 93—111.
- Nikitina, O. E. (2011) *Biographicheskiye mify o russkikh rok-poetah* [The Biographical Myth of Russian Rock Poets], Saint-Petersburg: Gumanitarnaya Akademiya.
- Oreh, A. (2018) Vysotsky. Glava 129. “Smert” za god do smerti [Vysotsky. Chapter 129. “The Death” a Year Before the Death], *Echo Moskvy*, 10 November, available from https://echo.msk.ru/blog/odin_vv/2309441-echo (accessed: 03.04.2020).
- TV Channel One (2012) *Vecherniy Urgant. Bezrukov priznalsia, chto sygral Vysotskogo* [Evening Urgant. Bezrukov confessed, that he did play Vysotsky], fragment of the TV Show, 16 April, available from <https://www.youtube.com/watch?v=PM-9R7DMHvk> (accessed: 03.04.2020).
- Van Dijk, T. A. (2013) *Diskurs i vlast: Reprezentaciya dominirovaniya w yazyke komunikacii* [Discourse and Power: The Representation of domination in the language of communication], Kozhemyakin, E. A., Pereverzev, E. V., Amatov, A. M. (tr.), Moscow: LIBROCOM.
- Vysotsky, N., Tugushev, R. (2012) *Vysotsky. Spasibo, chto zhyvoy* [Vysotsky. Thank You for Being Alive], Saint-Petersburg: Amphora.

ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

УДК 784(091)

СМЕРТЬ И ПОХОРОНЫ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО ГЛАЗАМИ ГРУППЫ «ЧЕРНАЯ ЛЕНТОЧКА»

Д. О. Ступников

Мультипортал KM.RU, Москва, Россия; kubovitch@mail.ru

В статье смерть и похороны Владимира Высоцкого рассматриваются через призму посвященной этим событиям песни «Лето» группы «Чёрная Ленточка». Обстоятельства создания этой песни анализируются как в контексте биографических данных о Владимире Высоцком (книга Марины Влади «Прерванный полет»), так и с точки зрения влияния на песню текстов предыдущей группы лидера «Черной Ленточки» Владимира Селиванова «Красные Звезды». Миф о Владимире Высоцком сопоставляется с мифологизированной фигурой Джима Моррисона (группа «The Doors»). С помощью анализа житийной жанровой подоплёки текста «Лето» делается вывод о канонизации образа Высоцкого в современном российском роке, на которую работает даже факт наркотической зависимости поэта, к которому многие адепты Высоцкого относятся как к табу.

Ключевые слова: биографический миф, текст смерти, житие, символ, метафора, омофон, анапест, дактиль, дольник, кавер-версия, интернет-сингл.

THE DEATH AND FUNERAL OF VLADIMIR VYSOTSKY THROUGH THE EYES OF THE “BLACK RIBBON”

Denis O. Stupnikov

Web-zine KM.RU, Moscow, Russia, kubovitch@mail.ru

The article describes the death and funeral of Vladimir Vysotsky through the prism of the song “Summer” of the “Black Ribbon” band that was devoted to these occasions. The circumstances of the creation of this song are analyzed both in the context of biographical data about Vladimir Vysotsky (Marina Vlady’s book “Aborted flight”) and from the point of view of the influence on the song of the lyrics of Vladimir Selivanov’s previous band “Red Stars”. The myth of Vladimir Vysotsky is compared with the mythologized figure of Jim Morrison (The Doors). With the help of the analysis of the hagiographic genre background of the “Summers” lyrics, a conclusion is drawn about the idealizations of Vysotsky’s image as a modern Russian rock figure, for which even the fact of the poet’s drug dependence works.

Key words: biographical myth, lyrics of death, hagiography, symbol, metaphor, homophone, anapest, dactyl, dolnik, cover version, internet single.

© Ступников Д. О., 2020

Ссылка для цитирования: Ступников Д. О. Смерть и похороны Владимира Высоцкого глазами группы «Черная Ленточка» // Labyrinth. Теории и практики культуры. 2020. № 3. С. 69—74.

Citation Link: Stupnikov, D. O. (2020) Smert’ i pokhorony Vladimira Vysotskogo glazami gruppy «Chernaia Lentochka» [The death and funeral of Vladimir Vysotsky through the eyes of the “Black Ribbon”], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul’tury* [Labyrinth. Theories and practices of culture], no. 3, pp. 69—74.

Представители русского рока всегда был равнодушен к теме смерти. А русскому панку всегда было важно объять необъятное и замкнуть собою два полюса. Не потому ли, например, «панковская» сторона альбома «Аквариума» «Электричество» датирована именно 1980 годом и представляет собой знаменитое эпатажное выступление на фестивале «Весенние ритмы» в Тбилиси? 1980 год действительно был полярен, потому что для советского человека он прошел под диаметрально противоположными знаками: летние олимпийские игры и смерть Владимира Семёновича Высоцкого.

Оба мотива присутствуют в творчестве Владимира Селиванова, но связаны они при этом с нечеловеческим напряжением сил, саморазрушением и инициацией. В рамках своей предыдущей группы «Красные Звезды» Селиванов исполнял песню «Олимпиада», где заглавное слово было эвфемизмом, описывающим процесс употребления наркотиков. А в рамках своего нынешнего проекта «Чёрная Ленточка», играющего в жанре психоделического панка, Селиванов в 2018 году представил сингл «Лето», посвященный светлой памяти Владимира Высоцкого.

Специфика «Черной Ленточки» состоит в предельной концентрации на теме смерти. Отсюда и название группы (которое можно трактовать как знак траура по ушедшим соратникам), и вязкие шаманские аранжировки, будто пробивающие грань земного бытия, и, конечно, тексты, где смерть неизменно описывается как рождение в жизнь вечную. Песни «Чёрной Ленточки» с ювелирной точностью погружают слушателя в загробную стихию, где метафизическое возрождение идет рука об руку с телесным распадом, а встраивание в новую систему ценностей может показаться неискущённому ценителю соскальзыванием в пропасть.

Одна из отличительных черт «Черной Ленточки» — постоянные апелляции к духовно близким соратникам. На первом сингле группы «Восход» (2017) есть кавер на песню «Красный восход» группы «Восстановительная сила» с дописанным Владимиром Селивановым третьим куплетом. Композиции «Родина» и «Русская смерть» содержат несомненную аллюзию на «Родина-смерть» группы «Инструкция по Выживанию». Но с особым трепетом Селиванов относится к Владимиру Высоцкому.

Еще на стадии существования «Красных Звезд» Селиванов сделал кавер на «Балладу об уходе в рай». Запись была инспирирована выходом на экраны фильма «Высоцкий. Спасибо, что живой». Селиванов признавался, что фильм оказался «не столь прекрасен, как того можно было ожидать, однако именно он заставил обратить внимание на эту песню» [Ступников: 2012]. Версия песни Высоцкого прекрасно вошла в альбом «Красных Звезд» «Свобода 2012», так как в ее тексте фигурирует и сон как метафора смерти, и поезд как символ перехода в потусторонний мир, что характерно и для творчества Владимира Селиванова («Последнее лето детства», «Пустота», «Поезд дальше не идет»).

В качестве персонажа Владимир Высоцкий присутствует в песне «Лето» следующего проекта Селиванова «Чёрная Ленточка», основанного после распада «Красных Звезд» летом 2015 года. «Лето» было впервые представлено в качестве интернет-сингла летом 2018 года. Другое название песни — «Один день Владимира Семеновича», и она основана на реальных событиях — похоронах Владимира Высоцкого. В выходных данных сингла значится: «28 июля 1980 года, Москва, похороны Высоцкого». Присутствие в сопроводительных данных релиза информации, напрямую не связанной с записью песни, указывает на исключительную значимость описанного события непосредственно для автора песни — Владимира Селиванова.

События 28 июля подаются через призму восприятия ребенка, который узнает о смерти любимого певца. Напомним, что на момент смерти Высоцкого Селиванову было 6 лет:

Полуденный парк
 В высокой траве,
 невесомые птичьи перья.
 Летит самолёт.
 Я на небо смотрю
 у пруда.

Солнце пронзает листву.
 Изумрудных июльских деревьев.
 Лето пришло.
 И останется тут навсегда¹.

Беззаботный летний пейзаж залитого солнцем парка резко контрастирует с ощущением входящей в этот мир смерти. О ней в первом куплете говорится не прямо, а иносказательно. Во-первых, смерть косвенно связана с упоминанием самолёта, который в русском роке нередко ассоциируется с неотвратимой судьбой (см. «Истребитель» группы «Аквариум»), а у Владимира Селиванова «гастелловский бумажный самолёт» символизирует обреченный героизм. Во-вторых, приметой смерти в приведенных строках становится остановившееся время: «Лето пришло и останется тут навсегда».

С одной стороны, смерть воспринимается как нарушение естественного порядка вещей, и это выражено в ритмике поэтического текста «Лета». Если пейзаж во второй строфе передан с помощью чередования классических трехсложных размеров — дактиля и анапеста — то начальная строфа (в которой предвестником кончины Владимира Высоцкого служит самолёт) представляет собой дольник. Словно вторгаясь в канву стиха, смерть создаёт в ней перебои. С другой — нельзя не заметить, что смерть в поэтическом универсуме «Чёрной Ленточки» оказывается мерилем всех вещей, поэтому ритмически безупречная вторая строфа оказывается факультативной по отношению ко всем остальным, где ритм «расшатан».

Припев «Лета» начинается строчкой «вечное лето детство», интертекстуальной по отношению к песне «Красных Звёзд» «Последнее лето детства» и написанной Владимиром Селивановым вместе с лидером минской группы «Северное Сияние» Владимиром Ареховским. Селиванов дописал к исходному тексту своего соавтора последний куплет, полемичный по отношению к инфантильному лирическому герою песни:

Твои слёзы мокрый лёд
 Умер твой любимый кот
 Только его небо никогда не примет
 Посмотри на звездопад
 Пал бесславно наш отряд
 Ну а мы с тобой ещё легки на помине.

[Ареховский: 2015]

В этом чувствуется своеобразная дружеская отповедь. Мол, довольно рефлексии и сантиментов (недаром «добрые игрушки» везде заменены в припевах на «старые»). Всё равно то, что тебе было дорого в детстве, не имеет никакого значения для вечности, так же как кот не наследует Царствия Небесного. Лучше оглянись вокруг, встряхнись и найди повод для дерзновенного порыва. Ведь кроме тебя никто не пополнит наши редущие ряды, потому что нас и так становится меньше с каждым днем.

¹ Текст песни «Лето» цитируется по любезно предоставленному Владимиром Селивановым автору статьи электронному авторскому варианту.

О смерти как прикосновении к вечности говорится и в рефрене «Лета»:

Вечное лето детства
 Долгие коридоры
 По городу
 синей звездой
 Скорая. Скорая.
 Скорая. Скорая
 Летит
 за тобой.
 За тобой

Момент смерти Владимира Высоцкого описан здесь буквально одним штрихом: несущаяся скорая, которую вызвал в ночь на 25 июля 1980 года личный врач певца Анатолий Федотов и которая зафиксировала остановку сердца. Главная особенность «Лета» состоит в том, что любое описанное здесь событие одинаковым образом касается Владимира Высоцкого и Владимира Селиванова. Не является исключением и «скорая». Повторенное четырежды это слово в итоге распадается на наречие и местоимение: СКОРО Я. Так возникает тема инициации ребенка, которую можно сравнить с эпизодом биографии Джима Моррисона, в 4 года ставшего свидетелем аварии грузовика с индейцами. Нечто подобное происходит и с лирическим субъектом «Лета».

Второй куплет представляет собой непосредственно описание похорон Высоцкого:

Тени исчезли, мгновение остановилось
 Гроб у театра. Женщины прячут глаза.
 Замер оркестр. Горе в толпе растворилось.
 И место встречи нам изменить нельзя.

В описании похорон Высоцкого Селиванов опирался на документальные источники. «В случае с этой песней — описание этих похорон и предшествующих событий в разных документальных источниках послужили мотивом для создания некоторых куплетов», — рассказал он нам. Конкретизировать эти источники автор не стал, но во втором куплете много пересечений с воспоминаниями жены Высоцкого Марины Влади из ее книги «Владимир или Прерванный полет». Сравним: «Будущее для тебя кончилось... Мы приезжаем в театр, где должна состояться официальная церемония... Траурная музыка наполняет зал... Люди видят нас, опускают глаза, прижимают руку к сердцу, многие плачут» [Влади: 1989, 163—164]. Для того, чтобы подчеркнуть тотальность и универсальность людского горя (а также свою причастность к нему) Селиванов использует аллюзию на фильм «Место встречи изменить нельзя» — некий культурный код, который, так или иначе, объединяет нас всех. Свою сопричастность происходящему лидер «Чёрной Ленточки» подчеркивает и строчкой «страшное лето детства», с которой начинается второй рефрен.

В третьем же куплете Селиванов указывает на причину смерти Высоцкого и переводит его уход в метафизический регистр:

Всё хорошо. Ничего не вернётся
 обратно.
 Ангелы снимут с тебя одежду.
 Скользящая тема всегда достается бесплатно.
 Это просроченный штафф. И нет никакой надежды.
 На кайф.

Точная причина смерти Высоцкого до сих пор вызывает споры, ведь вскрытия не проводилось. Наиболее распространенная версия: алкоголь в купе с седативными средствами оказали на ослабленный организм поэта роковое воздействие, и во сне у него произошла асфиксия, вызванная западением языка. В такие подробности Селиванов не углубляется, делая акцент лишь на наркотиках, обозначенных в тексте с помощью жаргонных эвфемизмов «стафф» и «кайф».

Обращает на себя внимание то, что «стафф» именуется «просроченным». Скорее всего, здесь Селиванов прибегает к контаминации, соединяя воедино две даты: день смерти Высоцкого 25 июля 1980 года и случившуюся с ним годом раньше клиническую смерть в Бухаре, вызванную по одной из версий, как раз неким некачественным (просроченным?) наркотическим веществом, которое поэт приобрел на местном рынке. А строчка «Ангелы снимут с тебя одежду», вероятно, отсылает к финальному куплету песни «Кони привередливые»: «Мы успели — в гости к Богу не бывает опозданий — да что ж там ангелы поют такими злыми голосами», которая поднимает Высоцкого на роль пророка и духовидца, прозревшего собственное загробное бытие.

На обложке сингла «Лето» детская фотография Высоцкого стилизована под икону с ликом Иисуса Христа. Сходство усилено крестообразным расположением слова «ЛЕТО», повторяющем начертание «ИНЦИ» — «Иисус Назорей Царь Иудейский». Такая подчёркнутая иконографичность не случайна: по большому счёту, песню «Чёрной Ленточки» можно отнести к житийному жанру. Как известно, в православной традиции именно смерть святого актуализировала его приобщённость к высшим силам, а весь его земной путь описывался в агиографической литературе с точки зрения обратной перспективы — как бы из потустороннего мира. Таким вмещением вечности, из которого вещает лирический субъект, в песне Владимира Селиванова становится лето, в которое остановилось время («последнее лето детства»). В этом жанровом своеобразии и состоит уникальность песни «Лето», ведь прочие авторы песен памяти Владимира Высоцкого чаще всего создавали либо эпитафии («Последний приют» Юрия Фёдорова), либо элегии («Сорок два» Владимира Асмолова), либо баллады («О Володе Высоцком» Булата Окуджавы).

Идя по пути «канонизации» Владимира Высоцкого, Владимир Селиванов не пытается искусственно обелить образ поэта, совершенно органично включая в его биографический миф мотив наркотиков («просроченный стафф»). В этом тоже состоит новаторство «Чёрной Ленточки». В итоге песня «Лето» вошла в мини-альбом «Чёрной Ленточки» «Сказки» (2019). Форма сказки в понимании участников «Чёрной Ленточки» позволяет соединить высокое и низкое, победу и поражение. Песни из альбома именуются «грибными сказками из счастливого детства», а в аннотации к нему сказано: «Мы сказочно проебали всё и даже то, чего у нас никогда не было». В статье «Биографический миф Владимира Высоцкого в фильме «Обратная сторона Луны»» Ю. В. Доманский противопоставляет востребованные в массовом сознании положительные грани биографического мифа Высоцкого («восхищение, почитание, преклонение») пресытившим публику подробностям наркозависимости поэта [Доманский, 2015: 213—216]. Но, как видим, в интерпретации Владимира Селиванова все эти грани прекрасно уживаются друг с другом.

Если в альбоме «Черной Ленточки» «Первый» Селиванов наблюдает пришествие Христа в современный мир, то в песне «Лето» описывает личный Апокалипсис, где в роли «персонального Иисуса» оказываются Владимир Высоцкий, а вместе с ним и Джим Моррисон и Егор Летов (через ассоциацию второго названия песни «Один день Владимира Семеновича» с «Одним днем Ивана Денисовича» «Гражданской обороны»). В конце концов в авторской трактовке границы между всеобщим и личным Апокалипсисом размываются, ведь, как признался нам автор, «в целом, эта песня, конечно, не только про похороны, но и про общее эмоциональное состояние этой местности».

Библиографический список

- Ареховский В.* Последнее лето детства [Текст песни] // Северное Сияние: Буклет с текстами песен к CD-изданию группы «Время счастливых озарений». М.: UR-Realist, 2015.
- Влади М.* Владимир, или Прерванный полёт. М.: Прогресс, 1989. 176 с.
- Доманский Ю. В.* Биографический миф Владимира Высоцкого в фильме «Обратная сторона Луны» // Филология и культура: Научный журнал. Казань: Татарский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2015. № 3 (41). С. 213—216.
- Ступников Д. О.* «Красные Звёзды» подкорректировали фильм «Спасибо, что живой» [Электронный ресурс]: Электронная статья // KM.Ru: мультипортал. 20 июня 2012. URL: <https://e.mail.ru/attachment/15624417301587552174/0;1?x-email=kubovitch%40mail.ru> (дата обращения: 28.11.2019).

References

- Arekhovskij, V. (2015) *Poslednee leto detstva (Tekst pesni)* [Last summer of childhood (Lyrics)], *Severnoe Sinyanie*: Buklet s tekstami pesen k CD-izdaniyu gruppy «Vremya schastlivykh ozarenij», Moscow: UR-Realist.
- Domanskiy, Yu. V. (2015) *Biograficheskij mif Vladimira Vysockogo v fil'me «Obratnaya storona Luny»* [Biographical myth of Vladimir Vysotsky in the film “The Other side of the moon”], *Filologiya i kul'tura*: Nauchnyj zhurnal, Kazan': Tatarskij gosudarstvennyj gumanitarno-pedagogicheskij universitet, pp. 213—216.
- Stupnikov, D. O. (2012) «Krasnye Zvyozdy» podkorrektirovali fil'm «Spasibo, chto zhivoj» [Elektronnyj resurs]: Elektronnaya stat'ya [“Red Stars” corrected the film “Thank You for being alive” [Electronic resource]: Electronic article], *KM.Ru*: mul'tiportal, 20 iyunya 2012, available from <https://e.mail.ru/attachment/15624417301587552174/0;1?x-email=kubovitch%40mail.ru> (accessed 28.11.2019).
- Vladi, M. (1989) *Vladimir, ili Prervannyj polyot* [Vladimir, or Aborted flight], Moscow: Progress.

ВЕЧНО ВЫСОЦКИЙ

УДК 821.161.1

МЕТАМОРФОЗЫ СТОНОВ И МЫЧАНИЯ: графика Шемякина и стихотворение Высоцкого («Чрево Парижа» и «Тушеноши»)

А. А. Россомахин

Санкт-Петербургский государственный университет
(Факультет свободных искусств и наук); Европейский университет в Санкт-Петербурге,
Санкт-Петербург, Россия, a-romaha@yandex.ru

В статье дан анализ стихотворения Владимира Высоцкого «Тушеноши» (1977), посвященного графической серии Михаила Шемякина «Чрево Парижа». О тесной связи *стихотворения и изображения* можно говорить не только на содержательном, но и на формальном уровне. Звукосоматика этого текста — ни что иное как стоны и мычание, разлитые в воздухе бойни. Высоцкий живописует не только нарративом, но и погружает в атмосферу созданного им мира на уровне формально-звуковых повторов, с их потенциалом заклинающей семантики. Рассмотрены также претексты — холст Рембрандта и натюрморты Хаима Сутина.

Ключевые слова: Высоцкий, Шемякин, «Чрево Парижа», Сутин, палач, звукосоматика, вербальное vs визуальное.

METAMORPHOSES OF MOANS AND BELLOWING: Shemyakin's graphics and Vysotsky's poem ("Le Ventre de Paris" and "Tushenoshi" ["Porters of Meat Carcasses"])

Andrey Rossomakhin

Saint Petersburg State University (The Faculty of Liberal Arts and Sciences),
European University at Saint Petersburg, St. Petersburg, Russia, a-romaha@yandex.ru

The author analyzes the poem by Vladimir Vysotsky "Tushenoshi" ["Porters of Meat Carcasses"] (1977), dedicated to the graphic series "The Womb of Paris" by Mikhail Shemyakin. The close connection between the poem and the image can be considered not only on the substantive, but also on the formal level. The sound system of this text is nothing more than moans and grunts in the air of a slaughterhouse. Vysotsky uses not only a narrative, but also formal sound repetitions, which have a potential of incantatory semantics. Pretexts, such as Rembrandt's canvas and still life paintings by Chaim Soutine, are also looked at in this article.

Key words: Vysotsky, Shemyakin, «Le Ventre de Paris», Sutin, executioner, sound-somatics, verbal vs visual.

© Россомахин А. А., 2020

Ссылка для цитирования: Россомахин А. А. Метаморфозы стонов и мычания: графика Шемякина и стихотворение Высоцкого («Чрево Парижа» и «Тушеноши») // *Labyrinth: Теория и практики культуры*. 2020. № 3. С. 75—85.

Citation Link: Rossomakhin, A. A. (2020) *Metamorfozy stonov i mychaniya: grafika Shemyakina i stihotvorenie Vysotskogo ("Chrevo Parizha" i "Tushenoshi")* [Metamorphoses of Moans and Bellowing: Shemyakin's graphics and Vysotsky's poem ("Le Ventre de Paris" and "Tushenoshi" ["Porters of Meat Carcasses"])], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury [Labyrinth. Theories and practices of culture]*, no. 3, pp. 75—85.

* * *

Михаилу Шемякину —
под впечатлением от серии «Чрево»

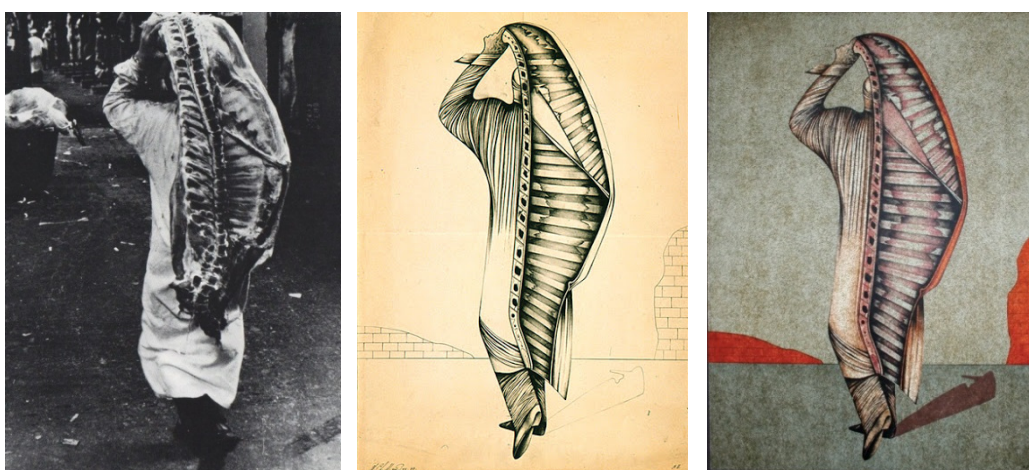
	И кто вы суть? Безликие кликуши?	A
	Куда грядете — в Мекку ли, в Мессины?	B
	Модели ли влачите к Монпарнасу?	C
	Кровавы ваши спины, словно туши,	A
	И туши — как ободранные спины, —	B
6	И ребра в ребра ...нзят, и мясо к мясу.	C
	Ударил ток, скотину оглоуша,	A
	Обмякла плоть на плоскости картины	B
	И тяжело пала мяснику на плечи.	D
	На ум, на кисть творцу попала туша	A
	И дюжие согбенные детины,	B
12	Вершащие дела нечеловечьи.	D
	Кончал палач — дела его ужасны,	E
	А дальше те, кто гаже, ниже, плоше	A
	Таскали жертвы после гильотины:	B
	Безглазны, безголовы и безгласны	E
	И, кажется, бессутны тушеноши, —	A
18	Как бы катками вмяты в суть картины.	B
	Так кто вы суть, загубленные души?	A
	Куда спешите, полуобразины?	B
	Вас не раззять — едины обе массы.	C
	Суть Сутина — «Спасите наши туши!»	A
	Вы ляжете, заколотые в спины,	B
24	И Урка слижет с лиц у вас гримасу.	C
	Слезу слизнет, и слизь, и лимфу с кровью —	F
	Соленую людскую и коровью,	F
	И станут пепла чище, пыли суше	A
28	Кентавры или человекотуши.	A
	Я — ротозей, но вот не сплю ночами —	G
	(В глаза бы вам взглянуть из-за картины!) —	B
	Неймется мне, шуту и лоботрясу, —	C
	Сдается мне — хлестали вас бичами?!	G
	Вы крест несли и ободрали спины?!	B
34	И — ребра в ребра вам — и нету спасу.	C

Осень 1977¹

¹ Текст приводится по изданию: [Высоцкий, 1997: 91—92]. Упомянутый в 24-й строке Урка — кличка собаки Михаила Шемякина.



М. Шемякин. Литографии из серии «Чрево Парижа». 1977



М. Шемякин. Тушеноша Парижа. [Фотография и литографии]. 1970-е

1.

В этой работе предпринят краткий анализ поэтического текста, появившегося благодаря тексту изобразительному. Речь о стихотворении Владимира Высоцкого «Тушеноши» (в белом автографе оно без названия), посвященного графической серии Михаила Шемякина «Чрево Парижа» и написанного в парижской мастерской художника.

В двухтомном Собрании сочинений В. С. Высоцкого, в примечаниях к стихотворению указано, что «Чрево», упомянутое в посвящении — это «серия литографий М. Шемякина “Чрево Парижа”, изображающая мясников и разделанные туши» [Высоцкий, 1991: 497]. Однако под тем же названием Шемякиным была создана и серия рисунков (перо, акварель) — и обеим сериям предшествовало большое количество фотофиксаций и фотопортретов мясников.

Цикл «Чрево Парижа» создавался с 1972 года (которым датируются первые фотоснимки) по 1976-й и впервые экспонировался в парижской галерее «Сарпентьер» с 3 марта по 2 апреля 1977 года. Позднее был издан каталог с репродукциями 15 литографий, причем стихотворение Высоцкого также было опубликовано в этом каталоге [Chemiakin, 1977]².

В одном из интервью Шемякин так прокомментировал идею этой серии:

Название я взял из Золя...³ Поселившись в Париже, я узнал, что через год знаменитый рынок «Чрево Парижа» должны снести. Сами французы сейчас рвут волосы на голове. Даже знаменитые чугунные колонны снесли! Акт вандализма свершен, ничего не вернуть!

Поэтому, каждую ночь, в 12 часов, когда начинался привоз туш, я приходил на рынок и подружился с мясниками... Среди мясников было очень много славян, венгров. Это были здоровенные мужики двухметрового роста. По традиции Франции, мясники считались самыми сильными людьми этой страны. Поэтому гробы с телами королей до усыпальницы Сен-Дени несли мясники.

Так вот, эти здоровенные гиганты на рынке хватили туши по 400 кг! Меня в основном интересовал момент, когда они взваливали туши себе на спины, и сами превращались как бы в разорванную поверхность⁴. И у них это один из самых опасных моментов. Дело в том, что в тот момент, когда они взваливают рывком эту тушу, можно сдвинуть или сломать суставы позвоночника. Я сделал за тот год свыше 5000 кадров, два небольших любительских фильма.

Но эта тема связана у меня не столько с Золя, сколько с голландцами... Рембрандт оказал на меня огромное влияние еще в молодости. Это один из моих любимых живописцев. И по сей день я обращаюсь к этой теме...⁵

² Mihail Chemiakin. *Ventre de Paris. Dédié à Emile Zola*. Paris, 1977. 48 с. 31 × 23. Литографии доступны для просмотра в сети: [Vladimir Vysotsky in different tongues]. Помимо 15 литографий в издание был включен ряд фотоснимков, стихотворение Высоцкого, поэма Анри Волохонского «Арфа Херувима» и 15 стихотворений Алена Боске (Alain Bosquet, урожденный Анатолий Биск (1919—1998) — поэт-сюрреалист, прозаик, критик, впоследствии обладатель ряда престижных литературных премий, включая Гонкуровскую).

³ Речь идет об известном романе Эмиля Золя «Чрево Парижа» (*Le Ventre de Paris*. 1873).

⁴ Здесь и далее курсив в цитатах мой. — А. Р.

⁵ См. также авторское описание серии здесь: [Сайт петербургского «Центра Михаила Шемякина»].

В другом интервью, данном в 1989 году В. Перевозчикову, Шемякин рассказывал и об истории создания стихотворения «Тушеноши»:

Я однажды показал ему моего любимого художника — <...> Сутина. Он говорит: «А что это такое страшное? Эти куски мяса кровавые? Но как здорово!»

— Это наш соотечественник, великий художник — Сутин. <...>

Как-то мне пришлось долгое время быть в Нью-Йорке — и вдруг ночью в отеле раздался звонок. Володя говорит: «Я сижу у тебя за столом и — знаешь, что я сейчас делаю? Я пишу поэму, глядя на твои литографии “Чрево Парижа”!» [Перевозчиков, 2006: 312—318].

Итак, стихотворение Высоцкого не только стало отражением увиденных рисунков; оно даже и создавалось в непосредственном контакте с ними (и в то же время с учетом знакомства с творчеством Хаима Сутина).

Важно указать, что Высоцкий посвятил Шемякину около десяти стихотворений; первое из них («Купола») датировано концом 1975 года, два последних — июнем 1980-го, за несколько недель до смерти поэта⁶. Почти в каждом из них можно найти мотивы, связывающие их либо с образным рядом «Тушенош», либо — с рисунком и холстом:

...Спасите наши шкуры!⁷

.....

Набрякли жилы и в крови

Образовались сгустки...

«Французские бесы» (1978)

...А у смерти — красивый, широкий оскал
И здоровые, крепкие зубы.

.....

Эту бойню затеял не Бог — человек!

.....

[Я] скликаю заблудшие души⁸ волков...

«Охота с вертолетов» (1977—1978)

...Да! Я рисую, трачусь и кучу!..

«Осторожно! Гризли!» (1978)

...Немногого прошу взамен бессмертия —

Широкий тракт, холст, друга, да коня...

«Две просьбы» (июнь 1980)

Некоторые строки рассматриваемого стихотворения, на наш взгляд, прямо отсылают и к другим текстам поэта, то есть репрезентируют отдельные элементы его поэтической системы. Ограничимся здесь лишь несколькими примерами из крупных (как по объему, так и по качеству) вещей того же 1977 года:

⁶ Кстати, это единственный адресат Высоцкого, удостоенный такого количества посвящений (которые и вообще не так уж часты у поэта).

⁷ Ср. в стихотворении «Тушеноши» (строка 22): «...Спасите наши туши!».

⁸ Ср. в стихотворении «Тушеноши» (строка 19): «...загубленные души».

- Баллада «Палач», созданная непосредственно перед «Тушеношами» (август 1977). Оба эти произведения по-разному подводят к одному парадоксу: палач неожиданно оказывается жертвой (палачество — как несение креста? подспудно подключается и мотив распятия);
- Стихотворение «Упрямо я стремлюсь ко дну...» (август 1977), содержащее строки: «...Мы умудрились много знать, / Повсюду мест надеть лобных, / И предавать, и распинать, / И *брать на крюк* себе подобных! / И я намеренно тону, / Ору: “Спасите наши души!...”⁹»;
- Историческое стихотворение/песня «Пожары» (1977) с его универсалиями Судьбы, Времени, Фортуны, Смерти, Завтрашнего Дня и с финальной фразой: «...Ветра и кони — *и тела и души / Убитых — выносили на себе*».

О связи *стихотворения* и *изображения* можно говорить не только на содержательном, но и на формальном уровне: рифмы первой строфы (abcabc) повторяются во всех остальных строфах (одной, двумя или всеми тремя рифменными парами), что соответствует повторяемости визуального ряда в графической серии Шемякина. С другой стороны, многочисленным шемякинским вариациям тушенош у Высоцкого соответствуют постоянные перечисления и повторы, на которых построено все стихотворение:

- в Мекку ли, в Мессины... к Монпарнасу...
- спины, словно туши... туши как... спины...
- ребра в ребра... мясо к мясу...
- на ум, на кисть творцу...
- те, кто гаже, ниже, плоше...
- безглазны, безголовы и безгласны...
- кто вы... куда грядете?..
- кто вы... куда спешите?..
- слезу... и слизь, и лимфу с кровью...
- соленую, людскую и коровью...
- пепла чище, пыли суше...
- кентавры или человекотуши...
- мне, шуту и лоботрясу... *и др.*

Также нужно отметить восьмикратные вопрошания (в 1-й, 4-й и 6-й строфах) и частотность ключевых слов:

- *туши* — встречается 4 раза (плюс *тушеноши*, *человекотуши* и *души*);
- *суть* — 4 раза (плюс *Сутин* и *бессутны*);
- *спины* — 4 раза;
- *ребра* — 4 раза;
- *картины* — 3 раза.

Кроме того, отголосок фамилии *Сутин* пятикратно встречается в рифменных словах, оканчивающихся на слог *-су*.

Интересно, что заглавное слово *тушеноши* встречается только один раз — в 17-й строке — то есть ровно в центре стихотворения; а драматическая констатация «Вас не разъять — едины обе массы» находится в точке золотого сечения — в 21-й строке ($21/34 = 13/21 = 0,618$). Единство, слитность *человека* и *туши* дополнительно

⁹ Ср. также со знаменитой песней Высоцкого «Спасите наши души» (1967) о гибели подводной лодки.

подчеркивается словами-конструкциями: *туше-ноши*, *полу-образины*, *человеко-туши* и, наконец, образом *кентавра*. Кентавр же непосредственно связан с важнейшим в поэтике Высоцкого образом *коня*¹⁰, который имеет насыщенные мифологические и сакральные контексты во многих культурах, а для самого поэта, с его постоянным интересом к ситуации пограничности (предстояния *у бездны на краю*), конь является, прежде всего, проводником между *этим* и *тем* миром¹¹.

Заметим также, что в стихотворении композиционно выделена 5-я строфа — единственное четверостишие среди пяти шестистиший. Кажется, здесь через собачий язык (язык бультерьера Урки) осуществляется таинство причастия¹² и трансформация человекотуши в кентавра.

Инструментовка стихотворения поддерживает визуальные трансформации в графике Шемякина (о них см. ниже) — одно слово как будто бы вырастает из другого: «плоть плоскости», «безглазность безгласных», «суть Сутина», а также еще два слова из разных строф, тяготеющие к фразе — «плечи палача».

Изошренная строфика создает звуковой фон стихотворения: три рифмы первой строфы полностью или частично присутствуют во всех последующих строфах — на них приходится 13 из 17 рифменных пар (77 %). Схема рифмовки выглядит так:

abcabc + abdabd + eabeab + abcabc + ffaa + gbcgbc

Тягостная звукосоматика этого текста, три четверти строк которого тяготеют к окончаниям на **-Ы** и **-У** — ни что иное как стоны и мычание, разлитые в воздухе бойни. Высоцкий живописует не только нарративом, но и погружает в атмосферу созданного им мира на менее очевидном читателю уровне формально-звуковых повторов, с их потенциалом заклинательной семантики.

2.

Вернемся к изобразительному тексту. Как уже было сказано, цикл Шемякина и стихотворение Высоцкого находятся в диалоге с творчеством Хаима Сутина (1893—1943) — французского художника, выходца из России, чье творчество осталось неизвестным в СССР¹³.

Среди натюрмортов Сутина с изображением разделанных туш птиц, рыб и животных (натюрмортов страстных, и куда более жутких в своей «симультанности» и фактурности, по сравнению, скажем, со «сделанными» натюрмортами Рембрандта, Рубенса, Снайдерса или Шардена), выделяется серия бычьих туш, среди которых выделим тушу на ярком синем фоне. Туша расположена по нисходящей диагонали и заполняет почти все пространство холста. Ее красно-оранжевая гамма будто бы воспроизводит пульсацию плоти. Перефразируя строки Высоцкого

¹⁰ Вот только один из, вероятно, сотни возможных примеров: «...Я влетаю в седло, я врастаю в коня — тело в тело, — / Конь падет подо мной — я уже закусил удила...» («Я из дела ушел»; 1973).

¹¹ Подробнее о подобной трансгрессивности см., например: [Скобелев, Шаулов, 1991: 69—70, 140—143].

¹² Ср. с образом собаки как проводника и стража загробного мира. В уже упомянутом интервью М. Шемякин подчеркивал: «Вот что самое удивительное: человек, который никогда не любил собак, включил в поэму моего любимого Урку».

¹³ Отметим два из тех изданий, которые были доступны на тот момент Шемякину и которые он, по-видимому, показывал Высоцкому в Париже: [Soutine, 1963; Soutine, 1967]. Недавнее наиболее представительное издание на русском языке, посвященное художнику: [Герман, 2019].

из знаменитого стихотворения/песни «Купола» (1975), можно сказать, что вязкий и страстный колорит и фактура картины передают «солono-да-горько-кисло-сладкий» дурман бойни.

Кстати, сам Сутин ориентировался на известное полотно Рембрандта 1655 года, хранящееся в Лувре (называемое обычно «Разделанная туша» или «Туша быка»).



Рембрандт. Туша быка.
Дерево, масло. 1655



Хаим Сутин. Бычья туша.
Холст, масло. Около 1924—1926

Однако, работая над своим графическим циклом, Шемякин помимо Сутина и Рембрандта мог держать в памяти и эффектный эрмитажный холст Бартоломеуса ван дер Хелста «Новый рынок в Амстердаме»¹⁴ (1666). Хелст, современник и конкурент Рембрандта, создал необычную межжанровую картину — это одновременно и бытовая сцена, и городской пейзаж, и натюрморт: левую половину холста занимает двухметровая натуралистичная туша, растянутая/распятая на лестнице в схожем диагональном ракурсе. Напомним, что до своей эмиграции Шемякин несколько лет работал в Эрмитаже такелажником — то есть механику и физиологию носильщика тяжестей в определенной мере испытал на себе самом.

Интересно, что и Рембрандт, и Хелст фланкируют мертвую тушу юными лицами — Рембрандт помещает справа от экспрессивно выписанной бычьей плоти лицо девушки, выглядывающей из-за двери, а Хелст изображает прямо у туши четверых детей, беззаботно надувающих бычий пузырь. То есть в обоих случаях имеет место вроде бы вполне клишированная, но тем не менее ненавязчивая отсылка к идее бренности существования. При этом Рембрандт скорее решает формальные проблемы живописной фактуры, а нормативный Хелст — скорее проблематизирует границы жанра.

Шемякин называл Рембрандта и Сутина среди своих самых любимых художников. Примечательно, что тушеноши (мясники) разработаны у Шемякина гораздо меньше, чем сами туши. Мясники покрыты балахонами, отсылающими к психиатрической клинике и бреду обыденности (очевидно, не без проекций на свой советский опыт — несмотря на французский материал). Туши же — всегда сложно трансформированные структуры, иногда стилизованные под корабельный каркас со шпангоутами/ребрами и заклепками/торцами костей, иногда напоминающие клавиши и начинку взломанного рояля.

¹⁴ Благодарю В. М. Успенского, обратившего мое внимание на этот холст.



Бартоломеус ван дер Хелст.

Новый рынок в Амстердаме. Холст, масло. 1666

Фигуры помещены в вертикальный формат, иногда они снабжены странными, по-разному разработанными проекциями (или тенями), сплавляющими тело носильщика и ноши. Гибридность, диффузия форм наиболее явственны на рисунках пером, цветные литографии в этом смысле менее анатомичны. Во многих случаях едва задан шаг ноги — медленное движение мясника, сдерживаемое непомерной тяжестью туши.

Фоном художник дает кровавую или серо-коричневую кирпичную кладку (для литографий), либо пустое белое пространство (для рисунков пером). При этом всегда прочерчена линия условного горизонта, как правило, очень низкого. Заметим попутно, что фольклорная оппозиция *верха* и *низа* отчетливо выражена во многих стихотворениях Высоцкого¹⁵. В рассматриваемом стихотворении акцент сделан на *низе*: «плоть... тяжело пала...», «те, кто... ниже...», «вы ляжете, заколотые...», однако в финале, возможно, он опровергается появлением образа *креста*.

Насколько мы можем судить, в полном объеме цикл «Чрево Парижа» не публиковался, хотя основные работы цикла вошли в двухтомный альбом 1986 года [Chemiakin, 1986: 326—348]. К этому графическому циклу тяготеют также некоторые скульптуры и барельефы Шемякина, созданные в 1970—1980-х годах. Особый интерес представляет сопоставление подготовительных фотоснимков (которые сами по себе интереснейший документ) с созданными на их основе графическими работами (рисунками и литографиями). По всей видимости, художник часто

¹⁵ При этом архетипические представления Высоцким могут трансформироваться; один из характерных примеров — в стихотворении «Мой Гамлет» (1972): «Груз тяжелых дум *наверх* меня тянул, / А крылья плоти *вниз* влекли, в могилу...». Или другой пример — когда легкий абсурдизм стихотворений для детского дискоспектакля «Алиса в Стране Чудес» (1973—1974) тоже способен обернуться экзистенциальными чаяниями, а то и «эзоповым языком», который был повседневной практикой позднесоветской интеллигенции (ср., например, в «Песне Алисы»: «Мне так бы хотелось, хотелось бы мне / Когда-нибудь как-нибудь выйти из дому / И вдруг оказаться *вверху*, в *глубине*, / *Внутри* и *снаружи*, — где все *по-другому!*...»). Неудивительно, что дискоспектакль с текстами и вокалом Высоцкого несколько лет испытывал цензурные сложности.

буквально воспроизводил зафиксированный на фотоснимках контур/силуэт мясников-и-их-нош, превращая тех и других в гротескно-жутковатый органический симбиоз. Но в фантазмагорийной графике Шемякина зрителю невозможно опознать документальность реального источника, пока рядом с графикой не появится буквальный ее претекст — фотоснимок. Балансирование между подлинным визуальным документом и его иллюзионистской трансформацией кажется почти не артикулировалось художником в явном виде, но Высоцкий видел в его мастерской не только рисунки и литографии из цикла «Чрево Парижа», но и фотоснимки-претексты.



М. Шемякин. «Чрево Парижа». Лист из серии. 1977. Тушь, акварель.
Справа — претекст, фотоснимок 1970-х

Полагаем, помимо очевидной философической рефлексии, Высоцкого увлекла и задела парадоксальная дихотомия иллюзорного как документального (и/или документального как иллюзорного). Поэт нашел не только звукосоматический способ описания увиденного (выявленный нами в первой части статьи), но и создал емкие формулы в своем стихотворении: «вас не раззять — едины обе массы...», «кровавы ваши спины, словно туши, / и туши — как ободранные спины...», дополнительно закрепив жуткий симбиоз «полуобразин» в заглавном неологизме — «тушеноши».

Завершая эти наблюдения, отметим еще две структурные особенности «Тушенош»: во-первых, словесный текст явным образом апеллирует к *изображению* в четырех строфах из шести. Особенно интересна топографическая привязка: «Модели ли влачите к Монпарнасу?..» (то есть не несете ли именно натуральный объект именно для художника), а также вполне «семиотическая» 30-я строка, манифестирующая желание автора проникнуть в пространство изображения: «В глаза бы вам взглянуть *из-за* картины!..»¹⁶. Во-вторых, в финальной строфе, построенной от первого лица, появляется сам автор стихотворения и — самое главное — читатель перестает понимать, к кому же теперь обращены восклицания поэта: к тушеношам? Или — *здесь-и-сейчас* — к нему самому, к читателю?

¹⁶ Ср. с кэрролловским «Зазеркальем». Кстати, дискоспектакль «Алиса в Стране Чудес», к которому Высоцкий написал 26 песен, вышел на пластинках в том же 1977 году — в год создания «Тушенош».

Библиографический список

- Высоцкий В.* Собрание сочинений: в 5 т. / сост., текстол. и коммент. С. Жильцова. Тула, 1997. Т. 4.
- Высоцкий В.* Сочинения: в 2 т. / сост., подг. текста и коммент. А. Е. Крылова. М., 1991. Т. 2.
- Герман М.* Хаим Сутин. 2-е изд., доп. М., 2019.
- Перевозчиков В.* Правда смертного часа. Посмертная судьба. М., 2006.
- Сайт петербургского «Центра Михаила Шемякина». URL: <https://shop.mihfond.ru/shop/draw-graphics/lithographs/litography-ventre-de-paris-1> (дата обращения: 10.12.2020).
- Скобелев А., Шаулов С.* Владимир Высоцкий: мир и слово. Воронеж, 1991.
- Chemiakin: Vol. 1: Petersburg Period — Paris Period.* Oakville (Ontario), 1986.
- Soutine [Album].* Paris, 1967.
- Soutine Ch. Exhibition.* London, 1963.
- Vladimir Vysotsky in different tongues.* URL: <https://wysotsky.com/0009/604.htm> (дата обращения: 10.12.2020).

References

- Chemiakin: Vol. 1: Petersburg Period — Paris Period* (1986), Oakville (Ontario).
- German, M. (2019) *Haim Sutin*, 2-e izd., Moscow.
- Perevozchikov, V. (2006) *Pravda smertnogo chasa. Posmertnaya sud'ba* [The truth of the mortal hour. Posthumous fate], Moscow.
- Sajt peterburgskogo «Centra Mihaila Shemyakina»* [Website of the St. Petersburg «Mikhail Shemyakin Center»], available from <https://shop.mihfond.ru/shop/draw-graphics/lithographs/litography-ventre-de-paris-1> (accessed 10.12.2020).
- Skobelev, A., Shaulov, S. (1991) *Vladimir Vysotsky: mir i slovo* [Vladimir Vysotsky: Peace and Word], Voronezh.
- Soutine [Album]* (1967) Paris.
- Soutine, Ch.* (1963) *Exhibition*, London.
- Vladimir Vysotsky in different tongues*, available from <https://wysotsky.com/0009/604.htm> (accessed 10.12.2020).
- Vysotsky, V. (1997) *Sobranie sochinenij: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vol.], sost., tekstol. i koment. S. Zhil'tsova, vol. 4, Tula.
- Vysotsky, V. (1991) *Sochineniya: v 2 t.* [Works in 2 vol.], sost., podg. teksta i komment. A. E. Krylova, vol. 2, Moscow.

УДК 791.43.05

КИНОИСКУССТВО: ПАМЯТЬ И БЕСПАМЯТСТВО

Ури Гершович

Санкт-Петербургский государственный университет,
Московский государственный университет, Еврейский университет в Иерусалиме,
Санкт-Петербург / Москва, Россия; Иерусалим, Израиль, gershovichuri@gmail.com

Одна из ярких, запоминающихся ролей Владимира Высоцкого — поручик Брусенцов в фильме «Служили два товарища» (1968 г., реж. Е. Карелов, сцен. Ю. Дунский, В. Фрид). Это один из первых неоднозначных, а временами даже вызывающих определенную симпатию и сопереживание образов белогвардейца в советском кинематографе. Энергичный, взрывной, бескомпромиссный Брусенцов — настоящий победитель, он не знает преград и добивается всего, чего хочет (отвоевывает женщину, коня, отменяет вынесенный ему приговор, заставляет пришвартоваться отплывший было пароход). Но это герой терпящего поражение мира. Ему, как и прочим белогвардейцам, предстоит кануть в Лету (вспомним, как полковник Васильчиков и его подчиненные, бросив оружие, идут в море, чтобы исчезнуть). Сцена самоубийства Брусенцова, который видит прыгнувшего за ним в море коня, навряд ли может кого-то оставить равнодушным.

Но перед тем, как застрелиться, Брусенцов совершает еще один разящий выстрел: он убивает красноармейца Некрасова (Олег Янковский). Кажется, этот выстрел имеет важнейший смысл в композиции фильма, на который нам и хотелось бы обратить внимание.

По сути, в фильме две параллельные линии, героями которых являются белый Брусенцов и красный Некрасов [фамилия, кажется, выбрана не случайно, «краснота» Некрасова все время ставится под сомнение его товарищем]. Эти линии пересекаются в одной точке, где Некрасов спасает неведомого ему Брусенцова от пули своего товарища Карякина (Ролан Быков), а Брусенцов убивает неведомого ему Некрасова. Важная деталь: Некрасов по ходу сюжета невольно становится оператором, «киносъемщиком», человеком с камерой. Антон Долин отмечает оппозицию: Брусенцов — человек с оружием, человек стреляющий, а Некрасов — человек с камерой, человек, снимающий кино. Искусство как оппозиция насилию истории!

© Гершович У., 2020

Ссылка для цитирования: Гершович У. Киноискусство: память и беспамятство // Labyrinth. Теории и практики культуры. 2020. № 3. С. 86—89.

Citation Link: Gershovich, U. (2020) Kinoiskusstvo: pamiat' i bespamiatstvo [The Art of Cinema: Memory and Memory Loss] *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth. Theories and practices of culture], no. 3, pp. 86—89.



Кадр из фильма «Служили два товарища» (1968)

Однако вспомним обстоятельства, при которых Некрасову вручают камеру. Командир полка (Анатолий Папанов) мечтает заснять доблесть красных бойцов и прославить их, а начальник штаба (Петр Крылов) хочет использовать камеру буквально как оружие — снять с воздуха боевое расположение врага. Перед нами, по сути, формулировка задач социалистического искусства — воспевать героев, строителей нового мира и воевать с миром старым. Кстати, в одном из эпизодов Некрасов буквально *«стреляет»* в махновцев камерой, выдавая её за вид оружия, которым она, собственно, и является в идеологическом смысле.



Кадр из фильма «Служили два товарища» (1968)



Кадр из фильма «Служили два товарища» (1968)

Гражданская война как раскол и распря внутри некой цельности (будь то индивидуум, семья, клан или страна) порождает не два лагеря, а разрастающуюся множественность оппозиций внутри каждого из них. Поэтому маркировка своего и чужого в отношении постоянно множасьихся «элементарных клеток» конфликта затруднена и сопровождается путаницей, нарастающими подозрениями и стрельбой в своих. Карякин разжалован за слишком поспешный расстрел красноармейца, заподозренного в измене. Брусенцов случайно убивает своего. Женщина-комиссар (Алла Демидова) едва не расстреливает своих Некрасова и Карякина. Махновцы кажутся Карякину своими и классово, вроде бы, таковыми и являются...

Победа одного «лагеря» над другим (границы и того, и другого весьма размыты) означает разрыв и уничтожение целого, рану. Лагерь победителей, однако, содержит в себе на разных уровнях «метастазы» конфликта, которые еще долго будут отзываться поисками просочившихся врагов и фантомными болями. Лагерь побежденных должен кануть в Лету, а это значит, что его уничтожение увлекает в небытие память о бывшей целостности. Побежденный, исчезая, лишает победителя полноты памяти. Не в этом ли символический смысл выстрела Брусенцова, дополняемого выстрелом в самого себя?

Но и сам победитель стремится стереть память о побежденном. Победитель не помнит себя, ему, в принципе, и не хочется помнить, он склонен к беспмятству, к частичной амнезии, он воссоздает свое прошлое и свой собственный образ «с нуля» вместе с искаженным, преследующим его образом побежденного. В этой войне с полнотой памяти (по сути, продолжающей войну гражданскую) победитель прибегает к оружию ангажированного искусства, избирательно рисуя прошлое. Такова выборочная, тенденциозная хроника, оставленная Некрасовым. Таково социалистическое искусство. Но Некрасов не равен камере, он не хроникер, не «съемщик», ведь, как мы помним, он обладает феноменальной памятью, то есть репрезентирует феномен человеческой памяти, которая всегда больше и объемней хроники. Стало быть, Брусенцов, сам того не подозревая, убивает феномен памяти. Его выстрел в самого себя словно довершает дело. По сути это один и тот же выстрел, стирающий память, обеспечивающий забвение и искажение.



Кадр из фильма «Служили два товарища» (1968)

Последние кадры — хроника, снятая Некрасовым, — можно принять за дань памяти погибшему герою Некрасову. Так оно и есть, это та самая искаженная, избирательная, выборочная память. Но это не искусство. Мы подозреваем, что кино как искусство гипотетически могло бы возникнуть, останься памятливым Некрасов в живых. Но, кажется, его участь, согласно создателям фильма, была предопределена катастрофическими последствиями гражданской войны с ее победителями и побежденными. Понятно, что Некрасов наверняка был бы уничтожен в дальнейшем, например, по доносу товарища Карякина. Почему? Именно потому, что победителю в гражданской войне полнота памяти мешает, а камера (кино/искусство) видится исключительно оружием. Этим оружием словно бумерангом было убито немало число тех, кто взял его в руки, чтобы служить советской власти.



Кадры из фильма «Служили два товарища» (1968)

В таком случае сам фильм, возможно, и есть попытка возвращения памяти, своего рода воспоминание о погибшей памяти, которое осуществляется с помощью воображения в качестве еще одного подспорья искусства. В этой связи любопытен тот факт, что сценаристы назвали героя Высоцкого именем своего пропавшего в годы репрессий товарища, Александра Брусенцова.

РЕЦЕНЗИЯ

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ ВЫСОЦКИЙ ОТ «ЭХА МОСКВЫ».

Рец. на кн.: Один Высоцкий. М.: Ракурс, 2020. 632 с.

А. Вавжинчак

Круглая, уже сороковая, годовщина смерти Владимира Семёновича Высоцкого была отмечена многими культурными событиями и мероприятиями не только в России, но и за рубежом. Нельзя сказать, что Высоцкий за эти десятилетия был подзабыт — нет, память о нем, о его многогранном творчестве остается живой — и тем не менее, такие круглые даты всегда способствуют большей активизации тех, кто с особым вниманием относится к наследию легендарного барда и актёра, жизнь которого оборвалась так внезапно, но учитывая все то, что ему пришлось пережить и вытерпеть за годы творческой деятельности, вполне закономерно. Однако в 2020 году появились не только новые проекты, посвященные легендарному артисту, но и переиздавались уже известные, хотя все ещё «дышащие новизной» проекты. К таким следует без сомнения причислить раритетное мультимедийное издание «Один Высоцкий», второе издание которого приурочено именно к памятной дате.

Данный проект, выпущенный Творческим объединением «Ракурс», можно считать весьма оригинальным и уникальным предприятием. Книга состоит из ста глав, представляющих собой текстовую запись цикла передач «Один Высоцкий», вышедших в эфир радиостанции «Эхо Москвы» в период с 30 января 2016 по 10 марта 2018 года. Каждая глава соответствует одной передаче. Как отмечают авторы цикла и одновременно редакторы издания во главе с Антоном Орехом, автором текста передачи: «Это не биография. Это не хроника творчества и жизни. Это просто рассказ, у которого есть начало, и не может быть конца. Это программа о Владимире Высоцком. Песни, стихи, роли в театре и кино. Памятные места, события, друзья, концерты — все, что так или иначе связано с Владимиром Высоцким» (с. 7). Тем самым перед читателем предстает радиный текст, который издателям пришлось адаптировать для книжного издания — благо, современные технологии позволяют и не такое. Эту, казалось бы сложную задачу, издатели решили довольно просто — к внушительному по размерам тому (627 страниц) присоединены две флешки. На одной записаны звуковые версии передач в формате MP3 (mp3), а на другой — электронная версия передачи, «дополненная, в том числе и вариантами песен, не вошедшими в программу, и немалым количеством фото- и видео материалов» (с. 5). Сразу отметим, что сама книга богата фотографиями — в каждой главе их несколько, и каждая из них — наглядная иллюстрация к тексту. Также каждая аудио- и видеозапись обозначена соответствующей «иконкой» и доступна на упомянутых уже флешках.

И сам цикл передач, и издание, как уже отмечалось, не являются ни биографией, ни хроникой, что подтверждает сама композиция материала. Передачи построены

© Вавжинчак А., 2020

Ссылка для цитирования: Вавжинчак А. Мультимедийный Высоцкий от «Эха Москвы». Рец. на кн.: Один Высоцкий. М.: Ракурс, 2020. 632 с. // *Labyrinth. Теории и практики культуры*. 2020. № 3. С. 90—93.

Citation Link: Wawrzyńczak, A. (2020) Mul'timedijnyj Vysotskyj ot «Ėkha Moskvyy». Rets. na kn.: Odin Vysotskyj. M.: Rakurs, 2020. 632 s. [Multimedia Vysotsky from "Echo of Moscow". Review to: One Vysotsky. M.: Rakurs, 2020. 632 p.], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury [Labyrinth. Theories and practices of culture]*, no. 3, pp. 90—93.

ахронологически, они тематически разрознены и, казалось бы, во всем замысле не хватает стержневой идеи. На самом деле такая идея существует, и она полностью реализована, смысл же её заключается именно в несистематичном изложении истории о Владимире Высоцком. Для наглядности укажем тематику первых пяти передач.

1. «Старый дом на Новом Арбате». 1979 год. В Москву прибывает съемочная группа итальянской телекомпании RAI и снимает документ о Высоцком. В фильме появляется кадр с Высоцким, стоящим на ступеньках у входа в легендарный, ныне уже не существующий магазин «Мелодия» на Новом Арбате (в то время Проспект Калинина), неузнаваемым прохожими, несмотря на популярность своего песенного творчества.

2. «Новокузнецк». События февраля 1973 года. Гастроли Высоцкого в Новокузнецке, которые прошли без ведома «Росконцерта», в результате чего он был судим и оштрафован за нелегальную концертную деятельность.

3. «Болгарский диск». 1975 год. Во время гастролей Театра на Таганке в Болгарии Высоцкому предлагают записать полноценный диск. Запись реализовали за одну ночь, однако сам диск был выпущен уже после смерти Высоцкого в 1981 году.

4. «Концерт в физтехе». 29 февраля 1980 года — один из последних концертов барда. Во время концерта он активно общался с публикой. Рассказывал о своем творчестве, сетовал на проблемы с выпуском сборника стихов. Любительская запись концерта была обнаружена только спустя годы.

5. «Три прекрасные дамы». Рассказ о редких выступлениях Высоцкого в дуэтах. В числе соисполнителей три женщины — Марина Влади, Людмила Зыкина и Нина Шацкая.

Уже по начальным главам выстраиваются основные темы цикла — песенное и актерское творчество Высоцкого; его непростые отношения с цензурой, партийными чиновниками и шире — советским государством; круг знакомых, друзей, соратников; восприятие поклонниками его таланта и обществом в целом; частная жизнь с её светлыми и темными страницами. Всё это напоминает своеобразную мозаику, в которую вставляются очередные элементы, постепенно открывающие перед слушателем/читателем многогранную, захватывающую картину жизни выдающегося человека, уже давно ставшего символом эпохи, в которой выпало ему жить. Благодаря такому приёму, перелистывая страницы издания, слушая записанные на флешке песни, фрагменты интервью, высказывания самого Высоцкого и тех, кто присутствовал в его жизни на разных её этапах, мы познаем, казалось бы, известную историю заново, с совершенно новых ракурсов, перспектив. В результате пользователь проекта, подготовленного ТО «Ракурс», получает новый портрет человека-легенды, который просто захватывает его, не оставляя равнодушным.

Знакомясь с содержанием цикла, помимо рассказов о песнях, театральных и киноработах Высоцкого (например, главы 7, 13, 18, 49, 60, 77, 92), мы узнаем множество других красочных историй. Среди них внимание обращают те, в которых речь идет о контактах Высоцкого с широкой публикой, причем речь идет не только о концертах. В Советском Союзе люди искусства, чаще всего по партийному направлению, посещали большие трудовые предприятия — фабрики, заводы, научные институты, колхозы — и общались с коллективами. Это могли быть творческие вечера, а могли быть и просто визиты прямо в цеха. У Высоцкого такое бывало редко, но случалось — в упомянутом уже Новокузнецке или же в Набережных Челнах, когда Высоцкий встретился с рабочим коллективом завода «Камаз» (глава 20, с. 120). Вспоминаются также концерты в городах, в которых значительную часть публики составляли научные кадры; общение с такой публикой бывало специфическим, как, например, в Дубне в 1979 году, где, отвечая на вопросы из зала, артист следующим образом охарактеризовал свое творчество: «у авторской песни, которой мы занимаемся, есть, конечно, масса недостатков: бедность сопровождения, почти всегда это такой упрощенный ритм и так далее... Но одно я могу вам

сказать <...> эта песня более подвижна, она допускает импровизацию. <...> она более живая и живучая» (48, с. 295).

Отдельной темой остаются также зарубежные поездки, которые Высоцкий совершал практически только при двух обстоятельствах: либо участвовал в гастролях Театра на Таганке, который, кстати, в силу своей бунтарской репутации такую возможность получал очень редко, либо же навещал свою супругу — французскую актрису Марину Влади. Как правило, с Мариной они встречались либо в Москве, либо в Париже, однако несколько раз им удавалось вместе путешествовать и в другие страны. Таким образом Высоцкий побывал и в Канаде, и в США, где ему довелось общаться и с русскими эмигрантами (например, с Иосифом Бродским), и звездами Голливуда, для которых он был анонимным артистом и все же сумел увлечь своими песнями (75, с. 467—476). Из рассказов мы узнаем также про малоизвестные мечтания Высоцкого сняться в американском кино, которым так и не суждено было сбыться (глава 97, с. 600—606). Причин этому было много, но не последней среди них была практически постоянная слежка КГБ за передвижением «идейно неблагонадежного» артиста. Негласно агенты Лубянки сопровождали Высоцкого почти везде, скорее всего и во время рейса по Тихому океану на корабле «Шота Руставели», на котором он вместе с Влади побывал на Таити — воистину редчайшее для советского гражданина приключение (96, с. 595—599). Отметим, что Высоцкого, несмотря на вышеупомянутые факты нельзя назвать диссидентом — и в цикле «Один Высоцкий» этот факт подчеркивается не раз. Несомненно, в последние годы жизни он будто бы шел к этому, особенно после начала войны в Афганистане, но диссидентом так и не стал. Смерть прервала всё — творческие и жизненные планы, а также эволюцию его мировоззрения и политических взглядов.

В рецензируемом издании найдем ещё много ценных сведений о жизни Высоцкого. Особое место занимают главы, посвященные людям, которые сыграли важную роль в жизни Высоцкого. Естественно, здесь среди других выделяются Марина Влади и Юрий Любимов — наверное, без них Высоцкий не достиг бы тех творческих высот, которые сделали его вневременной персоной. Любимов позволил ему открыть в себе глубинный талант, Влади же, как думается после ознакомления с содержанием посвященных ей глав, не только стала его женой, сокровенным другом и главной музой, но неоднократно реально спасала его от смерти, без сомнения продлив, по крайней мере на несколько лет, жизнь неприкаянному, гениальному артисту и человеку (главы 15, 21, 35 и др.). Знаковой здесь остается заключительная, сотая глава, в которой авторы указали всю глубину их отношений — любовь вопреки всему окружающему миру, готовность жертвовать собой ради близкого человека, преданность ему самому и его великому, иногда неподъемному таланту. Персона Марины Влади, казалось бы, лишь мелькает иногда в передачах цикла, но последняя глава выводит её на вторую главную, практически равную Высоцкому, позицию и происходит это абсолютно справедливо.

Другие близкие Высоцкому люди, которым в цикле уделяется особое внимание — персонажи известные, легендарные, но есть и такие, о которых знают далеко не все. Авторы вспоминают артистов: Леонида Филатова (41, с. 255—261), Василия Шукшина (69, с. 428—433), Всеволода Абдулова — самого близкого друга Владимира Семёновича (70, с. 434—439; 71, с. 440—446). Нельзя было обойти вниманием и Станислава Говорухина — известного режиссера, часто приглашавшего барда в свои картины на главные роли и неоднократно, с разным успехом, отстаивавшего идею участия Высоцкого перед цензорами, явно не жалующими актера Театра на Таганке. Кстати, такие же проблемы возникали и с песнями для кинофильмов: режиссеры довольно часто заказывали их у Высоцкого, но в конечном счете они редко утверждались цензорами. Авторы цикла неоднократно упоминают такие случаи, справедливо говоря об уроне, нанесенном таким образом советскому кинематографу.

Нашлось в цикле передач и место для рассказа о Вадиме Туманове и Леониде Мончинском. Туманов, бывший зек и легендарный советский и российский золото-

промышленник, в свое время открывал перед Высоцким тайны лагерного быта, что нашло отражение в творчестве поэта-песенника. Мончинский же, работник тумановской артели — стал соавтором единственного, так и неоконченного, романа Высоцкого «Чёрный фургон». Отметим, что Вадим Туманов настолько незаурядная личность, что о его жизни тоже можно было бы создать и цикл передач, и написать не одну книгу. Без сомнения, он — один из многих недооцененных героев российской истории последних 50—70-ти лет.

Создание такого масштабного проекта, реализация которого длилась более двух лет, а подготовительные работы к ней, без сомнения, еще дольше, было бы невозможным без стараний многих поклонников Высоцкого, которые и при его жизни и в последующие годы занимались благородным делом сохранения его творческого достояния. Не в одной передаче цикла звучали песни барда, записанные в начале 70-х гг. другом поэта Константином Мустафиди. Благодаря другому человеку — Павлу Солдатенкову — в последний период жизни появились любительские кинозаписи концертов и спектаклей Высоцкого, в том числе — фрагмент легендарного «Гамлета». Данная запись была сделана 18 июля 1980 года — в тот день Высоцкий последний раз в жизни выступил на сцене. Всего же до наших дней сохранилось всего полчаса записей театральных выступлений Высоцкого, в том числе телеотчет польского телевидения о гастролях Театра на Таганке в Варшаве в июне того же, 1980, года (95, с. 589—594).

Раз уж упоминается Варшава, отмечу, что в Польше память о Высоцком сохраняется до сих пор. Здесь есть его верные поклонники, его песни исполняются польскими бардами и исполнителями так называемой «актерской песни» — артистами театра и кино, которые также поют. Ежегодно в городе Вроцлаве проводится Фестиваль актёрской песни, участники которого нередко выступают с песнями Высоцкого в польском переводе (также популярен и Булат Окуджава, который успел выступить на фестивале в качестве почетного гостя в начале 90-тых годов прошлого века). В городе Кошалин же существует музей Высоцкого и проводится ежегодный фестиваль его песен. Вдохновительницей этих культурных проектов была польская поэтесса, поклонница творчества Высоцкого, Марлена Зимна. Заслуги М. Зимны как исследовательницы творчества Владимира Семёновича иначе как бесценными назвать нельзя. Лучшее свидетельство этому — многие, найденные именно ей, записи выступлений Высоцкого звучат и на передачах цикла «Один Высоцкий». Авторы проекта неоднократно упоминают имя пани Марлены и даже одна из передач посвящена её памяти (8, с. 45—49) — Зимна скончалась весной 2016 года, прожив всего 46 лет, немногим больше своего кумира. Подчеркнем, что во многом благодаря именно таким людям как Зимна, сегодня его поклонники имеют доступ к уникальным, раритетным записям и другим материалам.

О самом цикле передач и представляемом здесь издании можно написать еще много, но напоследок отметим еще одну, на наш взгляд, кардинально важную черту. Мультимедийный формат и способ построения материала соответствуют духу времени новейших технологий и массовой культуры, однако, пользуясь такими возможностями, авторы проекта сохранили хорошо понимаемую культурную элитарность. Всесторонне исследуя жизнь и творчество Высоцкого, затрагивая также сложные, тёмные страницы его биографии, Антон Орехъ и компания избегают как излишнего пафоса, так и совершенно ненужных сенсаций и скандалов. Они не создают никаких новых легенд, нередко разоблачают уже существующие, и заодно в каждой передаче подтверждают, что Владимир Высоцкий и есть человек-легенда, продолжающая жить среди нас в песнях, фильмах и воспоминаниях. Каждый читатель и слушатель, которому удастся ознакомиться с этим уникальным изданием, сможет убедиться в этом лично.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Юрий Викторович Доманский — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия. E-mail: domanskii@yandex.ru

Елена Леонидовна Курант — кандидат гуманитарных наук, Ягеллонский университет, Краков, Польша. E-mail: elena.kurant@uj.edu.pl

Антон Сергеевич Афанасьев — кандидат филологических наук, доцент, Казанский (Привожский) федеральный университет, Казань, Россия. E-mail: a.s.afanasyev@mail.ru

Якуб Садовский — доктор исторических наук, кандидат филологических наук, профессор, Ягеллонского университета, Краков, Польша. E-mail: jakub.sadowski@uj.edu.pl

Анна Сергеевна Светлова — магистр филологических наук, аспирант в области культурологии на Факультете польской филологии, Ягеллонский университет, Краков, Польша. E-mail: annaswietlowa@gmail.com

Денис Олегович Ступников — кандидат филологических наук, руководитель тематических разделов «Музыка» и «Кино» мультипортала KM.RU, Москва, Россия. E-mail: kubovitch@mail.ru

Андрей Анатольевич Россомахин — филолог (PhD), искусствовед (MA), доцент кафедры проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук, Санкт-Петербургский государственный университет (Факультет свободных искусств и наук); координатор издательских проектов в Европейском университете в Санкт-Петербурге. E-mail: a-romaha@yandex.ru

Ури Гершович — доктор философских наук, доцент кафедры еврейской культуры Института философии СПбГУ, сотрудник Международного центра университетского преподавания еврейской цивилизации при Еврейском университете в Иерусалиме, приглашенный преподаватель кафедры иудаики ИСАА МГУ, Санкт-Петербург / Москва, Россия; Иерусалим, Израиль. E-mail: gershovichuri@gmail.com

Александр Вавжинчак — доктор филологических наук, Институт восточнославянской филологии Ягеллонского университета, Краков, Польша. E-mail: aleksander.wawrzynczak@uj.edu.pl

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Yurii V. Domanskii — Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia. E-mail: domanskii@yandex.ru

Elena L. Kurant — PhD (Humanities), Jagiellonian University, Krakow, Poland. E-mail: elena.kurant@uj.edu.pl

Anton S. Afanasev — PhD in Philology, Associate Professor, Kazan Federal University, Kazan, Russian Federation. E-mail: a.s.afanasyev@mail.ru

Jakub Sadowski — habilitated doctor of history, PhD in philology, professor at the Jagiellonian University, Krakow, Poland. E-mail: jakub.sadowski@uj.edu.pl

Anna S. Svetlova — MA of Sci. (Philology), PhD student (Culture Studies), Jagiellonian University, Krakow, Poland. E-mail: annaswietlowa@gmail.com

Denis O. Stupnikov — PhD of Philological Science, chief editor of the sections Music and Movies at web-zine KM.RU. Moscow, Russia. E-mail: kubovitch@mail.ru

Andrey Rossomakhin — PhD, Associate Professor of the Department of the problems of interdisciplinary synthesis in the field of social sciences and humanities (The Faculty of Liberal Arts and Sciences (Smolny College) of Saint Petersburg State University); European University at Saint Petersburg, St. Petersburg, Russia. E-mail: a-romaha@yandex.ru

Uri Gershovich — PhD., Associate Professor of the Department of Jewish Culture, Institute of Philosophy, St. Petersburg State University; a Lecturer of the Chais Center of the Hebrew University of Jerusalem; Visiting Lecturer Jewish and Israel Studies, Department of Jewish studies of IAAS MSU, St. Petersburg / Moscow, Russia; Jerusalem, Israel. E-mail: gershovichuri@gmail.com

Aleksander Wawrzyńczak — Dr hab., Jagiellonian University Faculty of Philology Institute of Eastern Slavonic Studies, Krakow, Poland. E-mail: aleksander.wawrzynczak@uj.edu.pl

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

1. К публикации принимаются статьи, рецензии, материалы круглых столов (рекомендуемый объем статьи 20—25 тыс. знаков, в исключительных случаях до 40—45 тыс. знаков; объем рецензии 10—15 тыс. знаков) в редакторе Microsoft Word шрифтом Times New Roman, кегль 14. При создании диаграмм и графиков необходимо использовать приложения Microsoft Graph и Microsoft Excel.

2. Материалы принимаются в электронном виде по адресу <https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>.

3. Комплект документов должен состоять из двух файлов, сохраненных в формате RTF:

1) собственно статьи (приводятся фамилия, инициалы автора, название статьи, текст, библиографический список). Приветствуется членение статей на смысловые части (разделы). Статьи, содержащие данные эмпирических исследований, должны включать разделы «Постановка задачи / выдвижение гипотезы», «Методы исследования», «Результаты исследования»;

2) приложения, в котором должны быть следующие составляющие:

— сведения об авторе / авторах (фамилия, имя и отчество, ученая степень и ученое звание, место работы и должность, контактные данные (телефон и электронная почта);

— аннотация, отражающая основное содержание статьи (10—15 строк);

— ключевые слова (не более 10);

— фамилия, имя и отчество автора (или же только фамилия и имя) в транслитерации (в латинском алфавите). Следует пользоваться системой транслитерации, принятой Библиотекой Конгресса США. Правила перевода с кириллицы на латиницу см.: <http://www.langust.ru/etc/translit.shtml>;

— название статьи на английском языке;

— аннотация статьи на английском языке. Она должна быть содержательнее и объемнее (до 0,5—1 страницы) аннотации на русском языке. Просим обеспечить квалифицированный перевод и приложить оригинал на русском языке, который был переведен (для удобства работы проверяющего переводчика);

— ключевые слова на английском языке;

— место работы, ученая степень и должность на английском языке.

4. Библиографический список к статье должен быть выполнен в двух вариантах.

В первом варианте («Библиографический список») библиографическое описание источников оформляется в соответствии с российскими ГОСТ 7.1—2003, 7.0.5—2008. В алфавитном порядке указываются только использованные в статье источники (сначала на русском языке, затем на иностранном). Пункты списка, в каждом из которых приводится одна работа, не нумеруются. Ссылки на список даются в тексте статьи в квадратных скобках, где указывается фамилия автора, далее, через запятую, год издания работы и, после двоеточия, страница. Образцы оформления ссылок см. на сайте журнала.

Второй вариант списка использованной литературы («References») выполняется в латинском алфавите.

В References включаются: монографии, статьи, сборники, тезисы, диссертации, авторефераты диссертаций; не включаются: архивы, газеты, указы, постановления, приказы, небольшие интернет-материалы.

Для русскоязычных источников (и других источников, изданных во всех алфавитах, кроме латинского) сначала приводится транслитерация названия, затем в квадратных скобках — его перевод на английский язык (в этих случаях транслитерируются и названия издательств). Если описание начинается со статьи или главы, то на английский язык переводятся их названия, а названия журналов и монографий, где они размещаются, только транслитерируются.

Названия работ, изданных на латинице, дублируются в двух списках. Порядок источников диктуется латинским алфавитом.

Образцы оформления см. на сайте журнала.

5. Направление в редакцию ранее опубликованных и принятых к печати в других изданиях работ не допускается.

LABYRINTH
Теории и практики культуры
Научный журнал
№ 3 — 2020

Директор издательства *Л. В. Михеева*
Корректор *О. Н. Масленникова*
Технический редактор *И. С. Сибирева*
Компьютерная верстка *Т. Б. Земсковой*
Дизайн обложки *А. Евлоевой*

*В оформлении обложки использованы образцы тканей
из коллекции Музея ивановского ситца*

Дата выхода в свет 25.12.2020 г.
Формат 70×108 1/16. Уч.-изд. л. 7,5.

Издательство «Ивановский государственный университет»

✉ 153025 Иваново, ул. Ермака, 39

☎ (4932) 93-43-41. E-mail: publisher@ivanovo.ac.ru