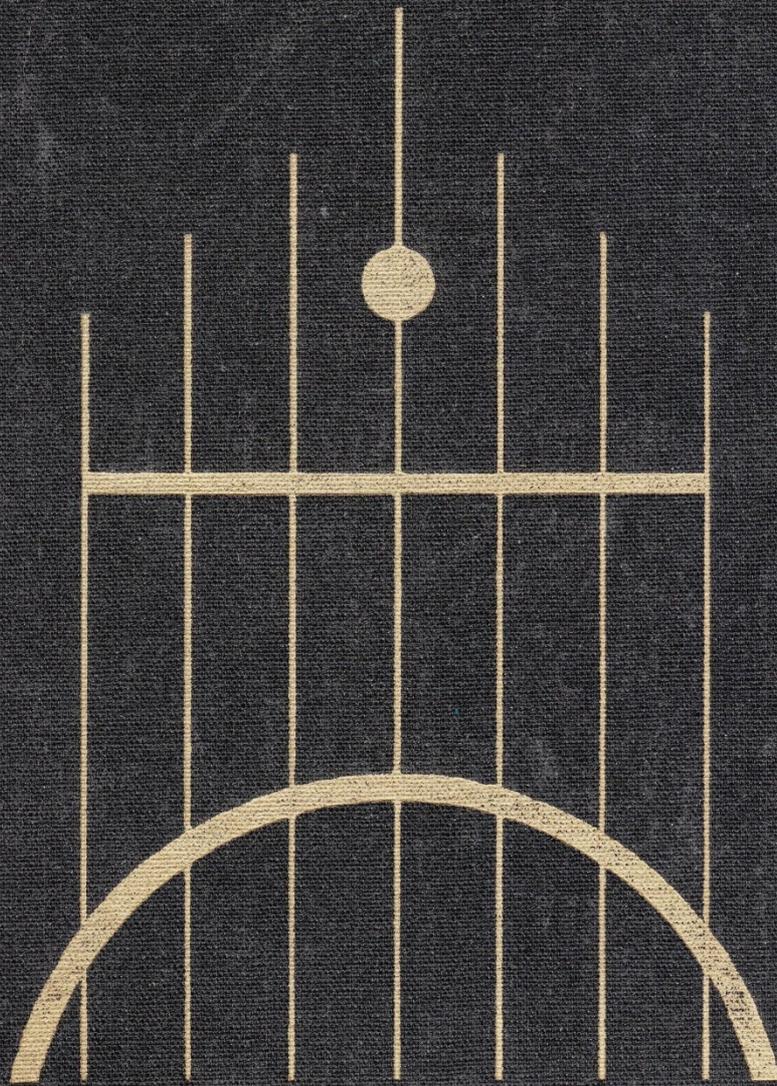


Любен
Георгиев

**В л а д и м и р
В Ы С О Ц К И Й**



Любен Георгиев

Владимир Высоцкий

Любен
Георгиев

В л а д и м и р
В Ы С О Ц К И Й
■ ■ ■ ■ Встречи,
интервью, ■ ■ ■
■ ■ ■ ■ ВОСПОМИНАНИЯ



Москва
«Искусство»
1991

ББК 85.334.3(2)7
Г 36

Перевод с болгарского В. Викторова

Г $\frac{4907000000 - 105}{025(01) - 91}$ 90 – 91

ISBN 5-210-02281-1

© перевод. Издательство «Искусство», 1991 г.

Предисловие

Рукопись Любена Георгиева я прочитал на болгарском языке с завистью — жалел тогда, что она выйдет не на русском, не в Советском Союзе, равно как и о том, что не у нас творчество этого феноменального поэта и актёра имеет такую полную библиографию, какой удостоился Владимир Высоцкий на земле болгарской.

Нельзя считать, что в СССР Высоцкому «недодали славы», — он, как и Шукшин, стал национальным героем, что не так часто случается с нашим братом писателем; слава же актёров, как правило, ещё эфемернее — она шумна при жизни, но изменчива и ветрена после смерти. Сколько тому примеров!

Высоцкий — явление особое. Не в том ли его «особость», что совместил его дар разные грани художника — певца, поэта, актёра — и что сплав этот оказался уникальным, неповторимым в своём редкостном единстве.

Л. Георгиев применил термин голландского футбола — «тотальный». «Тотальным» именуется он «сверхамплу» — да позволю и я себе вольность стиля — Высоцкого.

Да, как актёр Высоцкий смущал приверженцев строгих актёрских амплу. Но эта обшая мысль, знакомая и нашим театроведам, удачно соединена у Георгиева с главной концепцией Театра на Таганке, с которым связана была актёрская судьба Высоцкого. Георгиев считает, что кредо театра — синтез систем Станиславского, Мейерхольда, Брехта, Вахтангова.

Психологизм, социальная острота и революционность массового действия, «отчуждение» актёра от персонажа и яркая зрелищность — всё это только на первый взгляд разные идеи. В практике Театра на Таганке они совмещены отнюдь не эклектически, а диалектически.

Заслугу Любена Георгиева я вижу в том, что он умело выводит «родословную» амплу Высоцкого из этого новаторского синтеза театральных идей.

На высоком уровне анализа рассматриваются все основные роли Высоцкого на сцене: Гамлет, Керенский, Галилей, Янг Сун, Хлопуша, Лопухин, Свидригайлов. Верно проведена мысль о «магнитном поле» Высоцкого в труппе. Он был не то что солист, лидер, «первый любовник», а именно творческий магнит, цементирующий коллектив творцов, среди которых немало ярких индивидуальностей.

Точно передано характерное в игре Высоцкого, самой внешности. Тонко раскрыта концепция «Гамлета» в его трактовке: Гамлет — Высоцкий взвешивает, проверяет — новая эпоха говорит в нём. И современное чутьё подсказывает: лес рубили много раз и щепки летели слишком часто...

В песенном творчестве — это хорошо почувствовал Л. Георгиев — Высоцкий входит в образ предельно. Собственно, в песне у него каждый раз — особая роль. Он говорит разными голосами своих героев. Где «я» Высоцкого? Оно — в отношении автора к жизни, персонажу, явном и недвусмысленном. Георгиев не скрывает сложности такой позиции — известно, как ругала поэта вульгарная критика, ставившая знак равенства между Высоцким и его героями, далеко не всегда «положительными».

Любен Георгиев, автор этой книги, — доктор филологии, доцент Высшего института театрального искусства, сам яркая личность, мыслящая неординарно, остро, он не боится «быта», «мелочей», устного «фольклора интеллигенции». И хорошо знает нас, москвичей. Вспомним хотя бы названия некоторых прежних его книг: «Московские квартиры», «Московские встречи», «Театральная Москва»... Материалом для них послужили снятые Л. Георгиевым телефильмы, взятые им интервью и собственные впечатления от встреч с советскими режиссёрами, актёрами, писателями.

Между прочим, Георгиевым снят и телевизионный фильм о переводчике настоящей книги, детском поэте Викторе Викторове, который, являясь также болгаристом, знакомит наших читателей с болгарской художественной литературой.

Известно, как умирает спектакль во времени. Но вторую жизнь даёт ему летописец театра. Л. Георгиев — опытный хроникёр. Он рассказывает много интересного, чего не знают и у нас в стране. Его стиль свободно совмещает рассказ, интервью, разбор, описание и в книге о Высоцком. Он знаком с героем близко. Этого знания ничто не заменит. Автор — подробный летописец ежедневного быта актёра, того творческого быта, без которого нет атмосферы, «воздуха факта». Врезаются в память сотни мелочей, которые в результате прочтения книги оказываются вовсе не мелочами, а некими символами судьбы, чертой характера, знаком общей мысли. Тут всё к месту: и то, как рухнула металлическая балка на репетиции «Гамлета», чуть не убившая Высоцкого, и как раздражала его манера французов во время гастролей театра переводить дословно (в подстрочнике) гениальное стихотворение Пастернака...

У автора цепкий взгляд, редкая память — это ценные качества.

Автор любит своего героя. Сколько раз мы повторяем эти слова, но порой не вдумываемся в них. Л. Георгиев пишет влюблённо. И это диктует живость стиля, пристрастность оценок, ревнивое охранение памяти Высоцкого от прилепившихся к нему, к его имени пошлости и спекуляции.

Рассказав, как во время интервью в Болгарии Высоцкий не хотел, чтобы безличное «вы» (официальность!) вытеснило простое и естественное «ты», Л. Георгиев пишет: «Сегодня меня тяготит не вежливая форма обращения, которая осталась в печатном тексте, — невыносимо тяжело говорить о Высоцком в прошедшем времени».

В книге живёт и образ собеседника знаменитого певца и актёра — самого Любена Георгиева. Об этом нельзя не сказать, и это большое достоинство, которое, несомненно, оценит читатель. А у этой книги, конечно, будет большой читатель.

Владимир Огнев

Необходимое вступление, или почему я написал эту книгу

Летом 1980 года, в разгар Московской Олимпиады, находясь в Варне, я получил известие о смерти Владимира Высоцкого. Тут же уехал в Софию, чтобы написать краткую прощальную статью в память о нём.

Дна дня я ждал, прежде чем за неё взяться, — ровно столько, сколько ждали в 1971 году его друзья и поклонники, получившие известие о несчастье, которое произошло с Высоцким. Тогда Андрей Вознесенский написал свой «Оптимистический реквием»:

Спи, шансонье всея Руси
отпетый,
ушёл твой ангел в небеси
обедать...

Оптимистический потому, что Владимир Высоцкий воскрес, воистину и наяву, вернулся с того света. (С той поры у его друзей вошло в поговорку: «Все — туда, а ты оттуда».) Ещё однажды его вывели из коматозного состояния после сильного горлового кровотечения. Но сейчас — увы, три раза подряд чуда быть не может, — сейчас вся Россия оплакивала своего златоустого сына, который отправился в вечный свой отпуск.

Талант Высоцкого-художника был многогранным.

Высоцкий — актёр, Высоцкий — поэт, композитор, певец, гитарист — всё это темы для самостоятельных статей, при мысли о любой из его творческих ипостасей в моём сознании возникает поток воспоминаний.

В наш век узкой специализации он проявил высокий профессионализм в разных сферах искусства и литературы. Он объединил их в одно целое, как это было в древности, во времена господства неотредактированного, необработанного, натурального и, по существу, единого во всех лицах фольклора.

Что же способствовало наибольшей популярности Высоцкого — сцена, экран или эстрада? В спектаклях и фильмах он пел, а на эстраде песнями рассказывал о своих ролях в кино и театре. Время всё больше будет отдалять нас от этих ролей Высоцкого и приближать к его песенной поэзии.

Все эти годы он продолжает оставаться среди нас в песнях, стихах, книгах, статьях, телевизионных передачах, кинокартинах, записях театральных спектаклей.

Дело, которому посвятил себя Владимир Высоцкий, способно пережить превратности судьбы, преодолеть застой, рутину, подводные камни и зигзаги, даже смерть.

И Театр на Таганке, с которого началась биография художника, переживает новый подъём. Иначе и быть не может — ведь в его фундамент замуровал свою тень Владимир Высоцкий. А по болгарскому преданию, так делает мастер, когда строит на века.

И всё же как стремительно, как незаметно пролетели десять лет со дня смерти Высоцкого! Как внезапно изменилась обстановка и в микросфере одного театра и в макросфере всей страны! Ещё вчера мы жаловались на трудности доступа к рукописям Высоцкого, не публиковавшимся даже после его смерти, а сейчас мы не можем уследить за всеми публикациями его произведений, критических статей и воспоминаний о нём. 1986 год оказался переломным в официальном признании Высоцкого как поэта. Рекой, прорвавшей плотину, хлынули его стихи в печать. Стали появляться вещи, которые считались навеки погребёнными в шкафах осторожных и нерешительных издательств.

Ветер обновления унёс канцелярскую затхлость, отворил окна свежему апрельско-январскому воздуху, и этого оказалось достаточно, чтобы рухнули последние преграды на

пути Высоцкого к своему народу, преграды, мешавшие неповторимому феномену новейшей истории культуры занять в ней достойное его место.

Самые высокие оценки творчества Высоцкого стали появляться не только в газете «Советский спорт» или в журнале «Катера и яхты», но и там, где прежде меньше всего можно было их ожидать, — в журналах «Вопросы философии», «Молодой коммунист», «Новое время», «Октябрь» и проч., — неопровержимое подтверждение нового мышления.

В этих авторитетных изданиях — а к ним можно добавить газеты «Известия», «Комсомольская правда», «Московский комсомолец» и др. — осуждается многолетнее молчание прессы, непризнание Высоцкого, ничем не оправданная неприязнь к нему со стороны официальной печати как при жизни, так и после его смерти.

Некоторые публикации особенно важны, ибо имеют принципиальное значение для изменения отношения к музыкально-литературному наследию популярного певца и поэта. Так, например, кинорежиссёр Алексей Герман рассказывает о случайной встрече с Высоцким в поезде. «Работать хочется, — говорил тогда Высоцкий, — вкалывать, а тут тебя вдальбливают в какую-то оппозицию, чуть ли не врагом выставляют». И Герман справедливо ставит вопрос: «Чем и кому был вреден Высоцкий? Слишком дерзко шутил? Позволял себе смеяться над тем, над чем смеяться нельзя? Почему нельзя? Он же не зубоскалил попусту, а воевал с серостью, с пошлостью, с демагогией. Со всеми проклятыми недостатками, которые он яростно ненавидел, которые больше терпеть нельзя, о которых открыто говорят сегодня народ и партия. И с этой точки зрения, Высоцкий — полезный, государственный человек. Его надо было беречь, привечать, а не бить!»

Трудно, очень трудно будет объяснить грядущим поколениям, почему отвергали Высоцкого, почему о нём умалчивали, почему не утверждали на роли положительных героев. Тут вполне можно провести параллель с гонениями на Вл. Маяковского, с непризнанием его некоторыми современниками, которые выглядят сейчас очень жалко.

В 1987 году Вл. Надеин писал в «Известиях» (№ 23 от 25 января): «Сегодня, когда вспоминаешь тогдашнее непроницаемое молчание вокруг Высоцкого, личную отвагу редакторов, которые осмеливались напечатать это имя, поразительную нелепость домыслов вокруг его жизни и смерти, не рассеянных даже прощанием на Таганке, и ни разу с тех пор не завядшим холмом живых цветов на Ваганьковском, сознаёшь, какой большой путь мы успели пройти от шёпота к полногласию, от унижительной озабоченности последствиями честности к самой честности. И насколько большой путь предстоит...»

Сейчас в отдельных публикациях доходят до крайностей обратного порядка. По словам жены поэта Марины Влади, существует тенденция идеализировать Высоцкого, делать из него послушного дитя. Он необычный человек, говорит Марина Влади, но никогда не был святым. Сейчас многие утверждают, что были его друзьями, а ведь пока он был жив, люди, не стойвшие его подмётки, считали, что народ не должен о нём знать, решали всё за других... Но это пройдёт, а главное останется.

Это суровое и горестное, но справедливое признание. И мы в Болгарии не безгрешны в попытках если не идеализировать образ Высоцкого, то как-то смягчить краски, сгладить острые углы в его характере и поведении или вообще умолчать о них. Тщетные, заранее обречённые на провал усилия! Потому что резкость, непримиримость, яростность — составные части гражданской позиции поэта, они — в любой его песне, и не нужно иметь особо чувствительный слух, чтобы ощутить концентрированную социальность и нравственный фанатизм автора. Нет, ему совершенно не подходит роль послушного паймальчика, так же как терпят неудачи и попытки создать его иконописный портрет.

Может быть, и писать о нём следует так же свободно, раскрепощённо, даже слегка иронично, как говорил о себе он сам, но у кого хватит на это дерзости? Да и поймут ли та-

кую манеру изложения? Ясно ли будет, что она инспирирована самим объектом изображения? Или сочтут это субъективностью, а то и фамильярностью?

Очень непросто найти верный тон для рассказа об одном из самых сложных для понимания художников современности. А ещё труднее нигде не выйти из верной тональности, не утратить искренности, естественности, правдивости чувства.

Впрочем, не мудрствуя лукаво, давайте послушаем, что говорил сам Владимир Высоцкий в предчувствии смерти:

Я при жизни был рослым и стройным,
Не боялся ни слова, ни пули
И в привычные рамки не лез.
Но с тех пор, как считаюсь покойным,
Охромил меня и согнули,
К пьедесталу прибавив ахиллес.
Не стряхнуть мне гранитного мяса
И не вытащить из постамента
Ахиллесову эту пятую,
И железные рёбра каркаса
Мёртво схвачены слоем цемента —
Только судороги по хребту.

Я хвалился косою саженью:
Нате, смертьте!
Я не знал, что подвергнусь суженью
После смерти.
Но в привычные рамки я всажен, —
На спор вбили,
А косою неровную сажень
Распрямили.

.....
Тишина надо мной раскололась.
Из динамиков хлынули звуки,
С крыш ударил направленный свет,
Мой отчаяньем сорванный голос
Современные средства науки
Превратили в приятный фальцет.

Я немел, в покрывало упряган, —
Все там будем!
Я орал в то же время кастратом
В уши людям!
Саван сдёрнули — как я обужен! —
Нате, смертьте!
Неужели такой я вам нужен
После смерти?

(«Памятник»)

Это пророческие слова. Высоцкий прекрасно знал, как ведут себя люди по отношению к «дорогому покойнику», и позволил себе посмеиваться над нами, предчувствуя, что мы поступим с ним по нашим стереотипам, уверенные, что делаем ему большое одолжение.

Вдумаемся в приведённые строки поэта. Свести его «сорванный голос» к «приятному фальцету» можно не только с помощью современных компьютеров, запрограммировав любой нужный нам тембр, но и гораздо более простыми средствами, скажем, обычным пером.

Неумелым восхвалением. Некомпетентным анализом. И всё — от большой любви.

И, как ни парадоксально это звучит, нелегко писать сегодня о Высоцком ещё и потому, что не с кем больше воевать за его признание. Это вызывает даже дополнительные затруднения.

Нельзя больше оправдывать пробелы в изложении, ссылаясь на отсутствие материалов, недостаточность фактов, необходимость уточнений и проч. Мы просто обязаны установить истину во всём, что касается жизни и творчества Высоцкого, отказавшись раз и навсегда от эссеистической приблизительности. Мы находимся пока что в самом начале пути, и нам предстоит преодолеть немалые трудности технического порядка.

Взять хотя бы вопрос о наличии рукописей и кассет, охватывающих литературно-музыкальное наследие покойного.

Сколько песен написал Высоцкий?

Однажды в журнале «Наша Родина» я упомянул, что Высоцкий оставил восемьсот стихотворений и песенных текстов. Я слышал от него в 1975 году, что у него их около шестисот, и прибавил ещё две сотни, учитывая, что в последние годы жизни он отдавал много сил и времени кинематографу. Журнал «Наша Родина» переводится на русский язык и распространяется в Советском Союзе под названием «Огни Болгарии». Когда в журнале вышла моя статья, я тут же получил тревожное письмо от Семёна Владимировича Высоцкого, отца поэта: «Зачем ты так написал? У нас есть триста песен Володи, а сейчас каждый, кто прочитал твою статью, спрашивает меня: “Где остальные пятьсот?” Легче было бы сказать, что допущена опечатка, чем ответить, где эти, остальные песни».

Позже Семён Владимирович сообщил: «Когда мы готовили к изданию первый сборник («Нерв»), то насчитали свыше шестисот стихотворений, возможно, найдутся и другие».

Разные авторы приводят различные данные о количестве песен Высоцкого:

Алексей Герман: «Говорят, что все четыреста с лишним своих песен он написал (а точнее, пережил!) во время бессонницы».

Александр Митта: «Он написал более шестисот песен».

Юлий Визбор: «Словно предчувствуя краткость своей жизни, он сочинял непрерывно и сумел написать около шестисот песен».

Марина Влади: «После его смерти я оставила в Москве более семисот стихотворений, прозу, сценарии».

Алла Демидова: «Он написал семьсот песен».

Владимир Надеин: «У него, может быть, семьсот, может быть, тысяча песен».

Сам Владимир Высоцкий на вопрос корреспондента Болгарского радио (11 ноября 1976 г.) ответил так: «Я их не считал, но, по-моему, шестьсот или семьсот, может быть».

В 1977 году он сам пишет о себе в третьем лице: «Его песни-баллады разнообразны по тематике — лирические, политические, шуточные. У него таких песен больше шестисот». Вообще он шутил над большим количеством песен, которые написал, и говорил, что их достаточно для того, чтобы сесть, запершись в кухне, и петь целую неделю без перерыва.

И наконец, ещё один ответ Высоцкого (1979 г.): «Честно говоря, я не считал своих песен, но думаю, что их около тысячи. Из них я помню, может быть, штук триста, не больше. Остальное, конечно, тоже помню, но, может быть, буду путаться, если начну их петь».

— У него необъятная песенная палитра, — говорит Юрий Любимов. — Ведь у него восемьсот с лишним песен. Это же надо было успеть написать! А сколько у него осталось стихов! Ну, меньше, конечно, чем песен, но не весь архив ещё разобран. Такого обилия не ожидал даже я, близко его знавший.

И ещё одно мнение — Всеволода Абдулова: «Работоспособность Высоцкого удивительна — количество его выступлений перед публикой можно определить только приблизительно, а фонотека насчитывает тысячи часов записи». Эти «тысячи часов» соответствуют сотням километров магнитофонной ленты.

Сколько же песен в действительности?! Г. Тодоров пишет: «Последние вычисления доказывают, что Высоцкий сочинил, сыграл и спел около тысячи песен, “злободневки”, пародий, хотя не все они, к сожалению, были записаны».

Я следил за творческим становлением и ростом Владимира Высоцкого от первого и до последнего его спектакля и по мере сил отражал его артистическую и литературную деятельность в печати. При жизни Высоцкого мной опубликовано четырнадцать статей, рецензий и интервью о его творчестве. Содействовал я и переводам его стихотворений в Болгарию, делал о нём телевизионные передачи и проч. Говорю это не для самовосхваления, а для защиты своего права писать о нём книгу.

И должен заметить, что я никогда не смог бы реализовать свои инициативы в пропаганде творчества Владимира Высоцкого без поддержки огромного числа его единомышленников и поклонников его таланта в Болгарии.

Хорошо ли я знал Высоцкого?

Мне казалось, что да, пока не прочёл в одном из интервью Марины Влади, что были у её мужа черты характера, которые для неё так и остались загадочными. А ведь Марина знала Высоцкого двенадцать лет.

Что же тогда сказать нам, встречавшимся с ним от случая к случаю?

В справедливости слов Марины Влади убеждают и попытки художников и скульпторов нарисовать или изваять портрет Высоцкого. Он действительно ещё не признан нами полностью. Однажды в Москве, в Центральном доме литераторов, я был на выставке проектов памятника Высоцкому на Ваганьковском кладбище. Там их было тридцать. И примерно столько же графических и живописных портретов. И на каждом из них он — другой! Есть среди изображений весьма удачные, но чаще всего что-то ускользает от их создателей, что-то неуловимое, но очень существенное.

Мы чувствуем отношение художника к объекту изображения, но оно как-то не совпадает с нашим собственным. Наверно, это потому, что у каждого из нас в сердце свой Высоцкий, сокровенный и непостижимый до конца...

Из этого следует, по-видимому, сделать вывод, что достоверный портрет Владимира Высоцкого — артиста, поэта, певца, человека, гражданина — может быть создан только нашими общими коллективными усилиями.

Я интуитивно чувствовал это, делая телевизионные передачи-воспоминания о нём. В этих передачах участвовали его друзья, коллеги, соратники. Присутствуют они и в этой книге. В частности, в главе «Воспоминания», где приводятся не только мои свидетельства о встречах с Высоцким, но и свидетельства его современников, с которыми я общался в течение многих лет.

Среди них имеются и высказывания Анатолия Васильевича Эфроса, режиссёра, который и раньше работал с Высоцким.

Анатолий Васильевич нашёл в себе мужество возглавить Театр на Таганке в один из самых критических моментов его существования. Сейчас А. В. Эфроса нет среди нас — 13 января 1987 года он был сражён внезапным инфарктом в возрасте шестидесяти двух лет, в расцвете творческих сил. Меня связывало с ним двадцатилетнее близкое знакомство, я бывал у него дома и в его служебных кабинетах, и мы не однажды говорили с ним о Высоцком и нашем долге по отношению к нему.

А. В. Эфрос знал о большой популярности артиста и певца у нас, в Болгарии, и был доволен, что Владимир сам смог убедиться в этом.

Действительно, по приезде в Болгарию Высоцкий с приятным удивлением констатировал, что его песни в его же исполнении постоянно звучат по национальному радио. Включены они и в спектакли двух столичных театров — «София» и «Народна армия». Снята большая телевизионная передача с его участием. Завод грампластинок «Балкан» записал его песни для большого диска. Журналисты наперебой стремились взять у него интервью, а вся пресса отражала гастроли «Таганки» как самое значительное событие сезона.

Одна из журналисток напомнила Владимиру, что Болгария — первая страна, в которой он играет перед зарубежной публикой. В Болгарии он впервые выступил перед зрителями. Болгария — первая страна, в которой переведены и напечатаны стихи Высоцкого. У нас не было оснований не верить ему, когда при прощании он сказал, что нашёл в Болгарии свою вторую родину.

Вот почему мне не кажется странным, что первая книга о нём вышла именно в нашей стране.



С гитарой перед микрофоном

Я вспоминаю то время, когда мы услышали голос Высоцкого — сначала в магнитофонной записи и на грампластинках. Уже самые первые его песни были весьма своеобразны. Если он пел о войне, то это была война глазами рядового солдата, а не штабного офицера или военного корреспондента. Он не воевал, война застала его ребёнком (Володя родился в Москве 25 января 1938 года), но он был сыном военнослужащего и, может быть, поэтому знал больше сверстников о том, что происходит на фронте и в тылу. Если он пел о жизни, которая кипит вокруг, то умел заметить и её непривлекательные стороны, отчего в его голосе чувствовались горечь и беспощадность.

В квартире Высоцкого, где сейчас живёт его мать, Нина Максимовна, обстановка кабинета осталась такой же, какой была и при жизни Владимира. Множество портретов, фотографий, сувениров, присланных матери почитателями таланта её сына со всех концов Советского Союза. Я рассматривал альбомы с фотографиями, сделанными в раннем детстве Володи, в его школьные годы, в период студенчества. Я разбирал папки с материалами о Высоцком, многие из которых связаны с его поездками по СССР и с пребыванием за границей. На стене висит громадная карта мира с десятками больших красных кнопок — ими обозначены места (от Болгарии до США и острова Таити), в которых побывал Владимир Высоцкий за свою короткую жизнь.

Потребовалось бы множество страниц, чтобы передать даже малую часть того, что я узнал от самых близких родственников Высоцкого. Каждый из них рассказывал мне о любопытных подробностях Володиного детства. Не привожу здесь эти рассказы полностью — надеюсь, что они будут опубликованы их авторами: то, что заслуживает обнародования, должно стать известным из первых уст.

Долгие годы мне не удавалось уговорить родителей Высоцкого сняться в моём телефильме и рассказать перед камерой о своём сыне. Немало усилий пришлось приложить самым разным людям, чтобы убедить их в том, что нами руководит не праздное любопытство, а желание подробнее узнать о среде, в которой рос и формировался талант Володи.

Первое издание этой книги изобиловало существенными пустотами там, где разговор касался родных артиста, и уже позже Семён Владимирович дал мне краткую, почти анкетную, справку (которую опубликовал и сам). Вот что я узнал из неё:

«Родился я в 1915 году в Киеве. Мой отец, дед Володи, Владимир Семёнович Высоцкий, родился в 1889 году в Брест-Литовске, в семье учителя, преподававшего русский язык. Мой отец был высокообразованным человеком, у него было три образования — юридическое, экономическое и химическое (владел профессией стеклодува). Переехав с отцом в Москву, я поступил в Политехникум связи. Закончил его в 1936 году. В техникуме я познакомился с сестрой товарища, Ниной. Она стала моей женой, а в 1938 году — матерью Володи. В техникуме прошёл курс военной подготовки, получил звание младшего лейтенанта. С марта 1941 года — на военной службе. В 1943 году вступил в ряды КПСС. Считаю военную профессию главной в своей жизни. Заочно окончил Академию связи. Уволен из армии в 1971 году в звании полковника. Сейчас — директор Московского почтово-телеграфного училища, которое находится недалеко от моего дома, в здании, где во время войны размещалась Ставка».

Фотографии, рассказы, воспоминания и документы переносят меня в детство поэта. Оно было далеко не безоблачным, так как родители рано разошлись, Володя жил то с ма-

терью, то с отцом, в зависимости от того, где в данный момент было ему лучше, чья квартира оказывалась удобнее. И мать и отец любили сына и заботились о нём.

— Володя начал говорить очень рано, — рассказывает Нина Максимовна. — В два года он знал наизусть множество стихотворений и с выражением читал их. Уже тогда его голос был не по возрасту низким, и позже, в школе, учительница пения удаляла его с урока, чтобы он не портил общего хора.

Рано проявился и его интерес к театру.

— В первый раз я водила Володю в театр, когда ему ещё не было и трёх лет, — продолжает Нина Максимовна. — В кукольном театре на улице 25-го Октября мы смотрели весёлый спектакль о животных «Разноцветные хвостики»... Позже Володю привела в восторг мхатовская «Синяя птица». Интересно, что через много лет, студентом, он участвовал в массовых сценах этого спектакля.

Володе было три с половиной года, когда началась война. Отец ушёл на фронт связистом, дядя — артиллеристом. Мать служила переводчицей в Бюро транскрипции при МВД СССР.

— Тогда мы жили в Москве на Первой Мещанской, 126 (сейчас — Проспект Мира), и, так как оставить ребёнка было не с кем, я брала его с собой на работу. Мы тогда работали с раннего утра и до позднего вечера, и я часто не знала, в какой комнате приютился мальчик. В июле 1941 года начались воздушные тревоги и бомбёжки, работа в учреждениях прекращалась, и люди шли в бомбоубежища и подвалы. На крышах зданий стояли ящики с песком, чтобы засыпать и гасить зажигательные бомбы. Вовочка, хотя и был совсем маленьким, поднимался со старшими ребятами на крышу дома на Первой Мещанской и помогал им. В игрушечном ведёрочке носил песок. Однажды по сигналу воздушной тревоги мы пошли в бомбоубежище. Володя не понимал ещё, что происходит наверху, баловался, играл, искал, с кем бы поболтать, хвастал, что знает наизусть стихи. И вдруг я увидела, как его поставили на табуретку, и он начал громко декламировать:

На Дальнем Востоке, в туман и пургу
стоит пограничник и смотрит в тайгу.
Туманом клубится глухая тайга.
Боец на границе не пустит врага!

И позже маленький Володя проявлял декламаторские способности — уже в эвакуации, в далёком городе Бузулуке Оренбургской области, а точнее, в селе Воронцовке, находящемся в восемнадцати километрах от города, куда он уехал вместе с матерью. В цехах местного спиртоваренного завода разместились московская парфюмерная фабрика «Свобода», на которой работал Володин дедушка. На одной из семейных фотографий они сняты рядом — дед и внук; внук — голышом, а дед — в элегантном костюме, модном котелке, при галстук, с перекинутым через руку плащом.

И Воронцовке с матерью и дедушкой Володя провёл весь период эвакуации (1941 — 1943 гг.) Ходил в детский сад фабрики «Свобода». Уже тогда проявилось свойственное ему с малых лет чувство сострадания и справедливости.

Нина Максимовна рассказывает:

— Иногда мне удавалось достать для мальчика кружку молока. Он угощал молоком ребят из детского сада. «У них нет здесь мамы, — говорил он мне, — им никто не принесёт молока».

Помню и такой эпизод. Я работала на лесозаготовках, Володя оставался в детском саду, и виделись мы редко. Однажды он спросил: «Мама, а что такое счастье?» Вопрос этот меня удивил, но я всё же попыталась как-то ответить. Спустя некоторое время Володя радостно сообщил мне: «Мамочка, сегодня у нас было счастье!» — «Какое?» — «Манная

каша без комков». Я подумала тогда: если перестали разводить молоко водой, значит, победа уже недалеко...

Подобных эпизодов было немало. Они не потускнели в памяти родителей Володи и часто воскресают, обрастая любопытными подробностями, — был бы подходящий повод и настроение...

Однажды в День Победы Семён Владимирович пригласил меня в гости, и я провёл у него и его жены, Евгении Степановны Лихолатовой целый день. И ещё дважды я встречал этот великий праздник у них в доме, когда в торжественной и в то же время шумной и непринуждённой обстановке вспоминалось пережитое. Собирались боевые товарищи хозяина, связанные с ним полувековой дружбой. От них я узнал многое из того, о чём он сам в силу присущей ему скромности мне не рассказывал, особенно в тех случаях, когда подозревал, что я собираюсь опубликовать услышанное. Он служил связистом в танковых войсках и участвовал в обороне Москвы, освобождении Донбасса, Львова, Лодзи, во взятии Берлина и освобождении Праги. За боевые заслуги Семён Владимирович награждён более чем двадцатью орденами и медалями. Война для него не закончилась с капитуляцией нацистской Германии, так как отдельные немецкие части на территории Чехословакии и Австрии пытались выйти из окружения, перебраться в Италию и сдаться там союзникам. «Самым тяжёлым было то, что до 12-го мая мы продолжали нести жертвы», — вспоминает Семён Владимирович. Армия генерала Д. Д. Лелюшенко, в которой он служил, спасла жизнь нескольким тысячам пленных чехов и словаков (за это в 1965 году С. В. Высоцкому присвоено звание Почётного гражданина города Кладно в ЧССР).

После прекращения военных действий его часть была дислоцирована на территории советской оккупационной зоны. Советские офицеры получили возможность жить вне расположения части, и Семён Владимирович вызвал в город Эберсвальд, находящийся неподалёку от Берлина, жену и маленького Володю. За три с половиной года пребывания в Германии Володя хорошо освоил немецкий язык — помогло общение с немецкими детьми и то, что мама его, Нина Максимовна, была переводчицей с немецкого. (После жёничьбы на Марине Влади Высоцкий выучил французский, есть даже песни, записанные на французском языке, а в конце жизни научился говорить и по-английски).

В Эберсвальде семья Высоцких распалась (по существу, это произошло ещё перед войной, но развод был зарегистрирован лишь в 1946 году). Маленький Володя привязался ко второй жене отца, Евгении Степановне, которая, не имея собственных детей, заботилась о нём, как о родном сыне, и оказала большое влияние на мальчика, на формирование его личности.

Не возражая против его общения с родной матерью, она с исключительным тактом всегда становилась на сторону Володи при конфликтах с отцом, стремилась вносить гармонию в сложные семейные взаимоотношения. Эта благородная женщина так и не смогла опомниться после смерти Володи. Она нелепо погибла: на улице её убил упавший с крыши кусок льда перед порогом собственного дома. Это произошло 17 декабря 1988 года. Квартира Семёна Владимировича опустела ещё больше. Всё в ней сделано её руками. Всё напоминает о незабываемой Евгении Степановне...

Со второго по пятый класс Володя учился в советской школе для детей военнослужащих (в школу он пошёл в первую послевоенную осень, в сентябре 1945 года, и первый класс закончил в Москве, вернувшись из эвакуации).

Семён Владимирович рассказывает, что Володя рос добрым и честным мальчиком, хотя и любил пошалить, учился с лёгкостью. В Эберсвальде он быстро подружился с детьми советских военнослужащих и с немецкими ребятами, они играли в «казаков-разбойников», лазали по деревьям, купались в речке, катались на велосипедах. На дне реки все ещё попадались снаряды и мины, в лесу мальчишки находили патроны. Они

бросали их в огонь, восторгаясь взрывами. Однажды Володя пришёл домой с обгоревшими волосами и без бровей. Ребята нашли в лесу гранату и взорвали её. Три мальчика получили тяжёлые ранения, двое из них ослепли, и только Володя чудом остался невредим.

Он никогда не выдавал товарищей, наоборот, защищал их, любил дарить им собственноручно сделанные игрушки, а однажды отдал немецким ребятам свой велосипед (так он у них и остался). Владимир сам научился плавать и заплывал так далеко в море, что его голова с берега казалась точкой. Он во всём старался быть бойцом. Особенно гордился своим чёрным пистолетом, воспетым позже в песне «Где твои семнадцать лет?». С этим трофейным «Вальтером» (отец привёз его с фронта) Володя играл до тех пор, пока Евгения Степановна не разобрала пистолет на части и не выкинула к ужасному огорчению мальчика. «Вообще, — заключает отец, — я думаю, что если бы Володя был лет на пять постарше, он наверняка убежал бы на фронт...». Можно не сомневаться, что так бы оно и было.

В октябре 1949 года семья возвращается в Москву и Володя поступает в пятый класс 186 мужской школы в Большом Каретном переулке. Район этот находится в центре столицы. Некогда здесь стояли кареты московской аристократии, поблизости жили и кучера со своими семьями. В одной из анкет на вопрос «Любимое место в Вашем любимом городе» Владимир Высоцкий ответил: «Самотека». Здесь, вблизи Самотечной площади, прошла его юность. Большой Каретный переулок (теперь улица Ермоловой), Центральный рынок с его живописными прилавками и лотками, старый цирк, почти прислонившийся к нему широкоэкранный кинотеатр... Здесь, в этих местах, Владимир встречался с героями будущих своих стихов и песен, тут слышал и запоминал народный говор, просторечные интонации, погружался в пестроту диалектизмов уличной стихии.

Я интересовался, был ли среди близких Володи кто-нибудь, увлекавшийся музыкой, поэзией? Нет, не было. В Эберсвальде он два года учился игре на фортепиано, потом занятия прервались. Учитель-немец говорил, что мальчик обладает абсолютным слухом, мгновенно запоминает мелодию и ему легче воспроизвести её на память, чем глядя в ноты. Евгения Степановна тоже стала брать уроки музыки, чтобы заниматься с Володей дома. Позже, в Москве, отец часто играл на домашнем пианино — подбирал по слуху, хотя в своё время тоже учился музыке. Обладая сильным голосом, он под собственный аккомпанемент пел романсы Александра Вертинского. (Любопытная деталь: в многосерийном телефильме «Место встречи изменить нельзя» есть эпизод, в котором капитан Жеглов — его играет Владимир Высоцкий — садится за рояль и, аккомпанируя себе, поёт Вертинского. Там он пародирует не автора, а собственного отца.)

Подростком Володя увлекается литературой, обменивается книгами с другом и одноклассником Вовой Севрюковым. С утра до вечера они читают, читают в упоении, взахлёб... В старших классах Володя отдаёт предпочтение поэзии и истории. Первые его стихотворные опыты — на школьные темы, злободневны. Володя вместе с одноклассником Игорем Кохановским (ныне известным поэтом) пишет стихи и юморески в классную стенгазету. В десятом классе оба они посещают драматический кружок при Доме учителя, занимаются там с артистом МХАТ Владимиром Ивановичем Богомоловым. В кружке и раскрывается актёрское дарование Володи.

В апреле 1952 года Володю принимают в комсомол. В восьмом классе он член школьного бюро, а в десятом — редактор стенгазеты.

Какие факторы, кроме влияния семьи, формировали личность Высоцкого в юности? Какова была духовная атмосфера, в которой рос будущий поэт и артист? С каким интеллектуальным и эмоциональным зарядом вступил он в самостоятельную жизнь?

В первые послевоенные годы в кинотеатрах крутили, часто без перевода, трофейные немецкие и американские фильмы — о Тарзане, ковбоях, рыцарях, мушкетёрах и проч.

Ребята по многу раз смотрели «Королевских пиратов», «Индийскую гробницу», «Багдадского вора», «Познакомьтесь с Джоном Доу», «Знак Зоро» и многие другие зрелищные фильмы. Мотивы песен с экрана, воинственные индейские кличи, волшебные заклинания проникали на улицы, во дворы, становились частью детских игр и забав, как и самодельные шпаги или лианы из пеньковой верёвки, имитирующие джунгли.

Поражала воображение мальчишек и приключенческая литература. Зачитанные издания с авантурными сюжетами Карла Мая, Вальтера Скотта, Майн Рида ходили по рукам, не беда, если не хватало страниц, лишь бы конец не был потерян, а пропущенное досочиняла читательская фантазия. «Маугли» Киплинга ребята знали почти наизусть.

Книги и кино заменяли все остальные удовольствия бедного детства, ограбленного войной. Игрушек было мало, и стоили они дорого. Лакомства давно исчезли, а если где-либо и появлялись, то были сделаны не на сахаре, а на противном сахарине. Резиновых мячей не было, каучук шёл на другие цели. В футбол играли тряпичными мячами собственного производства.

А как попадали на концерт или на театральное представление? У Володи и его товарищей были отработаны способы проникновения в зрительные залы, минуя контролёров. На худой конец можно было использовать крыши, противопожарные лестницы и соседние здания. Так, в 1956 году ребята побывали на концерте уже очень немолодого, но всё ещё великолепного артиста Александра Вертинского — о его эмигрантском прошлом ходили легенды, а пел он с поистине аристократическим блеском. Не упустили они и гастролей «Комеди Франсэз», редкого события в тогдашней культурной жизни страны.

А какое раскрепощение сознания, какое расширение кругозора сулил молодёжи Всемирный фестиваль 1957 года!..

Ещё очень юным, Высоцкий становится своим в компании, которая собирается в доме Левона Кочаряна, ассистента режиссёра многих картин, в том числе «Тихого Дона» Сергея Герасимова. Сам Кочарян, человек удивительно интересный, поставил единственный фильм «Один шанс из тысячи» по сценарию Андрея Тарковского и Артура Макарова. Известно, что ассистент режиссёра помимо тысячи обязанностей занимается и кадровыми вопросами, подбирая артистов для съёмок, круг его знакомств должен быть довольно широк. Столь же широким был и круг людей, бывавших в доме Левона Кочаряна. Среди них актёры — Василий Шукшин, Евгений Урбанский, Олег Стриженов, Леонид Енгибаров, режиссёр Андрей Тарковский, поэт Григорий Поженян, писатель Артур Макаров. Посещали этот хлебосольный дом и люди без определённых занятий, интеллектуалы, не имеющие гроша в кармане, убеждённые, что найдут здесь уют и гостеприимство.

Естественно, в скомплектованных Кочаряном съёмочных группах всегда находилось место Высоцкому. Выезжая на съёмки, он заранее знал, что если не будет для него эпизодической роли, то место в мимансе обеспечено. Как и остальным друзьям по компании, которая сохранялась в основном своём составе и по окончании очередных съёмок.

У Кочаряна часто были из-за этого неприятности, но мог ли он отказывать своим друзьям? Летом 1962 года Володя был без работы, жена его — в положении, нужны были заработки. Так Высоцкий оказался в съёмочной группе фильма «Живые и мёртвые» режиссёра А. Столпера. Расположились в каком-то пионерском лагере, вдали от населённых пунктов. Место это Кочарян как ассистент режиссёра выбрал специально, чтобы неоткуда было доставать горячительное. А свободных от съёмки друзей он на всякий случай запер в комнате, предварительно спрятав штатскую одежду. Но Владимир был не тем человеком, который мог усидеть дома даже под замком. Вместе с приятелем Игорем Пушкарёвым он вылез в окно и в военной форме автостопом добрался до ближайшей деревни. Там друзья попались на глаза старушке, которая потеряла на войне двух сыновей. Она звала друзей к себе, не хотела отпускать, а когда они утром встали, то увидели свои гим-

настёрки чисто выстиранными и висящими на верёвке. Пришлось погостить ещё. Так эпизод из фильма обернулся живой сценой военного времени, особенно когда хозяйка, провожая ребят, заплакала — почудилось, будто отпускает своих сыновей на войну. Думаю, что такой житейский эпизод не мог не найти отклика в чуткой душе поэта, не зарядить его эмоционально. Сам факт, что Высоцкий носил военную форму не только на съёмочной площадке, но и вне её, представляет интерес с точки зрения психологии творческого процесса. Здесь можно найти ответ на некоторые вопросы о достоверности переживаний, пронизывающих военные песни поэта.

Соученики Владимира Высоцкого единодушны в том, что он находился под большим влиянием Левона Кочаряна, личности по-своему выдающейся. И это влияние особенно сильно потому, что совпало с годами формирования характера юноши.

Кочарян отличался высокой интеллигентностью, был отлично информирован, с ним можно было бесконечно говорить о политике и литературе, о театре и кинематографе. Он знал поэзию и писал стихи, хорошо пел и играл на нескольких музыкальных инструментах. Был хорошим спортсменом, прежде всего боксёром, и пускал в ход кулаки при любой возникающей потасовке, чтобы защитить знакомого и незнакомого. Был первоклассным шофёром, мог управлять и грузовиком, и трактором, и даже танком. А для забавы умел показывать такие фокусы, что люди немели от восторга. Мог, например, выпить рюмку вина и той же рюмкой закусить, спокойно ел бумагу, спички и даже бритвенные лезвия, причём старательно их разжевывал. Прокалывал себе щеку иголкой насквозь без единой кровинки.

Рассказывали, что когда после какого-то скандала несколько человек из его компании оказались в милиции, он вместо того чтобы подписать протокол, взял и съел его. Составили новый, не давая Левону в руки, но он добрался и до него... Тогда возмущённые милиционеры выгнали всю компанию...

Незачем скрывать, что в этих историях не обходилось без водки. Поводов для выпивки находилось сколько угодно — от начала формирования съёмочной группы до конца производства картины и появления её на экране, со всеми последствиями, опасными не только для здоровья (Левон Кочарян умер в возрасте сорока лет), но и для репутации. Водка и скандалы могли сильно помешать карьере, а то и попросту её перечеркнуть. А человек с «подмоченной» репутацией обречён на жалкое прозябание у порога культурной «биржи». И прорыв тут целиком зависит от случая. Правда, подобная ситуация порождает чувство солидарности — ты должен при малейшей возможности помочь товарищу в устройстве его дел.

Владимир Высоцкий унаследовал эту черту Левона Кочаряна. Всю жизнь он помогал своим друзьям всем, чем мог, — ручался за них знакомым режиссёрам, уступал им свои роли в кино, вёл их за собой так, как когда-то вели его самого. Вокруг него всегда было много друзей. Мало сказать, что они жили дружно, следует добавить — по-коммунарски. Если в коммунальной квартире часть собственности общая, а часть — индивидуальная, то в коммуне всё общее — деньги, еда, одежда, даже сама квартира. Когда кто-то куда-то уезжал, он оставлял ключи от своей комнаты друзьям. Так летом 1960 года Высоцкий воспользовался отсутствием своего друга Владимира Акимова и отдал его комнату двум бесприютным актёрам из Театра имени Пушкина, которые ночевали на вокзалах. Жили они в этой комнате полуполюгально, втайне от большинства соседей, спали, по приказанию Высоцкого, одетыми, не шумели, не водили гостей, потому что сами были гостями, а утром незаметно исчезали, голодные и неумытые... Таким же образом укрывался и Владимир, когда оставался ночевать у знакомых или — какая дерзость! — в общежитии. Эти случаи говорят о том, что у молодёжи было чувство сострадания и милосердия, более того, солидарность с попавшим в беду побуждала к действиям. На таких устоях формировался мо-

ральный кодекс, против которого были бессильны какие бы то ни было процессы массовой общественной деформации. Отсюда, на мой взгляд, берёт начало и тот нравственный максимализм, который позже найдёт своё выражение в стихах и песнях Высоцкого. Он характерен для всего его поколения.

Владимир Высоцкий — сын своего времени, а в те суровые послевоенные годы энтузиасты находили в себе мужество побеждать отчаяние и разруху, принимали самостоятельные и смелые решения, не ждали, не собирали мнений, не искали тёплых местечек, а совершали единственно достойные их дела. В это время надежд главной задачей стало восстановление народного хозяйства страны, реконструкция промышленности. Нужны были инженеры, строители, архитекторы. Предстояло поднять из пепла всю европейскую часть СССР, заново построить сотни разрушенных городов, залечить страшные раны войны.

В июне 1955 года Владимир сдал школьные выпускные экзамены, и перед ним встал вопрос: куда идти? Какую выбрать специальность? На семейном совете он решительно заявил, что хочет учиться в театральном институте. Все близкие единодушно выступили против. Особенно активно возражал дедушка, которому удалось разубедить Володю. И так как у его товарища Игоря Кохановского дома были те же проблемы, оба решили подать документы в Московский инженерно-строительный институт имени Куйбышева (МИСИ). Друзья выдержали приёмные экзамены и были приняты. Но в первом же семестре Володя понял, что ошибся в выборе и втайне от родителей решил эту ошибку исправить.

Уже в наши дни Игорь Кохановский объяснил, почему они выбрали МИСИ и почему так легко попали туда. Во-первых, для профессии инженера-строителя больше подходили юноши, чем девушки, и, во-вторых, в институте очень ценились спортсмены-разрядники. Их просто уговаривали поступать. И когда выяснилось, что один из двух друзей имеет первый разряд по хоккею, им назвали экзаменационные темы сочинений по литературе. «Мы списали всё, что нужно, — признаётся Кохановский, — и получили хорошие отметки». Но несмотря на то, что сам Игорь закончил институт, он не стал инженером, а посвятил себя поэзии.

Нина Максимовна, которую радовала перспектива увидеть сына инженером, купила ему чертёжную доску. Но чертил на ней главным образом Игорь, Володя же обычно расхаживал по комнате, думая о чём-то своём.

— Хорошо помню, как однажды поздно вечером, точнее, даже ночью, они сидели и чертили у нас дома, — рассказывает Нина Максимовна, — это было в середине первого курса. И вдруг я услышала, как сын кричит: «Всё! Хватит! В этом институте я больше не учусь!» Я зашла к ним в комнату и увидела, как Володя выплёскивает на свой чертёж тушь из банки. (Этот чертёж я храню до сих пор.) «Инженерной деятельности с меня довольно, не могу больше», — говорит он, смеясь. Наутро я бросилась к своему мудрому свёкру за советом. Владимир Семёнович сказал, что надо идти в деканат и там искать союзников, чтобы вместе удержать парня от глупости. Конечно, это казалось нам глупостью: поступить в институт и вдруг... Я пошла в деканат. Декан института вызвал при мне Володю и сказал ему: «Высоцкий, не делайте опрометчивого шага, у вас явные способности к математике». «Вполне возможно, — уверенно ответил Володя, — но инженером я быть не хочу и не буду. Это не моё, понимаете? Так зачем же мне занимать место, предназначенное для другого, которому это нужнее, чем мне?» А вечером дома Владимир сказал: «Ты, мама, не волнуйся, я знаю, что придёт время, я буду на сцене, а ты будешь сидеть в зале, и тебе захочется рядом сидящему незнакомому человеку шепнуть: “Это мой сын”. Я стану

актёром, хорошим актёром, и тебе стыдно за меня не будет». И я как-то сразу ему поверила и уже не переживала так сильно.

Не желая огорчать отца, который очень хотел, чтобы сын стал инженером, Владимир, бросив институт, целый месяц жил у своего товарища — Толяна (Утевский). Там он и начал готовиться к поступлению в театральный.

Помогал ему Владимир Николаевич Богомолов, который на прямой вопрос Нины Максимовны, может ли её сын посвятить жизнь сцене, совершенно однозначно ответил: «Не только может, но и должен сделать это, потому что у него талант». Но конкурсные экзамены Владимир выдержал с трудом — мешал хрипловатый голос. «Какой Высоцкий? Который хрипит?» — говорили о нём. «Есть чувство ритма, но нет голосовых данных», — отрезал один из членов комиссии. Пришлось обратиться к профессору-ларингологу. После обстоятельного осмотра он дал заключение: голосовые связки пациента нормальны, и голос его поддаётся обработке. Следует заметить, что когда Высоцкий говорил тихо, его голос был вовсе не таким, каким мы знаем его по сцене и эстраде. Это отмечал и Леонид Утёсов, с которым Высоцкий и Марина Влади одно время были соседями. На вопрос знаменитого певца, почему так получается, Высоцкий ответил, что каждый ищет свою индивидуальность — иначе было бы неинтересно: артист должен иметь свой голос, по которому его будут узнавать, и надо приложить усилия, чтобы этого добиться. Так что уникальность голоса Высоцкого не только врождённая, но и сознательно приобретённая. «Сейчас это звучит неслыханно, — пишет Геннадий Полока, — Высоцкого с его неповторимым голосом даже переозвучивали!»

Так, осенью 1956 года Владимир Высоцкий поступает в самое престижное высшее театральное учебное заведение — Школу-студию имени Вл. И. Немировича-Данченко. Четыре года он учится у Павла Массальского и Александра Комиссарова. Одновременно овладевает искусством игры на гитаре, сочиняет мелодии к своим стихотворениям и начинает исполнять свои песни сначала перед сокурсниками, а потом и в более широкой аудитории.

Впрочем, гитара появилась в доме чуть раньше. Владимир получил её 25 января 1955 года, в день своего семнадцатилетия. Перед этим он сказал матери: «Ты будешь искать мне подарок, купи гитару». И когда взял её в руки, отложил самоучитель в сторону со словами: «Это уже лишнее, я и так могу играть». Настроил гитару и заиграл вполне прилично. Но свои песни под гитару он начал исполнять позже, когда уже был студентом Школы-студии. Тогда же в нём особенно ярко проявилось чувство юмора. Владимир пристрастился к пародийному жанру.

В 50 – 60-е годы огромным успехом среди студенческой молодёжи пользовались «капустники». Это были настоящие неформальные студенческие фестивали самодеятельности и остроумия, становившиеся парадами свободного, бесцензурного слова. Естественно, партийные и комсомольские организации настороженно относились к подобным мероприятиям и нередко празднества заканчивались неприятностями вплоть до выговоров и исключений из института. На «капустниках» студенты воевали с окружающей казёнщиной, боролись за право свободомыслия, они импровизировали, пародировали, не повторяя чужих текстов и чувствуя себя раскрепощёнными и независимыми. А что может быть большей радостью, чем ощущение духа свободы? Независимо от цены, за это заплаченной.

И именно на «капустниках» проявились у Высоцкого способности к пародийному жанру. Он изображал известных мхатовцев — Массальского, Тарханова, Кедрова, Радомысленского, шаржируя их характерные черты. С незлобивым юмором, доводя до абсурда, показывал сцены из студенческой жизни. Шарж и пародия всегда были рядом с ним —

на концертах, на репетициях, просто на улице. Не будем забывать, что ему в эту пору было чуть больше семнадцати.

Владимиру редко удавалось попасть на настоящую сцену, а так страстно хотелось играть. И он стал пользоваться любым подходящим случаем, не ожидая никаких приглашений. Он импровизировал, изображал комические сцены, играл, играл, играл — ведь не кто иной, как великий Шекспир сказал, что жизнь — сцена, а все мы — актёры. Игра окружает нас повсюду — и когда мы киваем кому-то на улице, и когда идём за какой-либо справкой, навещаем больного, являемся на занятия. И всё это роли, предварительно отрепетированные и не однажды сыгранные, да и текст их существует с незапамятных времён. Надо лишь научиться достоверно произносить его, даже когда он элементарно прост, вроде ответа на вопрос: «Как поживаешь?» Кто-то сказал, что актёрство — вторая природа человека, особенно женщины. Всё, что ни сделает или ни скажет тебе женщина, это игра.

А любовная игра? А футбольная игра и вообще спорт? А ритуалы — по случаю свадьбы, рождения, смерти? Сколько удобных площадок для актёра! Кто жаловался, что их мало?

Люди с весёлым нравом находят способы реакции на всевозможные события с помощью различных номеров, которые придумывают постоянно. Здесь Высоцкий в своей стихии. Он мог разыграть кого и где угодно — милиционера на улице, почтенного вахтёра в институте, своих товарищей. Любил повторять: «Я лгун, болтун, и хохотун». Ему ничего не стоило изобразить на улице калеку — только ради того, чтобы привлечь к себе внимание прохожих. Он любил выдавать себя за другого, вмешиваться в чужие споры. Однажды во время съёмок в Одессе Владимир уговорил своих приятелей из миманса одеться в матросскую форму и прогуляться по городу, не приветствуя офицеров. Естественно, их задержали патрули. Но ведь куда интереснее разыгрывать мнимых матросов и освобождать их из-под ареста, чем часами стоять перед камерой оператора... А какое удовольствие разыгрывать сцены на базаре!

Владимир мог упасть на колени перед каким-нибудь грузином, который продавал джинсы за восемьдесят рублей, предложив ему пятнадцать, и целый час торговаться. А когда несчастный продавец швырял ему свой товар, не зная как от этого покупателя отделаться и поскорее убежать домой, — следовал за ним вдвоём с приятелем и объяснял жене пострадавшего, что они заплатили за джинсы пятнадцать рублей. После этого друзья приглашали злополучного торговца выпить и закусить и просаживали целых двести рублей. Деньги для них не имели значения, им нравилась игра, театр... «Игра была его стихией, его истинной натурой», — вспоминал Игорь Кохановский.

Конечно, при таких розыгрышах кто-то всегда страдает. Но бывает, что страдает тот, кто сам любит разыгрывать других. В таком положении не раз оказывался и Владимир.

В день его свадьбы с Изой Жуковой приятель и сокурсник Высоцкого Гена Ялович увидел на улице, что какой-то человек продаёт огромного дога, и всего за десять рублей (скорее всего, дог был краденый). Ялович купил собаку и подарил молодожёнам. Через три дня Высоцкий вернул этот свадебный подарок — ему самому негде жить с молодой женой, какой уж там дог!

Подобный розыгрыш становился пищей для всякого рода рассказов, причём обрастал подробностями, приукрашивался, пародировался. И это было в нём главным.

Думаю, в этих житейских эпизодах Высоцкий реализовал свой комедийный дар, который ему не удалось проявить ни в театре, ни в кинематографе из-за отсутствия подходящих ролей. Но все знали об этом его даре, потому что слышали его весёлые или трагикомические песни в великолепной театрализованной интерпретации.

Иронизируя над другими, высмеивая всё и всех, Владимир не щадил и себя. Мать заметила свойственную ему манеру держаться на людях — говоря о себе, Владимир всё обращал в шутку. Таким он остался до конца жизни. Если, скажем, кто-то хотел его похвалить, он одним лишь жестом, гримасой, междометием сводил всё на нет. Замечания, однако, выслушивал очень внимательно и всегда серьёзно. Режиссёрские указания воспринимал с полуслова. Отвечал своим «Ага!» и делал то, что нужно, многократно повторяя, уже по собственной инициативе.

Естественно, формирование таланта никогда не совершается в лабораторных условиях. И Владимир Высоцкий неотделим от своего поколения и от своего времени.

Посмотрим же, что происходило за стенами театральной студии в ту пору, когда Высоцкий делал свои первые самостоятельные шаги в поэзии и музыке, преодолевая неизбежный период подражания и начиная петь собственным голосом. Чем жило его поколение? Что создавали его сверстники?

Мощная общественная волна несла его на своём гребне, наступали решительные перемены в жизни страны и народа, рушились старые, закостенелые представления, открывались новые духовные горизонты, прояснялись идейные позиции. Стали появляться новые, забытые или опорощенные имена, реабилитировались отвергнутые ценности, шла мужественная борьба со всевозможными извращениями за восстановление ленинских норм и принципов, за ликвидацию культа личности. Позднее этот процесс очищения страны, при котором культура и искусство пережили новый период ренессанса, назовут истинным общественным катарсисом.

Поэзия начинает смело говорить неудобные истины, место изгнанных шаблонов занимает неподкрашенная правда жизни. Лирика становится ведущим поэтическим жанром, флагманом нового поэтического мышления, распространителем новых идей. Поэты первыми произносят такие слова, которые до этого нельзя было встретить на газетных страницах или услышать по радио. Поэтому народ стремится попасть на литературные вечера, особенно с участием поэтов, ставших исключительно популярными, — Андрея Вознесенского, Беллы Ахмадулиной, Евгения Евтушенко, Роберта Рождественского, а также Булата Окуджавы, который, хотя и не являлся их сверстником, но заявил о себе вместе с ними. К их голосам начинают прислушиваться, авторитет лирики растёт.

У недавно воздвигнутого памятника Владимиру Маяковскому собираются тысячные толпы любителей поэзии. С большой силой звучат в литературе слова Ильи Эренбурга и Александра Твардовского. Журнал «Новый мир» становится трибуной, с которой поддерживаются новые веяния.

В общей атмосфере оттепели быстро занял своё место и вновь созданный журнал «Юность». Он заполнил собой определённый вакуум. Давно молодые не имели своего печатного органа. А сейчас, под действием «размораживания», появились сильные и дерзкие таланты, открытые и поддержанные Валентином Катаевым, первым редактором журнала, превратившегося вскоре в трибуну антидогматического мышления.

Кинематограф начинает преодолевать свойственную ему помпезность. Появляются фильмы «Сорок первый» и «Баллада о солдате» Григория Чухрая, «Летят журавли» Михаила Калатозова и Сергея Урусевского, «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева. Они говорят со зрителем в доверительной интонации, правдивым языком.

А в театре? И там рушатся старые схемы, отвергается отождествление всего социалистического театра с опытом одного-единственного коллектива, сколь бы ни был он велик. В полный голос говорят о таких режиссёрах, как Евгений Вахтангов и Всеволод Мейерхольд, восстанавливается огромное эстетическое богатство советского театра. В самом МХАТ ведётся борьба против канонизирования системы Константина Сергеевича Станиславского, которое лишает её смысла, за очищение её от наносов упрощенчества.

В той самой театральной Школе-студии, в которой учится Высоцкий, студенты старших курсов готовят спектакль по пьесе Виктора Розова «Вечно живые». Ставит её артист Центрального детского театра Олег Ефремов. В главных ролях — Евгений Евстигнеев, Галина Волчек, Олег Табаков, Игорь Кваша, Михаил Козаков. Через год студийцы начнут работать самостоятельно, они создадут новый театр «Современник», поставят «В поисках радости» Виктора Розова (1957), «Пять вечеров» Александра Володина (1959) и другие спектакли, в которых станут воевать с проявлениями мещанства, вынесут с критическим и гражданским пафосом на публичное обсуждение наболевшие проблемы воспитания молодёжи. Однажды в кратком выступлении Юрий Любимов заметил, что он как актёр Вахтанговского театра и преподаватель Щукинского училища с радостью встретил создание «Современника», так как этот действительно новый театр появился во времена, когда театральный схематизм стал совершенно нестерпимым и возникло непреодолимое желание видеть на сцене живых людей, живущих нормальной жизнью. Такие спектакли иногда появлялись, но впервые был создан целый театр с определённой программой — провести радикальную реформу сцены во всём, начиная от репертуара и до режиссуры и актёрской игры, во имя правды искусства.

Картина окажется неполной, если не вспомнить о многочисленных литературных дискуссиях, в которых целое поколение критиков смело встало на сторону обновления, на защиту поисков и экспериментов, поддержало самый дух новаторских дерзаний, без чего невозможно было бы переосмысление традиций искусства, культуры, литературы на том историческом этапе.

Владимир Высоцкий учится с необыкновенным усердием, получает отличные оценки. Я перелистывал ксерокопии его зачётной книжки, лекционных записей, других заметок студенческого периода... Мать рассказывает мне, что все дни, даже когда у него не было занятий, он проводил в студии, всегда находя там для себя дело. Сохранилось много студенческих снимков того периода (жаль, что некоторые очень тёмные). Нина Максимовна показывает мне Валю Никулина, Жору Епифанцева, Романа Вильдана, Гену Яловича, Толю Иванова... Вот тексты стихотворений, которые Владимир писал по всевозможным весёлым поводам, а вот благодарственное послание преподавателям.

Ещё в студенческие годы Владимир дебютировал в кино, хотя по многим причинам студентам сниматься не разрешалось: чтобы они не игнорировали прямых своих обязанностей, чтобы не ставили себя выше товарищей и проч. В 1959 году Высоцкий сыграл роль студента Пети в фильме В. Ордынского «Сверстники», приглашали его на массовки и в другие картины.

К тем же годам относятся и первые успехи Владимира в выступлениях с гитарой перед микрофоном. В интервью, записанном 11 февраля 1976 года в антракте «Гамлета» и переданном в декабре по Московскому радио (трансляция на Болгарию) Владимир Высоцкий рассказывал, как он достиг особой манеры подачи поэзии:

— Дело в том, что в конце обучения в студии МХАТ я услышал Окуджаву. И вдруг я понял, что такая манера — свои стихи излагать под ритмы гитары, даже не под мелодию, а под ритмы, — ещё более усиливает воздействие поэзии. К тому времени я уже немножко занимался поэзией. Ну, если это можно назвать поэзией... Стихам можно придать при помощи шутильной мелодии ещё более комедийный оттенок, который, может быть, «утрачивается», если стихи просто напечатать или прочесть. Сделав какой-то маршевый, твёрдый ритм, можно придать большую остроту тому или иному стихотворению.

Здесь нельзя не коснуться вопроса о влиянии на Высоцкого Александра Галича. Эта тема ещё не раскрыта исследователями его творчества. Ясно, однако, что между поэзией того и другого существуют родственные связи, порождавшие и взаимные симпатии. Владимир Высоцкий любил петь «Товарищ Сталин, ты большой учёный...», заряжая себя

вольнодумством новых веяний песенного эпоса Галича, находя в нём опору для своих тогдашних творческих поисков.

Вся Москва слушала и пела запретные для печати тексты прославленного барда, который официально считался только автором пьес и сценариев. Один из фильмов по его сценарию — «Бегущая по волнам» (по Грину) — снимался в 1967 году в Болгарии на Солнечном берегу с участием Маргариты Тереховой, Ролана Быкова, Саввы Хашимова, Йордана Матева и других, но тогда немногие знали, что один из сценаристов — автор песен, повсюду звучавших в магнитофонной записи. Знала об этом, вероятно, лишь съёмочная группа, в которую входил и Стефан Цанев, соавтор Галича по сценарию, познакомившийся с ним на сценарных курсах в Москве. Кинодраматург Валерий Фрид пишет, что «песни Галича распространялись по стране со скоростью эпидемии гриппа» («Советский экран», 1989, № 15). То же можно сказать и о песнях Высоцкого. Они напоминают гриппозную эпидемию не только по скорости распространения, но и по невозможности избежать этой «болезни», не заразиться её прилипчивыми мелодиями и текстами. Сходство с гриппозной опасностью усиливается, если упомянуть и о предохранительных мерах, которые принимаются при очередных кампаниях...

В театральном институте Владимир Высоцкий участвовал и инсценированных отрывках из «Преступления и наказания», где играл роль Порфирия Петровича, в «На дне» (Бубнов) и др. Сцены из пьес включались в программы различных концертов, и студенты получали возможность выступать перед публикой. Во время летних каникул между вторым и третьим курсами Высоцкий и его товарищи ездили на Целину, где демонстрировали своё искусство перед хлеборобами.

И понятно, что задолго до окончания института студентами овладела мысль: сохранить свой коллектив при распределении — перед ними был пример «Современника». Решено было создать свой молодёжный экспериментальный театр. Георгий Епифанцев, Роман Вильдан, Владимир Высоцкий, Геннадий Ялович, Таисия Додина, Валентин Никулин и другие стали собираться по вечерам после окончания занятий в клубе имени Дзержинского. Они подготовили три спектакля — «Белая болезнь» Карела Чапека, «Оглянись во гневе» Джона Осборна и «Замкнутый спектр» по пьесе Георгия Епифанцева с действующими лицами Он, Она и Мы. Высоцкий приносил ещё пьесу Василия Шукшина «Две точки зрения» и даже приводил автора, но постановка не осуществилась.

Стремление этой группы студентов сохранить свой коллектив не нашло поддержки в Москве, и они отправились в Ленинград. Там их принял Георгий Товстоногов в своём знаменитом БДТ, но сказал прямо, что всех взять не сможет. Показывали ребята отрывки из своих спектаклей и в Театре Ленинского комсомола и в Театре комедии, но всё с тем же отрицательным результатом.

Приближалось время защиты диплома и неизбежное распределение, а они всё не желали «делиться». О попытке создания полусамодельного экспериментального театра появился отклик в «Вечерней Москве», но и после газетной заметки ничего не изменилось.

В июне 1960 года Владимир Высоцкий с отличием завершает своё театральное образование. Дипломной работой студентов стал спектакль по «Свадьбе» Чехова. Представленный экзаменационной комиссии в присутствии публики, состоявшей из студентов и их родственников, он оставил у зрителей прекрасное впечатление. Появились даже две рецензии (в газете «Вечерняя Москва» — 25.VI.1960 г. — статья называлась «Встреча с молодыми», там же была и соответствующая фотография; в «Советской культуре» — 28.VI.1960 г. — статья «Девятнадцать из МХАТ» (на экзаменах в художественных вузах) — подобную отзывчивость пресса проявляет не всегда даже по отношению к профессио-

нальным спектаклям, не говоря уже о дипломных. Так впервые имя Владимира Высоцкого появилось в печати.

Но, несмотря на блестящие отзывы, Владимир Высоцкий не был приглашён в труппу МХАТ. «Они его проглядели и не взяли», — сказал мне Юрий Завадский. Осенью 1960 года молодой актёр поступает в Московский драматический театр имени А. С. Пушкина. Его главный режиссёр Борис Равенских присутствовал на дипломном спектакле выпускников Школы-студии МХАТ. Ему понравились два выпускника — Владимир Высоцкий и Валентин Буров, и он взял их в свой театр. Но театральный дебют Высоцкого начался с неприятности. Получив главную роль в спектакле «Свиные хвостики» и прорепетировав три месяца, он был перед самой премьерой от своей роли отстранён. Ему поручили шагать с барабаном. Владимир барабанил с большим усердием, чем вызывал смех в зале. Все смеялись, а мать плакала от обиды за унижение сына...

В этом факте мы не усматриваем никакой предвзятости митрального руководства. Владимир Высоцкий стал жертвой существующей практики. Когда начинающему актёру доверяли создание образа главного героя? С давних пор повелось, что актёр, получивший диплом, должен стажироваться, учиться, совершенствоваться. С этой целью ему поручают мелкие, эпизодические роли, даже не роли, а рольки, часто бессловесные, чтобы он привыкал ходить по сцене и доказывал, что способен на нечто большее. А если вдруг какой-нибудь актёр заболит, и новичок успеет за одну ночь выучить его роль и сыграет её в спектакле, можно считать, что счастье ему улыбнулось. Ненадолго, однако. Потому что заболевший, как правило, выздоравливает, возвращается на сцену, вытаскивает счастливого и забирает свою роль обратно. А калифу на час объясняют, что нужно научиться ждать. Ходики тикают, годы бегут, актёр бездействует, и в конце концов от него избавляются — ничем себя не проявил!

Сыграл Высоцкий и роль Лешего в детской сказке С. Т. Аксакова «Аленький цветочек». Роль не главная, но и не последняя, в программке она на третьей строчке. Особого удовлетворения актёру она тоже не принесла. Не о таких ролях он мечтал. Творческое неудовлетворение привело к конфликтам с главным режиссёром.

Но всё же основной их причиной стали участвовавшие появления актёра в нетрезвом виде и отсутствие его на утренних субботних представлениях для детей. По этой причине Высоцкого несколько раз увольняли из театра (позже он имел подобные неприятности и на «Таганке»). Актёр с такой репутацией не мог рассчитывать на особые перспективы и вообще рисковал своей театральной карьерой и прекращением роста актёрского мастерства. К счастью, получилось иначе. Да, его часто увольняли, но столько же раз восстанавливали в труппе. Спасало Высоцкого, по-видимому, то обстоятельство, что эта беда была не только его личной бедой, а чуть ли не массовой, на неё смотрели не так уж строго...

Познакомившись с запланированным на ближайшие два-три года репертуаром Театра имени А. С. Пушкина и поговорив с Борисом Равенских, Владимир понял, что никаких особых перспектив для него здесь не предвидится. А он не хотел стоять на месте, не желал работать на холостом ходу, оставлять чистые страницы в своей ещё только начавшейся творческой биографии...

Решив уйти из Театра имени А. С. Пушкина, он направился прямо в «Современник», настолько этот коллектив импонировал ему своим новаторским духом. Олег Ефремов, ставший главным режиссёром театра, согласился прослушать Владимира и предложил ему подготовить роль в пьесе «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова. Кандидат выяснил, что пьеса, поставленная в 1959 году, ещё не была напечатана, авторы написали её специально для «Современника».

Высоцкому дали текст, он выучил свою роль и пригласил на представление компанию приятелей с Большого Каретного. Сюжет пьесы взят из жизни преступного мира, и Высоц-

кий вставил в одну из реплик имена присутствующих в зале друзей: «Вся эта ростовская банда Васьки Клячи — Лёвик Кочарян, Толька Утевский...» Понятно, что после этой выходки дебютант был лишён всякого доверия — завтра он может позволить себе любое другое отклонение от текста. Так печально закончилась попытка Владимира попасть в труппу «Современника». Но злополучный дебют долго ещё оставался поводом для шуток в компании Левона Кочаряна... Высоцкий перешёл в Московский театр миниатюр, которым тогда руководил Владимир Поляков. Условия для работы здесь были лучше, спектаклей ставили больше, шли представления и на студийных началах, на молодёжь смотрели благосклонно. Имя Владимира Высоцкого стало появляться на афишах и в программках, и, может быть, он задержался в этой труппе, если бы в 1964 году в жизни театральной Москвы не произошло интересного события — родился новаторский коллектив с магнетическим названием «Таганка».

Труппа эта сформировалась из воспитанников театрального училища имени Б. Щукина. Под руководством Юрия Любимова ещё на третьем курсе была поставлена пьеса Бертольта Брехта «Добрый человек из Сезуана». Этот студенческий спектакль появился в тот момент, когда пьесы немецкого драматурга совершали триумфальное шествие по мировым сценам, но почти не игрались в Советском Союзе. Начиная с «Трёхгрошовой оперы», поставленной в 1930 году А. Таировым в Камерном театре, в СССР шли «Сны Симоны Машар» (Московский театр имени М. Ермоловой, режиссёр А. Эфрос), «Мамаша Кураж» (Московский театр драмы, режиссёр М. Штраух), «Карьера Артура Уи» (Ленинградский БДТ, режиссёр Г. Товстоногов), «Господин Пунтила и его слуга Матти» (Таллиннский государственный академический театр драмы имени В. Кингисеппа, режиссёр В. Пансо). Но, за исключением первого спектакля, постановки либо не имели успеха, либо совершенно расходились с замыслом автора — сложно было найти разумный компромисс между рационалистическим «театром представления и отчуждения» Брехта и психологическим театром переживания и перевоплощения, работающим по системе Станиславского. Такой компромисс был найден в студенческом спектакле. Он пользовался успехом, два сезона его играли в учебном театре, о спектакле написал в «Правде» Константин Симонов, одобрительно отозвался о нём Дмитрий Шостакович, хвалили и другие деятели культуры. И когда курс был завершён, решили не распределять молодых артистов по театрам страны, как это обычно делалось, а собрать их в одну труппу и основать новый театр. Тем более что в столице давно уже не появлялось новых театров. Им предоставили здание на Таганской площади, в котором размещалась труппа Театра драмы и комедии под руководством А. Плотникова. Молодые влились в неё. Ю. П. Любимовым был создан новый коллектив, который за короткое время завоевал имя и авторитет, покорила публику приверженностью идеям Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова и Брехта (их портреты и сегодня украшают фойе театра), дерзким новаторским порывом, гражданским пафосом своих поэтических представлений и, конечно, молодостью, которая авансом получила симпатии даже традиционно настроенных театралов. Театр стал притягательным центром для искателей непроторенных путей в искусстве, для новаторов и экспериментаторов. В первые годы его создания деятельное участие в решении ряда художественных и репертуарных задач принял Николай Эрдман (1902 – 1970) — автор известных пьес «Мандат», поставленной Вс. Мейерхольдом, и «Самоубийца», выдержанной в стиле театральной эстетики В. Маяковского. Н. Эрдман был одним из сценаристов кинофильмов «Весёлые ребята» и «Волга-Волга» режиссёра Г. Александрова. Человек с богатой литературной и театральной биографией, только что вернувшийся из полного забвения, Николай Робертович стал другом молодых новаторов, поддерживал их своим авторитетом, играл большую роль в художественном совете театра. Два издающихся театральных критика — Григорий Бояджиев и Александр Аникст — писали восторженные статьи о первых спектаклях Театра

на Таганке и призывали московскую общественность познакомиться с работами молодых артистов.

23 апреля 1964 года считается днём рождения театра. Летосчисление здесь ведётся со дня премьеры «Доброго человека из Сезуана», перенесённого в здание на Таганской площади. Затем последовала инсценировка «Героя нашего времени» М. Лермонтова, но спектакль не удержался в репертуаре в связи с уходом исполнителя главной роли Николая Губенко. Вскоре была инсценирована публицистическая книга американского журналиста Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир». И в 1965 году в театре состоялось «Народное представление с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой», как обозначено на афише и в программе. В спектакле были использованы средства площадного агитационного театра, он был романтически приподнятым, звучал патетически, чему способствовало включение в его канву элементов хореографии, театра теней, пантомимы, кинопроекции, стихов, песен, частушек, шумовых и музыкальных эффектов, подлинных записей голоса В. И. Ленина и т. д.

В 1965 году Ю. П. Любимовым были осуществлены на студийных началах и два поэтических спектакля — «Антимиры» по стихам Андрея Вознесенского и «Павшие и живые» — антологическая сюита о Великой Отечественной войне. В них получили утверждение и дальнейшее развитие принципы монтажной режиссуры и синтетического театра, стихи не декламировались, не скандировались хором, а игрались, сосуществуя с музыкальными и сценическими эффектами, переплетаясь с прозаическими текстами, — всем этим достигалась динамика театрального действия. Теми же методами был осуществлён и спектакль «Послушайте!» (1967) по стихам Владимира Маяковского, воспоминаниям о нём, отрывкам из полемических статей и высказываний о его творчестве; образ самого поэта был представлен несколькими актёрами без грима.

«Совершенно необычное зрелище!» — писал авторитетный критик Александр Аникст. «Для меня Таганская площадь стала знаменитой благодаря своему театру!» — восклицал не менее солидный его коллега, Григорий Бояджиев.

Вслед за их выступлениями в печати последовали рецензии Натальи Крымовой на «Павших и живых», Марии Строевой на «Жизнь Галилея» (все — в журнале «Театр») и проч. Появились и оппоненты, голоса их становились всё громче и громче, поскольку ясно было, что устои привычного сценического реализма под угрозой, но любопытство к экспериментам нового коллектива было возбуждено, интерес к театру рос. Самим существованием и сценической практикой Театр на Таганке вступил в открытую полемику с представителями старого художественного мышления, с театральными штампами и застоём.

Каждый вечер здесь собирались люди, жаждущие испытать магическое воздействие преображённого искусства, которое воевало против всего рутинного в жизни и культуре и провозглашало высокие идеи нравственного максимализма. Актёры, выходя к зрителю, чувствовали себя так, будто у них оголены нервы, они стремились к контакту с единомышленниками, спорили и горячо отстаивали своё понимание современной театральной формы, даже когда их упрекали в чрезмерной увлечённости новациями. Однако никто не мог упрекнуть театр в аполитичности. Его откровенно гражданственная позиция просматривалась в каждом спектакле.

Театр развивался сложно и неравномерно, иногда удивляя своих приверженцев капризными парадоксами, но коллектив уже завоевал право на эксперимент, оправдал надежды театральной общественности. В скором времени достать билеты на спектакли «Таганки» стало невозможно. Его охотно посещали и иностранцы, не понимавшие языка, и он начал приносить валюту.

За двадцать пять лет работы театра в зрительном зале не было ни одного пустого кресла! И всегда оказывались зрители без мест, несмотря на строгость администрации и запреты пожарников.

В одном из интервью на вопрос, что всегда отличало Театр на Таганке от других театров, новый главный режиссёр Николай Губенко, пришедший в апреле 1987 года, ответил так:

— Прежде всего умение коллективно работать, коллективно мыслить, сообща вырабатывать пути художественного развития. В те времена, когда каждый художник обособливался — в своей школе, в своих привязанностях, — «Таганка» всегда была театром нараспашку, театром улиц, театром открытых дверей. Этим своим качеством, своей коллективностью, театр сумел вобрать лучшее, что было в умах Москвы. Мозговым центром нашего театра были политические обозреватели, учёные, художники, композиторы, музыканты. Они приходили сюда, как в свой дом, размышляли о будущем, духовном развитии страны. И это давало театру направление, пафос. «Таганка» не ждала указаний сверху. Театр всё делал сам и считал самостоятельность своим главным художественным принципом...

В этом коллективе единомышленников большинство, как уже говорилось, были воспитанниками Юрия Любимова. За исключением Владимира Высоцкого и Валерия Золотухина, который закончил отделение музыкальной комедии Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского и один сезон провёл в Театре имени Моссовета. Среди основоположников театра можно назвать Аллу Демидову, Леонида Филатова, Ивана Бортника, Феликса Антипова, Зинаиду Славину, Нину Шацкую, Николая Губенко, Ивана Дыховичного, Вениамина Смехова, Бориса Хмельницкого, Наталию Сайко, Виталия Шаповалова, Таисию Додину, Марину Полицеймако, Всеволода Соболева, Расми Джабраилова и других.

Не буду перечислять всех — о каждом из них я писал в своё время в отдельных статьях и рецензиях, собранных в моей книге *Театральная Москва* (1979 г.).

Высоцкий оказался в Театре на Таганке при содействии своей сокурсницы Таисии Додина, которая была распределена в Московский театр драмы и комедии незадолго до обновления труппы. После прихода в театр Юрия Любимова она с помощью директора Николая Дупака добилась разрешения для Высоцкого показаться на художественном совете и даже подготовила с ним чеховскую «Ведьму». Но решающим здесь оказался не показ, а тот факт, что в спектакле «Микрорайон» по одноимённому роману Лазаря Карелина, поставленном Петром Фоменко ещё в старом Театре драмы и комедии, звучала песня Владимира. Получилось так, что песни Высоцкого появились на сцене «Таганки» раньше, чем он сам. Фактически они и сделали его членом коллектива.

То, что дал Любимов Высоцкому, — тема отдельной диссертации. Собственно, он дал ему всё! Богатейшего материала для изучения тут предостаточно. Действительно, никому другому актёр в такой степени не обязан не только ростом мастерства в создании сценического образа, но и формированием своей творческой личности. Режиссёр «Таганки» воспитал у своих актёров не только профессиональные, но и гражданские качества. Он передал им свою собственную непримиримость к фальши в жизни и лжи на сцене, сделал их своими единомышленниками в выработке идейной и нравственной платформы театра, он делился с ними всеми своими переживаниями, спланировал их в совместной борьбе за общее дело. Их единомыслие и единодействие замечательно. Коллектив много раз мог распасться, но, ведомый умелой и уверенной рукой смелого и опытного кормчего, он прошёл через такие невероятные испытания, которых не пережил никакой другой театр. Прошёл и уцелел!

Сегодня всё сильнее и острее мы ощущаем отсутствие в театре Владимира Высоцкого. Без него театр не тот, что был прежде. А сам Владимир сердился, когда его ставили над всеми, говорил, что не «Таганка» невозможна без Высоцкого, а как раз наоборот — Высоцкий невозможен без «Таганки». Было бы наивным не видеть того, что дал ему каждый из его коллег и товарищей в отдельности — процесс взаимообогащения всегда двусторонний. Владимир Высоцкий быстро приобщился к коллективу единомышленников и стал одним из его первых солистов. И не только потому, что получал большие и главные роли — Галилея, Гамлета, Янг Суна, Хлопуши, Лопухина, Свидригайлова и проч. А потому, что голос его звучал даже в тех спектаклях, где он не участвовал, — достаточно было услышать его гитару, и мы уже знали, что всё будет преображено его хриплым и мужественным баритоном.

В этом театре с самого начала все работали с большим энтузиазмом, почти как в студии — «с рассвета до заката». Искусство для всех — праздник, священнодействие. Оно приносит огромное удовлетворение, особенно, когда чувствуешь, что делаешь нечто новое, нащупываешь связи театрального действия с наболевшими проблемами современности.

Творить на сцене, на глазах у зрителей — это вовсе не труд, это истинное удовольствие, наслаждение прежде всего для артиста и уже потом — для зрителей. Поэтому в начале своего творческого пути Владимир Высоцкий играл двадцать пять — тридцать спектаклей в месяц, не чувствуя усталости, без напряжения, раскованно, несмотря на то, что сложный сценический рисунок каждой постановки Театра на Таганке обычно фиксировался обязательной партитурой. Без неё не только можно разойтись с партнёром, но и нарушить общую гармонию.

На «Таганке» с уважением отнеслись к отвергнутой другими биомеханике Всеволода Мейерхольда (посчитавшими её ужасной ересью).

Артисты занимались гимнастикой, и каждый раз перед выходом на сцену «разогревались», как футболисты перед матчем, потому что спектакли Любимова требовали от исполнителей истинных спортивных качеств. А тяжёлые физические нагрузки артистов на сцене не должны быть замечены публикой, ей не следует видеть, как тяжело актёр дышит или что с него ручьями льётся пот... Сошлюсь на Марину Влади, которая свидетельствует в своих воспоминаниях, что после Гамлета Высоцкий терял по два-три килограмма, а после «Жизни Галилея» и того больше, потому что был на сцене четыре часа непрерывно.

Разнообразный репертуар требовал всесторонней подготовки и совершенного владения всеми выразительными средствами сценического искусства.

Во многих спектаклях Высоцкий пел свои песни. («Добрый человек из Сезуана», «Десять дней, которые потрясли мир», «Павшие и живые», «Гамлет» и др.) Пел и вне сцены — в кинофильмах, на эстраде, перед огромной аудиторией или в дружеской компании. Песенный его репертуар невероятно богат. Он включал и лирические миниатюры в медленном темпе, полные доброты, и сатирические всплески, требующие резких тонов и неожиданных синкоп, и мотивы со сдержанной, но пульсирующей печалью, и песни огромной динамики, внутреннего напряжения, бешеных ритмов, стремительных взлётов. Необычайное разнообразие песен Высоцкого отражено и в двенадцати его грампластинках, вышедших в Советском Союзе миллионными тиражами, и в двух, выпущенных фирмой «Балкантон».

Сначала Высоцкий стал известен в узком кругу друзей как исполнитель интригующих песен безымянных авторов, отразивших в своём творчестве различные моменты жизни обитателей общественного «дна» — алкоголиков, воров, мошенников, уголовников. Сейчас иногда пытаются придать особое значение этим самым ранним исполнительским

опытам певца. В США, например, была выпущена (ничтожным тиражом в пятьсот экземпляров) грампластинка Владимира Высоцкого под названием «Блатная романтика». Большинство записей так стары, что их едва можно разобрать. Пропадают слова и целые строки. Причина, очевидно, в несовершенстве тогдашних огромных магнитофонов, эра кассет наступила позже.

Необходимо сказать несколько слов об этих песнях, чтобы прекратить всякого рода спекуляции. Трудно одним словом передать содержание понятия, которое на русском языке характеризуется термином «блатной» фольклор. Можно сказать, что это фольклор неофициальный, не поддающийся цензуре и редактуре, но таков любой фольклор. Нужно непременно добавить, что это фольклор тюремный, чаще всего — разновидность фольклора городских низов. Он ничего общего не имеет с деревенскими народными песнями — ни по тексту, ни по мелодии (лишь некоторые пародийные песни используют форму частушки).

Городской фольклор, как известно, довольно близок к индивидуальному творчеству, хотя и анонимен. Он ни в чём не уступает авторской песне, а по стилю и выразительным средствам вполне ей уподобляется. Но стоит лишь узнать имя автора, и песня уже не может быть причислена к фольклору. В этом смысле слова городские песни вовсе не являются выражением народного образа мышления и его поэтического и музыкального воплощения.

Где мог Высоцкий услышать такое большое количество «тюремных» песен, да ещё столь разнообразных? Их ведь не записывают, они существуют в устном исполнении, а значит, принадлежат фольклору.

Не будем забывать о времени, с которым совпали первые шаги Высоцкого в области сознательного творчества. Вышли из тюрем, вернулись из мест ссылки тысячи невинно пострадавших людей, многие из которых потеряли целые десятилетия жизни в поисках поправленной правды. Принесли они из мест заключения не только воспоминания о пережитом, не только веру в торжество справедливости, но и незаписанные, изустные произведения, в которых оплакивали свою трагическую судьбу.

Каждый начинающий исполнитель подобных песен в период подражания оказывается в плену заразной доверительности и исповедальности такого фольклора. Не стал исключением и Владимир. Он исполнял различные варианты этих песен, используя для переработки их мотивы, сам сочинял подобные сюжеты. И всегда у него на первом месте человеческое сочувствие и сострадание — он был воспитан в гуманистических традициях великой русской классической литературы.

Его товарищ Аркадий Свидерский рассказывает, что неподалёку от их школы находилась тюрьма, и мальчишки бросали через ограду хлеб и папиросы — они испытывали сочувствие к заключённым. Детский инстинкт подсказывал ребятам, что люди за высоким каменным забором страдают, и какой бы ни была их вина, им надо помочь. Первичный, истинный, ничем не коррегируемый гуманизм предполагает прежде всего помощь падшему — только потом можно задаваться вопросом, кто он и почему пал так низко. И не важно, что такое человеколюбие называли «абстрактным». Гуманизм, как воздух, не может быть классовым, тот, кто так считает, заблуждается под грузом тяжёлого наследия извращённого морального кодекса фанатиков.

Герои «блатных» песен Высоцкого (он называл их «уличными») — не политические, а уголовные преступники. Когда он пел о ворах или проститутках, мошенниках, вымогателях и бандитах, он переходил границы дозволенного в искусстве. Об этой запретной зоне было известно, что там находятся человеческие отбросы, отвергнутые обществом, и ожидать от них ничего хорошего не приходится. А Высоцкий обнаружил и вслух говорил об этом, что за решёткой и колючей проволокой тоже живут люди, притом наделённые фи-

зической силой, с горячей кровью, люди, оказавшиеся в экстремальных условиях. Они не были преступниками от рождения, их человеческие черты просто остались неразвитыми. И самое страшное не в том, что они совершили проступки, опасные для общества, — их преступления раскрыты, и вина будет искуплена наказанием. Самое страшное в том, что эти люди обречены на пожизненное проклятие: опустишься на «дно» — с тобою кончено. Человек, оказавшийся в тюрьме, попадает в хищные лапы преступного мира, ему уже не выплыть, сколько бы ни старался, он не сможет освободиться от новой зависимости. Даже выйдя на свободу, такой человек всё равно вернётся в тюрьму по очередному приговору. Общество отвернулось от него, у него нет обратного пути к нормально живущим людям.

Песенное творчество Высоцкого этого периода направлено на доказательство гуманистической идеи (вспомним Гюго и Достоевского) — и в преступном мире встречаются люди с доброй душой, способные даже на благородство.

Наиболее достоверные сведения об ужасах сталинских концлагерей Высоцкий почерпнул, без сомнения, из рассказов своего товарища Вадима Туманова — тот был невинно осуждён, оказался в лагере, на восьмой день бежал, его поймали и дали второй срок, он снова бежал, его снова поймали... Так повторялось шесть раз подряд, пока Туманова не приговорили к двадцати пяти годам заключения. Но в 1956 году, после восьми лет лагерей, он был освобождён. Выяснилось, что впервые Туманова арестовали по доносу — за чтение стихов Есенина и увлечение пластинками Вертинского: это могло разлагающе действовать на экипаж судна, штурманом которого он служил...

Возможно, кое-что о лагерной жизни Высоцкий узнал и от своего двоюродного брата Николая, разделившего судьбу Вадима Туманова и вернувшегося домой с неизлечимым туберкулёзом.

Наконец, в Магаданской газете работал друг Высоцкого Игорь Кохановский. Встречи с ним тоже давали Владимиру возможность ближе познакомиться с лагерным и тюремным фольклором тех мест.

Где ещё мог Высоцкий встречать преступные типажи? Его товарищ школьных лет Анатолий Утевский изучал право и проходил практику в следственном отделе московской милиции. Он брал с собой на занятия любознательного друга, водил его на обыски и на допросы. Так будущий певец познавал «живьём» преступный мир и под влиянием этих своих впечатлений позднее насыщал свои первые песни достоверными портретными и психологическими подробностями.

Нина Максимовна рассказывала мне, что ей не нравились ранние Володиные композиции, она осуждала его за то, что он пел и распространял подобные произведения. Она боялась, что он мог навлечь на себя неприятности, так как сочувствие к страждущим сочтётся в песнях сына с восхищением физически сильными героями преступного мира.

Нетрудно представить и отношение Семёна Владимировича Высоцкого к этой тематике. Но важнее всего то, что Владимир сумел преодолеть и перечеркнуть свои ранние увлечения. Он признавался, что взял кое-что из «блатного» фольклора — скажем, соучастие в людском страдании, предельную конкретность и достоверность рисунка, доверительную, исповедальную интонацию и т. д. Но сколько его позже ни просили, какие бы записки ему ни посылали, он никогда не соглашался публично исполнить песен того периода. Он искренне огорчался, когда понимал, что кое-кто всё ещё считает его исполнителем дешёвеньких романсиков из жизни падших. И нужно быть совершенно лишённым вкуса, чтобы не отличить оригинальное песенное творчество Владимира Высоцкого от подражаний, имитаций и обработок фольклора. Он вовсе не аранжировщик «блатных» мотивчиков, перенастраивающий старые песни на новый лад. В своих песнях он достоверно и мощно отразил своё время, свою эпоху, тревоги и заботы своего сверстника и современника.

Важно здесь ещё и то, что Владимир Высоцкий — настоящий певец в исконном, извечном смысле этого понятия, а вовсе не в сегодняшней его модификации, деформированной дорогостоящей эстрадой. Высоцкий — певец улицы, площади, народного собрания. По самой своей сути его творчество сверхдемократично, предназначено массам.

В древности слова «поэт» и «певец» означали одно и то же. Мы и сейчас употребляем иногда выражения «поэт поёт о том-то» или «поэт спел» (свою лебединую песню, например). По поводу песен Высоцкого Вс. Абдулов и И. Шевцов пишут: «В наши дни непосредственного общения поэта с читателями-слушателями поэтическое слово приобретает особую значимость, возвращая и самим словам «поэт» и «певец» утраченное ими значение синонимов».

По мнению Андрея Вознесенского, в песенной поэзии Владимира Высоцкого звучали мотивы городских окраин, дворов наскоро асфальтированной России — та же русская, есенинская нота, но уже не деревенская, а новая, городская. Он пел то, что думала улица, называя вещи своими именами: «Кто сказал, что самородные таланты рождаются только возле ручьёв и девственных лесов?.. В городах тоже живёт народ. Высоцкий — самородок».

Владимир появился на эстраде, когда во всём мире была ликвидирована монополия на оперный стиль концертного исполнения и на смену дорогим оркестрам пришёл наименее демократичнейший из инструментов — гитара, легко вызывавший в публике взрывную эмоциональную волну. Эстрадные исполнители нового времени доказывали, что претенциозные шесть струн обладают ещё не раскрытыми возможностями эстетического воздействия на публику, усиливают, подчёркивают, акцентируют музыкальное и ритмическое внушение, они в очень большой степени рассчитаны на соучастие со стороны массового слушателя. Нужно только уметь найти в его сердце отклик настроению певца. Так свободное, раскованное, а подчас и легковесное содержание само находит себе соответствующую форму выражения. Что же касается песен Высоцкого, то помимо всего прочего им присуще очень важное качество — они общедоступны, и поэтому их легко подхватывают. Если прибавить к этому их полемизирующую стихию, можно понять, почему они никого не оставляют равнодушными, почему находят слушателей и далеко за пределами Советского Союза. Артистичное исполнение автора сообщает им дополнительную притягательную силу.

— Гитара есть в любом доме, — говорил Высоцкий. — Гитарный век сейчас.

Вслед за Булатом Окуджавой он был одним из первых, кто реабилитировал этот сравнительно лёгкий для освоения музыкальный инструмент. Созданный больше для сопровождения, он был отброшен на второй план в результате нашествия джаза. Но, к счастью, уцелел.

Станислав Говорухин считает: «Окуджава поднял уличную песню до вершин поэзии». То же десятилетием позже сделал Высоцкий. Правда, к тому времени улица стала уже гораздо более разноликой, пёстрой, неоднородной, её обитатели не пели под сурдинку, тихо, боязливо оглядываясь, а орали до хрипоты, чтобы перекричать шум от проходящих мимо машин и грузовиков. Уличный беспорядок (как величественно выглядят на этом фоне роскошные бульвары!) лишь усиливал и без того общественно определившуюся дисгармоничность новой массовой песни — всё равно авторской или эстрадной.

Само понятие «авторская» песня не было придумано теоретиками, оно возникло из живой практики. В своё время Александр Вертинский писал стихи, сочинял к ним музыку и исполнял свои романсы в собственном сопровождении на фортепиано перед самой разной публикой — чаще всего в ресторанах, варьете, барах и проч. Никто не называл его создателем авторской песни. Я думаю, что это понятие возникло в связи с музыкально-песенным творчеством Булата Окуджавы, которое довольно долго не признавалось ни

поэтами, ни композиторами, ни гитаристами, ни вокалистами. Лишь сами исполнители авторской песни начали нащупывать её специфические жанровые особенности.

Владимир Высоцкий с явной иронией разъяснял, что между эстрадной и авторской песней есть два существенных различия. Эстрадная песня предполагает большой оркестр, и слово в ней находится на втором месте. Главное — зрелище, концерт, спектакль с эффектными декорациями и мигающими разноцветными прожекторами. Лишённая зрелищного компонента, эстрадная песня очень проигрывает:

— Обратите внимание: никому и в голову не придёт взять, положим, магнитофон и прийти на эстрадный концерт, чтобы записать, что поют, например, Кобзон или Магомаев, которых я уважаю. Просто, когда приносишь магнитофон домой, зрелище уходит, и песня многое теряет.

Так из обыкновенного житейского наблюдения (никто не записывает эстрадных исполнителей на свои кассетники) рождается теоретическое обобщение немалой ценности. Думаю, однако, что Высоцкий не мог не принимать в расчёт и ещё одной особенности эстрадной песни — при её исполнении всё предварительно регламентировано, без риска разрушить налаженную с оркестром синхронность, певец не может отклониться ни на одну ноту, ни на один слог от предварительно отрепетированного. А в исполнении авторской песни большое значение придаётся свободной импровизации. Предупреждая зрителей, что будет петь свои старые, более или менее видоизменённые песни, Высоцкий подчёркивал импровизационное начало в творческом исполнительском акте:

— Авторская песня тем и отличается от эстрадной песни, что она — моя. Я сам написал и текст, и музыку и сам её исполняю. И могу в ней что-то менять, потому что слова мои, и я могу с ними делать то, что хочу. Глядишь, какое-то выкину, какое-то вставлю. В зависимости от публики, которая сегодня пришла, от её настроения, я могу менять очень многое в моих песнях.

Программа эстрадного концерта тоже определяется заранее, а Высоцкий чувствовал себя свободным в выборе характера исполняемых песен, их количестве, последовательности, композиции пояснительных текстов и т. д. Тут всё решалось в ходе исполнения. Он редко пользовался шпаргалкой, всё держал в голове. Говорил, что никогда не знает наперёд, как сложится программа. Цитировал слова Наполеона и руководствовался ими: «Сначала надо броситься в бой, а дальше всё прояснится...» Конечно, приблизительный подбор песен существовал, но порядок их исполнения мог меняться.

Владимир не терпел ничем не занятых дней, поэтому превращал праздники в будни, работал взахлёб в любое время и в любом месте. На репетициях он не любил перекуров и простоев, на спектаклях ненавидел антракты и с нетерпением ждал вызова на сцену. Он не носил часов, поэтому постоянно спрашивал, сколько времени осталось до конца паузы. «Страшно не люблю перерывов», — объяснял он публике и никогда не делил свои концерты на первое и второе отделение, а пел песни одну за другой, чередуя их с интермедиями, без передышки до самого конца. Он не признавал ведущих или конференсье, словно боялся, что они навяжут ему какой-то иной, замедленный ритм. Предпочитал быть наедине со зрителями. Хотел смотреть им в глаза, просил не тушить свет в зрительном зале.

Особенно критически Владимир относился к текстам модных эстрадных песен. Он пародировал их банальность, примитивность, безвкусию. Называл конкретные имена и имитировал певцов и певиц, которые не давали себе труда вникнуть в низкий поэтический уровень своего репертуара.

— Я не хочу всё огульно охаивать, не подумайте! — говорил он на одном из выступлений в Тбилиси. — Некоторых певцов я уважаю и считаю, что они серьёзно относятся к репертуару, особенно к текстам. Но, к сожалению, таких певцов единицы, их очень, очень

немного. А в остальном — дело просто оставляет желать лучшего, это ещё мягко сказано. Потому что иногда, когда прислушаешься, что поют с эстрады, когда вам выливают, выплёскивают в глаза и в уши столько информации... На мой взгляд, это значит не уважать людей, для которых ты пришёл работать. Ну что же им такую глупость петь?

И в другом месте, опять же между исполнением двух песен:

— Очень часто эстрадные авторы мало уделяют внимания словам. Над текстами мало кто работает. Считается, что это, мол, и ни к чему даже... И певцы иногда поют такую чушь! Я думаю, они даже не понимают, что поют.

Однажды в Ленинграде Высоцкий проделал небольшой эксперимент. Он вышел на сцену и стал петь одну за другой широко известные тогда эстрадные песни. Наверно, он их пародировал — всерьёз невозможно себе подобное представить. Но утверждал, что пел добросовестно и точно по тексту. И каков же был результат? Через двадцать минут такого эстрадного концерта зрители чуть не убили его...

Отмежёвываясь от эстрадной музыки, Высоцкий мог причислить своё творчество, пожалуй, к так называемой народной эстрадной поэзии.

А теперь мне хотелось бы коснуться ещё одного вопроса: может ли авторская песня исполняться с оркестром?

Наверяд ли, хотя такие попытки делались. Главное в авторской песне — слово, поэзия, смысл. И нельзя заглушать их ударными инструментами, трубами, кларнетами, флейтами и проч. Вполне достаточно гитары, чтобы намёком давать мелодию.

Говоря о гитаре как неотъемлемой для выступлений Высоцкого детали, Алла Демидова категорически заявляет: «В записи с оркестром — это уже не Высоцкий».

Ленинградский композитор Андрей Петров рассказывал, что в выпущенной в Париже грампластинке Высоцкого к гитаре и голосу певца добавили некоторые инструменты: «И, по-моему, от такого добавления что-то пропало: появились элементы концертности и эстрадности, что, как известно, было совершенно чуждо Владимиру Высоцкому». Можно оспаривать категоричность такого суждения, но общая мысль композитора верна.

При исполнении эстрадной песни текст в значительной степени теряется, да и богатая оркестровка представляет в основном композитора. Поэт в эстрадной песне значит столько же, сколько сценарист в кинофильме, который главным образом выступает как кинорежиссёр. Авторской же песне не нужен оркестр — он только отвлекает внимание публики, автор на эстраде должен быть один, он сам создаёт шоу-спектакль, а не является участником шоу. Это признано даже оппонентами эстрадной поэзии.

Давид Самойлов принадлежал к числу поэтов, редко выступавших на эстраде. Его стихи скорее для глаза, чем для уха. Но как раз он писал, что в термин «эстрадность» иногда вкладывается отрицательный смысл, а не однажды именно эстрадность освежала русскую поэзию и помогала ей выйти из застоя. Можно довериться поэту — он один из крупных знатоков и исследователей русского языка. Поэтому ему нетрудно определить, что является основным в творчестве Высоцкого, в большей степени исповедническом, чем проповедническом.

«В этой исповеди от имени других, — считает Давид Самойлов, — Высоцкий предельно достоверен и правдив. Он бьёт по наследию мрачных времён и ставит решительную черту под ним». Некоторые исследователи творчества Высоцкого ищут его связи с русской традицией, считают его преемником Владимира Маяковского, Игоря Северянина, Сергея Есенина, Леонида Мартынова и даже Некрасова. Других впечатляет новаторство Высоцкого — его новое слово.

Но если некогда трибуна использовалась лишь для проповедей, а «тихая» лирика для исповеди, то сейчас всё неузнаваемо изменилось. Люди исповедуются не шёпотом, а от-

крыто, вслух, в полный голос, они могут даже кричать, да ещё с эстрады. Но без всяких трибунных интонаций.

Естественно, для исповеди перед залом нужно особое чувство меры, особый такт, чтобы не стать на путь слезливого саморазоблачения, покаяния, душевных воплей, чтобы не исчезла доверительная интимность в общении с публикой. При неумелом исполнении, при отсутствии опыта можно легко перейти границы. Есть тут и некоторые другие опасности — стилизация, старомодность, архаичность, дегероизация — их может преодолеть лишь профессионализм исполнителя.

Сочетание высокого романтического стиля с современным московским просторечием вызывало восхищение у такого ценителя поэзии, как Давид Самойлов. Защищая Владимира Высоцкого от «самозванных законодателей вкуса», он, в сущности, отстаивал его право на разнообразие в поэтических проявлениях, право на широту умственного и языкового кругозора, что типично для нашего современника.

В краткой заметке, которой представлен цикл стихов Высоцкого в журнале «Москва» (1982), среди характерных качеств Высоцкого-поэта Анатолий Парпара отмечает пылкий ум и зоркое зрение. И выше всего ценит в его стихах «сильную авторскую личность, независимый характер и своеобразие слога».

Вслед за Булатом Окуджавой, которого можно считать его предшественником, учителем и единомышленником, Владимир Высоцкий стал одним из рыцарей современного миннезингерства — в его песнях с почти фольклорной достоверностью говорит сегодняшний молодой человек, дерзкий, даже вызывающе дерзкий, неподдающийся и свободомыслящий, решивший реабилитировать интонации жаргонных напевов, вывести их на люди, подписаться под ними и ликвидировать их анонимность. С его песнями на нас хлынул целый языковой поток, разговорный и нелитературный, необработанный и хлёсткий. «У Высоцкого-поэта, — говорит Алла Демидова, — слово приходило с улицы и, очистившись его талантом, на улицу уходило». «Какое время на дворе, таков мессия», — говорит о нём Андрей Вознесенский, а время, в которое прозвучал голос Высоцкого, было, как мы знаем, суровым и беспощадным, это было время безжалостного подведения баланса, решительных переоценок и переломов, когда под неудержимым напором наступающего обновления обесценивались многие понятия и постулаты. Высоцкий, с его нетерпеливостью, с его повышенной чувствительностью, реагировал на житейские эпизоды либо болезненно, либо насмешливо, нравственный максимализм делал его непримиримым ко всякой лжи, несправедливости, обиде, равнодушию, злу. Вспомним его песню «Я не люблю», в которой он перечислял, чего не любит: от холодного цинизма до насилия и бессилия, от сытой уверенности до подлого страха. И ещё: «Когда чужой мои читает письма, заглядывая мне через плечо», когда забыто слово «честь», когда бьют невинного или лезут в душу, «тем более, когда в неё плюют». Он не мог понять, как можно унижать человека на спортивной арене, где должно царить рыцарское благородство и честность поединка.

«От жизни никогда не устаю», — поёт Высоцкий в той самой песне, где провозглашает кредо своего критицизма. Отдельные строфы он исполнял в различных вариантах, но никогда не оставлял сомнения в том, что защищает правду, вступает за обиженного, оскорблённого, слабого. Не знаю почему, но у меня всегда оставалось именно такое ощущение от его песен и именно такое впечатление о нём самом, особенно когда я наблюдал его вблизи. Тогда я ещё более убеждался в том, что его нравственный максимализм стал для него идеологией, религией, на которую он обрёл себя с фанатической преданностью. В «Белом безмолвии» он говорит, что чистый белый снег, как долгая жизнь без лжи. Такой мне и представляется сама его жизнь, насколько я могу судить по своим непосредственным наблюдениям начиная с осени 1966 года.

Владимир Высоцкий был очень близок с Андреем Вознесенским. Об этой дружбе пишет Ольга Ширяева, с которой я имел возможность встречаться.

Будучи членом одного из фотокружков, Ольга Ширяева снимала спектакли Театра на Таганке, следила за всеми выступлениями Высоцкого на концертах и за его встречами с публикой, ей мы обязаны целой серией ранних его фотографий. Например, она снимала первый самостоятельный творческий вечер Высоцкого в зале Всероссийского театрального общества 31 мая 1967 года, где он исполнял свои песни и отрывки из спектаклей.

Она рассказывает, что на одной из встреч Вознесенского с московскими студентами среди публики был и Высоцкий. Поэт увидел его, сказал о нём несколько слов, попросил подняться на сцену и предложил ему исполнить свои песни. Высоцкий согласился, но с оговоркой, что споёт только одну песню, потому что сегодня он рядовой слушатель, а Вознесенский — хозяин и отказывать ему неудобно, иное дело, если бы это был творческий вечер самого Высоцкого, там можно было петь по желанию публики. Другими словами, актёр чувствовал, кто должен быть сегодня в центре внимания, а чьему участию следует быть эпизодическим. При этом он хорошо знал, что подобные импровизированные выступления друзей и знакомых поэта только обогащают и украшают его вечера.

Андрей Вознесенский, с которым мы пошли на спектакль «Антимиры», созданный по его стихотворениям, и познакомил меня с Владимиром Высоцким. Давали этот спектакль поздно, в десять вечера, после окончания обычного театрального представления. Продолжался он недолго. Поэзию нельзя слушать долго. И вообще, как её можно играть? Я и не представлял себе этого, пока не побывал на спектакле «Таганки».

Мне довелось видеть много поэтических вечеров и художественных декламаций. Одно время в моду вошло хоровое скандирование, артисты при этом статично размещались по сцене. Представление, в котором участвовали почти все молодые актёры «Таганки», не имело ничего общего с уже известными способами преподнесения стихов со сцены. Оно было необыкновенно динамичным — настоящая феерия со световыми, музыкальными и шумовыми эффектами, внезапными паузами, неожиданными вспышками, гимнастическими номерами и прежде всего это — ритм, ритм, ритм!

Никакой особой живописности декораций — они обозначались лишь условными намёками, выдержанными в чёрно-белой графике. Но, вероятно, только так можно соединить в одно целое столь противоположные по звучанию стихи, как, например, яростное «Бьют женщину» и патетические строфы о Ленине в «Лонжюмо».

Такое театральное действо нисколько не затеняло и не заглушало поэтического слова, а, напротив, помогало ему звучать ещё ярче, усиливало его воздействие.

Андрей Вознесенский был в ту пору уже нашумевшим поэтом, но числился в молодых, его сборники выходили небольшими тиражами, несмотря на огромный спрос. Театр помогал поэту завоёвывать новую публику, расширял круг его поклонников, превращал их в единомышленников.

В чём только не обвиняли его примитивисты, но чаще всего — в непонятности его поэзии, её элитарности, чрезмерной интеллектуализации стихотворной материи. Театр содействовал восприятию некоторых сложных его поэтических метафор, сценически расшифровывая их.

Актёры «заметили» поэта в зале и пригласили на сцену, причём так естественно и непринуждённо, что я даже забыл о предусмотренности данного эпизода сценарием. Для публики он тем более оказался неожиданным, и зал был доволен, что сможет услышать и автора. Те, кто кинулись к выходу, вернулись, актёры как были, в чёрном трико, расположились полукругом на сцене, в зале зажгётся свет, и Вознесенский стал читать свои новые стихи, главным образом неопубликованные. Они были ещё острее и язвительнее, чем вошедшие в спектакль, их прямота и откровенность отвечали настроению зрителей —

стихи очень точно отражали правду жизни, место отдельного человека в ней, звали к идеалам красоты и совершенства. Авторское чтение придавало спектаклю особую публицистичность, возвышенную смелыми, головокружительными метафорами, планетарным мировоззрением и земной язвительностью, и в то же время оно не разрушало целостности стихотворного монтажа, исполняемого актёрами, — разница была лишь в том, что публика аплодировала автору после каждого прочитанного произведения, а первая часть представления подчинялась сценарно-кинематографическому принципу и шла на едином дыхании. Публика и не заметила, как прошёл целый час сценического времени и ещё полчаса авторского чтения. Никто не хотел покидать зрительного зала, люди готовы были слушать ещё и ещё. Но поэт остроумно заметил, что скоро закроют вход на станцию метро и поэтому пора прощаться.

После представления актёры с друзьями сгрудились в узком пространстве между первым рядом и сценой, чтобы перемолвиться словом-другим, но разговор затянулся надолго. Говорили уже не только о спектакле, но и обо всём на свете. Тогда-то меня и представили Высоцкому.

В «Песне акына» Андрей Вознесенский просил Господа послать ему ещё одного певца — юного, сильного, честлюбивого, — чтобы у него был друг, чтобы они пели на два голоса, чтобы он не был так одинок. И ничего, если на каком-нибудь пиру тот зарежет его кинжалом, тогда юноша сам почувствует одиночество и попросит Бога послать ему второго...

В 1974 году на 10-лети «Таганки», скромно отмеченном в театре артистическим «капустником», Владимир Высоцкий пел:

От наших лиц остался профиль детский,
Но первенец был сбит, как птица влёт.
Привет тебе, Андрей, Андрей Андреич Вознесенский,
И пусть второго бог тебе пошлёт...

После смерти Высоцкого можно было услышать упрёки в адрес Вознесенского и Евтушенко — мол, они ничем не помогли своему другу, что они снисходительно похлопывали его по плечу, дескать, «пиши, работай!», они не считали его поэтом, не печатали его произведений... Но где они могли их печатать? Ни тот, ни другой не работал ни в журнале, ни в издательстве. Нелепо считать их «официальными» поэтами — мы знаем, какую мужественную борьбу вели (и ведут) они с командно-бюрократической системой, не побоялись — совсем молодые — противопоставить себя невежеству в лице первого партийного и государственного руководителя. Да, их произведения печатались. Юрий Трифонов, Василий Шукшин, Булат Окуджава, Белла Ахмадулина, Валентин Распутин тоже печатались. Но разве это является основанием, чтобы считать их «официальными» или «официозными» деятелями литературы?..

Вознесенский и Евтушенко не были даже в составе постоянно меняющейся редколлегии ежегодного альманаха «День поэзии», который был сравнительно свободной поэтической трибуной. В зародыше была похоронена идея создания нового литературного журнала для молодёжи «Кузница» — руководить им должен был Валентин Катаев с двумя помощниками — Андреем Вознесенским и Евгением Евтушенко.

Вознесенский приносил сборник стихов Высоцкого в издательство «Советский писатель», но как могла в этом издательстве выйти книга поэта, который не являлся членом Союза советских писателей?

Вспоминается, как летом 1963 года в гостинице «Искыр» на Солнечном берегу, а потом и в 1964 году в гостинице «Метрополь» на Золотых песках Вознесенский целыми

днями подряд пел мне песни Высоцкого. Зная наизусть, диктовал мне их тексты, давал пластинки и кассеты, чтобы я мог снять с них копию.

Мне доводилось множество раз наблюдать взаимоотношения Андрея и Владимира — они были истинными братьями. Ничто их не разделяло, а связывало многое — общие идеи, надежды. Впрочем, это явствует из стихотворного приветствия Высоцкого. Можно уловить в нём характерную мужскую ласку, улыбку, с которой он произносит парадоксальное пожелание: «И пусть второго бог тебе пошлёт!»! Такая взаимная сердечность может быть только между очень, очень близкими людьми.

В 1970 году врач Л. О. Бадалян вывел Высоцкого из коматозного состояния, вернул ему жизнь. Тогда Вознесенский написал свой «Оптимистический реквием». Поэт вспоминает, что показал его отцу артиста, потом читал и Марине Влади. Но Семён Владимирович был тогда обижен: почему изменена фамилия его сына? Неужели он отказался от своего отца, от своего рода?

А дело было так: реквием не хотели печатать. Это произошло после какой-то истории, когда вообще не разрешали упоминать имя Высоцкого (такие кратковременные периоды, увы, бывали). Чтобы напечатать стихотворение в журнале «Дружба народов», Андрей Вознесенский посвятил его «Владимиру Семёновичу Семёнову». Когда он позже включил реквием в свою книгу «Дубовый лист виолончельный», все имена и фамилии встали на свои места, истина восторжествовала, ни у кого из родственников Высоцкого не было оснований для недовольства. Однако на стихотворение лёг налёт суеверия от преждевременного использования жанра. Но Вознесенский вовсе не считал его шуточным, он знал о поверии, по которому «списанный» и отпетый будет жить долго...

Шла осень 1966 года. Высоцкий второй год играл в театре, не выделялся среди других, исполнял одновременно несколько ролей в поэтических представлениях «Антимир», «Павшие и живые», а также в «Десяти днях, которые потрясли мир». В этом спектакле, посвящённом первым десяти дням Октябрьской революции, актёры вступали в контакт с публикой ещё до начала действия, не теряли этот контакт и в антракте, провожали зрителей и по завершении представления. Станиславский говорил, что театр начинается с вешалки, а тут он начинался ещё раньше — с улицы. На здании висели красные флаги и революционные плакаты 1917 года, а артисты в матросской форме и с ружьями за спиной разбрасывали на тротуарах листовки, приглашавшие в зал. Длинные штыки были украшены лентами и цветами.

Владимир Высоцкий с гитарой в руках и Валерий Золотухин с аккордеоном до начала спектакля пели частушки и песни той эпохи, продолжали их петь и в фойе во время антракта. Как рефрен постоянно повторялась строфа из Тютчева:

Умом России не объять,
Аршином общим не измерить,
В ней есть особенная статья —
В Россию можно только верить.

Эта строфа поразительно точно выражала идейную и художественную платформу молодого коллектива.

Высоцкий тогда ещё не был столь популярен, и он мог выходить на улицу, сливаясь с толпой, и петь частушки. Позже вокруг него уже собирался народ, люди просили спеть что-нибудь своё, проталкивались вперёд, чтобы увидеть его поближе, преграждали артисту путь, а, по мысли постановщика, он должен был как матрос прогуливаться возле здания. В конце концов Высоцкий уже не мог выходить на улицу, это поручали другим, а он пел только в холле театра. Так, в сущности, впервые Высоцкий получил возможность петь

перед театральной публикой, правда, не свои тексты. В поэтическом спектакле по стихам Евгения Евтушенко «Под кожей статуи Свободы» он пел антивоенную песенку Булата Окуджавы. В ней говорилось о том, как просто быть солдатом, всё исполнять по чужому велению, ни за что не отвечая и не будучи ни в чём, ни в чём не виноватым...

После каждого из этих ранних спектаклей Театра на Таганке я встречался с артистами, обычно за кулисами, и мы подолгу беседовали. После «Антимиров», хотя спектакль и кончался около полуночи, мы могли разговаривать совершенно спокойно, потому что не задерживали рабочих сцены. Они уходили раньше: спектакль Вознесенского был поставлен на студийных началах — актёры сами готовили сцену, сами включали и выключали юпитеры, это входило в их роли. Прежде чем выйти на сцену, актёр должен был нажать на какую-то кнопку или дёрнуть за какую-нибудь верёвку.

Но в других спектаклях нужно было сообразовываться с тем обстоятельством, что рабочие спешат закончить свои дела и идти по домам, поэтому, чтобы продолжить разговор, мы часто отправлялись в соседний ресторан «Кама» (сейчас его уже нет). Он вовсе не был представительным, собирался там самый обычный народ, заходили перекусить шофера с ближней стоянки такси, попадались и забулдыги, с которыми здесь обращались не слишком грубо. Среди постоянных посетителей этого заведения были и артисты «Таганки», которые старались поднять его реноме, — их узнавали, освобождали для них столики, чтобы они могли поужинать после спектакля. Бывали мы здесь и в более ранние часы, после репетиции, и оставались подчас до начала вечернего представления...

О чём мы говорили? Обсуждали различные новости, комментировали фильмы и спектакли, сплетничали обо всех и обо всём, как бывает в любой компании. Чей-нибудь успех или неудачу, приятную или неприятную весть можно толковать и перетолковывать многократно, разговоры на серьёзные темы за ресторанным столиком не получаются, тут нельзя, например, взять интервью, люди приходят сюда расслабиться, разгрузиться от будничных и служебных забот. Поэтому ничего из услышанного там я не использовал в своих статьях и книгах. Разве какие-нибудь мелочи.

При подобных встречах с Владимиром Высоцким я узнавал любопытные детали его быта — где он бывал, куда собирался, каких удалось миновать неприятностей и какие могут его ожидать. Разрешат ли премьеру спектакля «Берегите ваши лица» по Андрею Вознесенскому или ответственных товарищей будет шокировать появление на сцене раздетых актрис и балерин? (А позднее — навсегда ли запрещено это представление или его всё ещё можно спасти с помощью купюр? Конечно, крамола там не в обнажённых женщинах, а в обнажённой правде, но одно давало повод отказаться от другого.) И т. д. и т. п.

Не будем забывать, что это было время, следовавшее за речами весьма и весьма ответственных лиц против интеллигенции, что в этих речах резко критиковались именно авторы, которых «Таганка» приглашала и считала своим долгом защитить. Здесь, без сомнения, был определённый риск, но каждый глубоко в себе таил убеждение, что время новых идей неизбежно наступит, что XX съезд КПСС не может быть перечёркнут (хотя о нём долго не вспоминали), что, несмотря на искривления, процесс обновления неотвратим, что если и возможна частичная реставрация прокультовской практики, то полное возвращение осуждённых антиленинских методов руководства совершенно немыслимо, исключено, и что трагический период 30 – 40-х годов — действительно навсегда перевёрнутая страница истории,

Между 1956 и 1986 годами (между XX и XXVII съездами КПСС) прошли целых три десятилетия. И время это характеризуется не только застойными явлениями и буксованием на месте, был и XXII съезд КПСС, и вынос Сталина из Мавзолея; появились надёжные барьеры против репрессий и извращений ленинских норм партийной жизни.

Эти извращения заклеены политически. Искусство должно было заклеить их эмоционально, полностью обезвредить, предупредить попытки их воскрешения.

На фоне этого острого политического брожения, борьбы тенденций, разного рода течений, взглядов песни Владимира Высоцкого приобретали особое значение. Они активно включались в процессы общественной экологии с целью создания здорового нравственного климата, для защиты идеалов от всевозможных посягательств.

Мы многое из книжек узнаём.
А истины передают искусно:
— Пророков нет в отечестве своём,
Да и в других отечествах не густо... —

пел Высоцкий, и ему подпевала вся страна. И лишь некоторые оскорблённые ведомства делали вид, что они туги на ухо. Когда поэт понял, что бюрократы толстокожи и неуязвимы, он ещё острее отточил свои пики и бросился в лобовую атаку на командно-бюрократический клан. Он заставил сильных мира сего уважать себя, обезоруживал их своим боевым духом:

Мой финиш — горизонт, а лента — край Земли,
Я должен первым быть на горизонте!

Эта его позиция, выраженная во множестве песен, яростная его непримиримость ко всему гнетущему вызвала постоянные микроконфликты Высоцкого с мнительными педантами. Однако этот активный общественный критицизм, эта гражданская миссия в своей сущности была созвучна идеалам, которые его вдохновляли. Поэтому-то он и покорял массового слушателя своей категоричностью, моральными нормами, которые исповедовал.

Владимир Высоцкий старался, чтобы его песни были правильно поняты и в их первом и во втором планах. Поэтому при публичном исполнении он всегда сопровождал их краткими пояснениями. И предупреждал совершенно недвусмысленно:

— Я говорю вовсе не для того, чтобы сделать паузу для отдыха между двумя песнями. Мы могли бы построить программу и по-другому — ничего не говоря, а оттарабаню все песни и уйду. У меня есть для этого определённое количество песен. Но то, что я хочу вам сообщить, имеет непосредственное отношение к тому, что я буду петь. Поэтому я хотел бы, чтобы меня слушали с тем же вниманием, с каким слушают, когда я пою.

Эти его маленькие преамбулы необычайно интересны и подводят нас не только к конкретным произведениям, но и раскрывают авторский и исполнительский стиль Высоцкого. Например, о «Песне лётчика» он говорил, что она — о друге человека, от имени которого он поёт, написана к спектаклю театра «Современник» «Звёзды для лейтенанта». А песне «Посещение Музы» неизменно сопутствовало объяснение слова «плагиатор» (человек, который присваивает чужое произведение). Лишь когда он пел в Союзе болгарских писателей, объяснение было слегка «отредактировано»: «Здесь слово “плагиатор” не нуждается в пояснении», — пошутил Высоцкий после того, как предварительно спросил нас, удобно ли в таком учреждении, как Союз писателей, петь именно о плагиаторе. А пока сидел на сцене и ждал своей очереди, шёпотом попросил меня перевести ему эту фразу, чтобы сказать её на болгарском. Потом он от этой мысли отказался.

О песне «Всё не так» он говорил, что это вариации на цыганские мотивы: «Мелодия вам знакома, а текст — нет. Это потому, что написал его я». Песню «К вершине» посвящал погибшему грузинскому альпинисту Г. Хергиани. О «Парусе» говорил: «В ней в отличие от других моих песен нет точного и твёрдого сюжета. Это песня беспокойства, песня о нашей сопричастности ко всему, что происходит в мире». Перед исполнением «Переселения

душ» рассказывал о древнем поверии индийцев. Интересен еще один его остроумный рассказ, который приведу целиком:

— Хочу вам показать совершенно новую песню, которая называется «Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука». Ну, вам известно, что Джеймс Кук был мореплаватель знаменитый, он открыл Новую Зеландию, некоторые острова Новой Гвинеи, и где-то на этих островах его и съели. Хотя, в общем, его любили. Так, судя по историческим справкам, его любили, относились к нему с уважением, но всё равно съели. Но это бывает: любить — любят, а всё равно съедят... Поэтому я не очень удивился, что его съели из любви, а спросил у смотрителя Полинезийского музея, почему у них так долго не принимали закона против каннибализма. Людоедство у них существовало и было легализовано вплоть до начала 60-х годов. Он ответил, что вначале это было просто вопросом питания — как нету мяса, сразу настреляют, сколько надо, и хватит. А в основном это, конечно, традиция. Съешь печень врага — станешь храбрее, съешь сердце — изменится твой характер, и станешь добрым. Для того чтобы лучше бегать, надо обглодать чью-нибудь колённую чашечку. А чтобы лучше стрелять и видеть — надо съесть глаз. И масса подобных вариантов. Спортсменам можно было бы обойтись без тренировок. Я пришёл к ним, сказал об этом, а они отвечают: «Да мы ведь давно едим товарищей по команде, но результатов хороших это не даёт».

В другой раз Высоцкий пояснил, что «Песня о Куке» была ему заказана, она предназначалась для фильма Станислава Говорухина «Ветер надежды». Исполнив эту песню, в финале которой туземцы переживают, что съели капитана Джеймса Кука, певец добавлял: «Теперь уж поздно переживать. Нет Кука».

Подобными автокомментариями он подготавливал аудиторию к восприятию песни, облегчал его. А исполняя весёлые «противоалкогольные» песенки, Владимир шутил: «Я убеждён, что эта проблема у вас уже решена, что у вас с борьбой покончено раз и навсегда, поэтому я позволю себе петь просто как о чём-то совершенно вам незнакомом».

Перед исполнением песни о женитьбе жирафа на антилопе рассказывал:

— Это детская народная песня, под неё хорошо маршировать в детских садах и санаториях. Она такая сказочная. Я вообще много работал для детей и в какой-то период моей жизни сделал пластинку «Алиса в стране чудес». Там двадцать шесть песен и музыкальных номеров, которые написаны не только для детей, но и для взрослых. Есть там монологи различных зверюшек, смешных попугаев и проч. Я работал над пластинкой и как автор и как артист. А «Песенка ни про что, или Что случилось в Африке» звучит в совсем взрослом спектакле Московского театра «Современник» «Свой остров».

У меня есть две большие пластинки, на которых записана «Алиса в стране чудес» Льюиса Кэрролла, и маленькая пластинка с шестью избранными песнями из этого цикла. Высоцкий — автор текста и музыки, а также исполнитель двух ролей — попугая и орлёнка. Я не однажды слушал эти пластинки и согласен с музыковедом А. Медведевым, который пишет: «Музыка легка, прозрачна, её мелодический рисунок прост и изящен. Слух «угадывает» в ней и черты фольклорной традиции, и отголоски непритязательных мадригальных напевов более чем трёхвековой давности. Но это не пассивная стилизация, а органичное, образное решение, найденное композитором». Остаётся только добавить, что для детей Высоцкий пел иначе, чем для взрослых, — приглушённо, мелодично, с чистой артикуляцией. Отдельные части музыкальной сказки он исполнял в программе для взрослых совсем по-другому.

Обращает на себя внимание такой момент. Высоцкий часто предупреждал зрителей: «Свои выступления перед публикой я никогда не называю концертами. Для меня это — встречи». Он редко говорил: «Я вам спою» или «Я для вас исполню», предпочитал выражение «Я покажу вам песню». И действительно, его исполнение — это не только пение

под аккомпанемент, но ещё и показ — игра. Исполняя «Бег на длинную дистанцию», Высоцкий пояснял, что это песня не о самом беге, а о комментариях к соревнованиям. Пародируя хоккейных (а мы бы добавили — и футбольных) комментаторов, которые употребляют словесные штампы к месту и не к месту, он говорил:

— Это шуточная песня, которую воспринимают как спортивную. Все мои спортивные песни имеют отношение к спорту, но не только к спорту. В каждой спортивной песне есть своя драматургия. Есть она и в спорте: один хочет выиграть, другой не хочет проиграть. Значит, между ними происходит настоящее столкновение. А это и есть драматургия.

Когда «Таганка» прибыла в Софию и артисты были устроены в гостинице, я пригласил своих друзей на футбольный матч. К моему изумлению, Высоцкий отказался идти с нами. Я был разочарован: человек поёт о спорте, как будто даже боксом занимался, ездил верхом, а к футболу интереса не проявляет. Позднее из одного случайного интервью я узнал и ещё более «компрометирующее» его обстоятельство — у Владимира нет любимой футбольной команды! И это в то время, как весь мир разделился на динамовцев и спартаковцев, ливерпульцев и манчестер-юнайдцев, бразильцев и аргентинцев.

На стадионе мы обсуждали это равнодушие к футболу со стороны Высоцкого, как, впрочем, и Вознесенского, и Евтушенко, точнее, их «клубную неопределённость». Однако с Вознесенским мы ходили на Стадион имени Левского в Софии и на Стадион имени Гагарина в Варне, а Евтушенко в своё время опубликовал огромную статью о футболе в еженедельнике «Футбол — хоккей», переведённую и в Болгарии. Но всех троих симпатии не связывали с какой-либо определённой командой. (Хочется предположить — чтобы не терять поклонников, болеющих за другие команды...)

И всё же Владимир Высоцкий иногда интересовался футболом, особенно большими международными матчами. 8 и 9 сентября у артистов Театра на Таганке представлений не было. Лишь некоторые из них участвовали в праздничном концерте¹. Вечером я пригласил нескольких артистов домой посмотреть по телевизору футбольный матч между командами «Байерн» (Мюнхен) и «Динамо» (Киев). Пришёл и Высоцкий — не мог не прийти после того, как мы с Леонидом Филатовым заявили, что футбол не интересует только женщин. Только им, по мнению Ильфа и Петрова, недоступно понимание принципиального различия между офсайдом и инсайдом. А на следующий день шёл спектакль «Десять дней, которые потрясли мир». И после каждой своей сцены Высоцкий бежал в репетиционный зал Сатирического театра, где стоял большой, предварительно проверенный цветной телевизор. Там с восемнадцати тридцати свободные артисты смотрели международную футбольную встречу сборных команд Польши и Голландии. Высоцкого особенно злило, что голы забивались именно тогда, когда он был на сцене. Артисты спрашивали: «Ну как там?» (на сцене). «Ничего. А тут?» — «И тут пока ничего». — «Да, знаю, опять гол забьют, когда меня не будет!» И поглядывал на динамик, который должен был его вызвать... Высоцкий использовал каждую секунду, чтобы смотреть этот матч. Даже наскоро переодеваясь, он не отрывал взгляда от экрана. Перед началом спектакля я пошутил, что самым обидным будет, если антракт совпадёт с перерывом между таймами. «Это невозможно, — доказывал мне Высоцкий. — Если матч начинается в шесть тридцать, перерыв будет в семь пятнадцать, когда мы только начнём играть. Но у меня есть большие промежутки, и потом весь антракт можно будет смотреть конец матча». Так и произошло. Расчёт был сделан абсолютно точно и свидетельствовал о компетентности артиста в этом отношении.

Александр Городницкий, геолог по специальности, доктор наук, а по совместительству поэт, автор и исполнитель песен, задаёт вопрос: «Что нравится нам, людям, далёким от

¹ 9 сентября — День победы Сентябрьского вооружённого восстания, принесшего Болгарии освобождение от монархического фашистского режима. (Примеч. пер.)

спорта, в спортивных песнях Высоцкого? Чем они нам близки?» И отвечает: «Гражданской и нравственной позицией автора, призывающей каждого из нас всегда и везде оставаться человеком — при любой ситуации, при любой конъюнктуре. Таков закон спорта, ибо таков же и закон жизни. И сам Владимир Семёнович Высоцкий был ему верен». Может показаться, что закон этот сформулирован слишком просто. Но так же библейски просто звучат и все основные правила нравственности — их требования общедоступны. Их соблюдение — вопрос этической культуры, морального достоинства. В дни нравственной деформации возвращение к первичным категориям морали определяет поведение человека в обществе. Тогда поэзия и искусство становятся ещё более необходимыми учебниками жизни.

«Высоцкий всегда хотел быть победителем, — говорит автор-исполнитель Юлий Ким. — В его песнях слышится, как ему хочется, как ему нравится быть сильным, твёрдым, уверенным, знать, чего он желает и чего не любит». В таких случаях характер героя песни сливается с характером автора. А на формирование Высоцкого несомненное влияние оказало участие артиста в таких мужественных видах спорта, как бокс, конный спорт, автомобилизм, подводное плавание и гимнастика. То, что выделяет Юлий Ким, — всё это качества спортсмена. Спорт развивает желание борьбы и стремление к победе. Без этого он немыслим.

Из преамбулы Высоцкого к «Утренней гимнастике» мы узнаём:

— Мои спортивные песни составят несколько программ. Я думаю, что всё же сумею написать, как давно обещал, сорок девять спортивных песен — по числу видов спорта, включённых в «Спортлото». Но пока их не так много, всего лишь несколько.

А вот ещё одно краткое предисловие к «Охоте на волков»:

— Я не противник охоты, но больше мне нравится, как-то больше по душе, когда охотятся один на один...

Невозможно найти и опубликовать все устные предисловия к песням. Однажды Владимир Высоцкий, получив множество записок из зала с просьбами спеть что-нибудь ещё, сказал: «Давайте договоримся. Я вас не хочу обижать, поверьте мне, и с удовольствием бы спел и другие песни. Но у меня их около восьмисот, песен и стихотворений...» Такая цифра поражает поклонников Высоцкого, но одновременно обескураживает исследователей его творчества — трудно проанализировать даже малую толику этого богатства. Поэтому я остановлюсь здесь ещё лишь на двух его комментариях к песням, поскольку одно уже нельзя отделять от другого.

Перед песней «Дорога», написанной на стихи Юрия Левитанского, Высоцкий говорил, что она поётся как гимн Театра на Таганке: «Мы называем её “Дороги”, потому что надеемся, что наш театр, который в пути сейчас, будет в пути всегда, пока существует». Другой маленькой песне — «Мы древние, испытанные кони» — предшествовало более подробное пояснение: «Это отрывок из большой поэмы, которая будет, наверно, включать сорок песен. Однажды я подумал — как бы выглядели основные этапы истории человечества с точки зрения... лошадей. Они же верные помощники людей, несли вместе с ними все тяготы войн, пахоты... В поэму будут включены “Баллада о колеснице”, “Баллада о телеге”, “рассказы” лошадей великих военачальников — Александра Македонского, Наполеона, Кутузова...»

К сожалению, этот замысел остался неосуществлённым. Насколько мне известно, остался незавершённым и другой замысел, о котором Высоцкий рассказывал так: «Я начал в последнее время писать песни-диалоги, песни-монологи, а также песни-беседы, песни-разговоры и так далее. Вот, например, одна из последних моих задумок, которая пока ещё не осуществлена. Называется она “Разговор в трамвае”. А начинается так:

Граждане,
зачем толкаетесь?
Может, на ссору нарываетесь?
Сесть хотите,
дальняя дорога?
Что ж, я уступлю вам,
ради бога...

Мирный такой начинается разговор, а кончается скандалом».

Особенно грустно думать о неосуществлённых планах — никто не может дописать незаконченную песню. У Высоцкого было много намерений, в его голове постоянно рождались идеи, многими из них он щедро делился при разных случайных поводах, но не спешил писать.словно исповедовал принцип Вознесенского: если что-то забылось, значит, не заслуживало запоминания.

С полным основанием Александр Митта, который хорошо знал Владимира, отмечает: «В Высоцком существовали одновременно несколько душ, и среди них — души поэта, души мастера, авантюриста, мудреца и лицедея, — как равная жила душа ребёнка — доверчивого, ранимого, дерзкого и застенчивого».

Антуану де Сент-Экзюпери принадлежит мысль, что из всех экскурсий в жизнь человека самая очаровательная — экскурсия в детство. Своими песнями Владимир Высоцкий вернулся в детство и остался там навсегда. Остался подростком с Большого Каретного. Даже, когда мы представляем его себе сильно возмужавшим, серьёзным и чрезвычайно озабоченным мужчиной, он отказывается расстаться со своим детством, где помимо тревог и бытовых неурядиц много ясности, светлой радости, беззаботности, милого пренебрежения опасностями.

Многие пытались объяснить секрет популярности Высоцкого. Эта тема интересует и будет интересовать всех, кто занимается изучением его творчества. Но наибольшей глубиной и масштабностью отличается анализ Юрия Трифонова, который назвал Владимира Высоцкого биографом своего времени, охватившим все важные и болевые точки в истории и жизни народа. И действительно, о чём только он не рассказал нам! Почти обо всём, чем жил народ: у него есть песни о войне, о трудных послевоенных годах, когда он был маленьким, но всё чувствовал и запоминал. Есть песни о больших стройках и о мрачных временах 37-го года, песни о космонавтах и спортсменах, о пограничниках, солдатах, офицерах, о поэтах, о людях многих других профессий.

«Он охватил огромный спектр нашей жизни, — пишет Ю. Трифонов, — поэтому так велика и для многих, может быть, неожиданна оказалась популярность этого человека. Он вошел в самую гущу народа как самый популярный песенник нашего времени. И неудивительно, что он был понятен многим».

Писатель подчёркивает основную причину небывалой популярности Высоцкого: «Я думаю, что, во-первых, у него был большой талант певца и поэта. Если бы у него не было большого таланта, он не мог бы стать настолько популярным человеком. Но что ещё очень важно, это то, что он не боялся в своих песнях, а стремился даже к этому — выражать самое насущное: то, чем народ болел, о чём думал, что было предметом разговора простых людей между собой. Ещё дело в том, что он не стремился свои песни как-то узаконить, сделать их официальными и даже напечатать. Это пришло позже, и было естественным желанием. Но начинал он с того, что пел и писал для людей, просто его окружающих, для простых слушателей».

Юрий Трифонов останавливается далее на феномене, который может восприниматься как парадокс: «Его популярность была настолько всеобщей, что его любили даже те,

которые как будто и не должны были его любить, — те, кого он высмеивал. А высмеивал он многих. Он был поэт и певец остросатиричный, высмеивал бюрократов, чиновников, подхалимов, дураков и в особенности обывателей, пожирателей благополучия. У него очень много злых и чрезвычайно острых песен об этом слое городского мещанского населения, и тем не менее все эти люди его очень любили, как будто не понимая, что он над ними издевается. Так что в какой-то степени его колоссальная популярность загадочна, объяснить её в двух словах я не берусь».

Как раз эта редкая особенность поэта является камнем преткновения для иных авторов. Она вводит их в заблуждение и заставляет говорить о некотором объективизме и даже симпатии со стороны сатирика к его собственным персонажам. Конечно, во многих случаях Владимир Высоцкий верен теоретическому положению, принятому на вооружение сатирой вообще, — следует разграничивать порок и его ничтожных и заслуживающих сожаления носителей. Поэтому гнев автора обрушивается на явление, а не на его жертвы. Порок можно заклеймить, а его распространителей выставить лишь смешными и жалкими. Но даже когда поступки не так невинны, как кажется на первый взгляд, а всякого рода растлители переходят черту, за которой уже начинается преступление, даже в этих случаях морально-этический кодекс Высоцкого находит поводы для снисхождения, возможности прощения, амнистирования, реабилитации. Правда, эти индульгенции раздаются не столько в соответствии с поведением изобличаемых в процессе песенно-стихотворного следствия персонажей, сколько по капризу их щедрого и великодушного судьи. Его чувство милосердия и сострадания было беспредельным, как показывают песни о колоритных фигурах преступного мира.

Песни Владимира Высоцкого обращены прямо к совести современника. Часто его стих пронизывает наше сознание, шокирует и вызывает мгновенное оцепенение; он может провоцировать привычное, банальное, то, с чем мы свыклись. В таких случаях возникает самая непредвиденная реакция, могут поднять голову и оппоненты. Но Владимир Высоцкий не боится полемики с ними. Его стих становится атакующим, потому что его правда не пассивна. Он часто осуждает, постоянно высмеивает, защищает права сатиры с эстрады, той самой эстрады, где уютно расположилось царство слащаво-сентиментальной лирики. Со своей антисентиментальной нарочитой ершистостью Высоцкий противопоставил себя прежде всего «однострунной поэтизации». Его песни резали слух, воспитанный на старинных романах, по сравнению с нежными переливами трели, они походили на речитативные вопли. А какое раздражение вызывали его яростные тирады, в которых звучал нравственный экстремизм автора, не знающего и не признающего компромиссов, сделок с совестью, идеологического послушничества, казарменного единогласия.

Ещё не отзвучали в моих ушах обвинения, которыми кое-кто встречал песни Высоцкого. Пока вся Россия пела их, можно было всё-таки услышать, что в его песнях есть и пьяная слезливость, и пошлость, и истерия, что автор ищет дешёвой популярности, что он спекулирует на настроениях малоразвитой публики, что он стал кумиром люмпенов. Спустя два года после смерти Высоцкого в «Литературной газете» появилась статья поэта Станислава Куняева, в которой популярность писателей и певцов рассматривалась как нечто сомнительное и подозрительное, недостойное высокого искусства, как реверанс перед модой. А сам Высоцкий представлен был как кумир торгашей и шашлычников, сочинитель огромного количества фельетонно-грубых текстов, в которых жизнь изображалась неким гибридом закуской и зоопарка; его лирический герой, по словам Куняева, примитивен, и автор даже не пытается возвыситься над своими алкоголиками и прохиндеями. Следуют обвинения в безвкусице, пошлости, любительщине и проч. Хотя статья была напечатана с «необходимым комментарием» (разграничительным), хотя появились и оспаривающие её голоса, сам факт её написания показателен. Артисты массовой всегда завидуют славе и

популярности солистов, им кажется, что сами они просто не имели шанса завоевать лавры. Участники поэтического миманса относятся с легко объяснимой завистью к именам, привлекающим публику на стадионы в дни литературных концертов. И конфликт возникает не между Моцартом и Сальери, двумя фигурами, а между гением и посредственностью, между личностью и безличием. Можно по-разному квалифицировать поэзию Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулиной, Окуджавы, Высоцкого, но презрительный нюанс определения «эстрадная» не в состоянии её задеть, потому что сцена, эстрада, микрофон, телевидение — только средства коммуникации, способы приближения к массовой аудитории во времена затруднений с бумагой и ничтожных тиражей.

Если мы вернёмся немножко назад, то увидим, что и Маяковского обвиняли в том, что он читал свои стихи на площадях и в цирке. А какое поразительное сходство можно обнаружить в филиппиках против Есенина и против Высоцкого! Запоздалое признание профессионалов — это нечто уже закономерное. Не менее закономерно и то обстоятельство, что публика в своих вкусах опережает ретроградных «ценителей»...

Сейчас Сергей Есенин и Владимир Высоцкий лежат недалеко друг от друга на Ваганьковском кладбище в Москве. Эта близость наводит нас на определённые сопоставления.

Есенин писал «Песни хулигана» и «Москву кабацкую», его «брат во Христе» и Высоцкий, но оба они всегда останавливались перед невидимой чертой, отделяющей вольнодумие от легкомыслия, от цинизма, разлагающего скепсиса, деградации. Россия всегда знала великих правдоискателей, касавшихся сокровенного. Вслед за Василием Шукшиным, который тоже был сражён инфарктом в начале своего пятого десятилетия, Владимир Высоцкий останется феноменом, который долго будет озадачивать исследователей социально-эстетической инфраструктуры в нашем современном быту.

Тексты его песен, если рассматривать их как поэтические произведения, не лишены недостатков. Как гитарист Высоцкий едва ли решился бы состязаться с мастерами игры на этом инструменте — вы замечали, как неистово стучал он по дереву и как звенела иногда случайно задетая им струна? Как певец с этим своим хриплым, рваным голосом он не мог бы претендовать даже на участие в клубной самодеятельности. Но Владимир Высоцкий — артист, исполнитель, который умел каждую свою песню превратить в спектакль. «Он написал много песен, и, конечно, не все они равноценны, — говорит Роберт Рождественский, — но так бывает всегда: неровная дорога ведёт к постижению истины, к открытию людей, и значит — к открытию себя самого».

Типологически искусство Высоцкого — в одном ряду с творчеством Александра Вертинского и Булата Окуджавы, Мориса Шевалье и Жана Бреля, Жоржа Брассанса и Шарля Азнавура. Большинство из них не обладает академическими голосами, но никто не называет их любителями. Морис Шевалье в предисловии к своим мемуарам «Мой путь и мои песни» пишет: «До сих пор не могу понять, какая счастливая звезда помогла мне, человеку без голоса, добиться успеха у публики и сохранять её любовь вот уже более полувека. А ведь речь идёт о самой непостоянной, самой требовательной публике — французской». Очевидно, существует нечто, стоящее выше, чем «бельканто», выше, чем качество голоса, чем качество музыкального текста. И это нечто — артистичность авторского исполнения, неподражаемая авторская интонация, неповторимая творческая личность.

Всё происходящее в его песнях Владимир Высоцкий обращал на себя, оно становилось своим, личным. Чужая печаль, боль становились его печалью, его болью. Как на сцене он перевоплощался, создавая различные образы по воле драматурга и режиссёра и делая переживания своих персонажей собственными, так и в песне, используя даже чужие тексты (чаще всего Окуджавы и Вознесенского), он неповторимо интерпретировал их. Но как на сцене он не удовлетворялся одним лишь перевоплощением, а умел выразить и своё отношение к роли, сочетая в удивительном единстве системы Станиславского и

Брехта, так и в песнях он не скрывал своей позиции по отношению к добру и злу, светлым и тёмным сторонам жизни.

Он всё преломлял через своё отношение к миру. Любимой его манерой было извлекать трагическую ноту из каждой песни. Если же песня была весёлой, забавной, беззаботной, он пародировал её, доводя до гротеска, и в этой художественной деформации явственно проступало его «авторство», доходившее часто до соавторства. Ирония проявляла врождённый аналитизм Высоцкого, неистощимую страсть всё подвергать сомнению.

Известно, что музыкальная фраза по своей изначальной природе более гладкая, ровная, чем фраза литературная, а уж тем более — разговорная. Её основное предназначение — доставлять приятные ощущения. Высоцкий же, напротив, мог петь о весьма неприятных вещах — о ссорах, раздорах, скандалах, используя характерную простонародную лексику и переходя подчас на крик. Он не выносил в песнях ни унылости, ни слащавости. Иногда мог быть злым — нечто непривычное для нравственного кодекса русских гуманистов.

Исполняя свои произведения, Высоцкий опирался на собственный темперамент. Он вдыхал жизнь в ослабевшие слова, придавал им нервную порывистость, и они начинали звучать совсем по-иному, по-высоцки. У него есть песни, спетые под неудержимым напором смысловой и эмоциональной энергии, в бешеном темпе. О нём говорят, что он мог петь даже согласные. Любил задерживать «mmm», или «nnn», или «rrrr» в конце стиха, а также удлинять на несколько тактов отдельные звуки.

Непревзойдённо и его воспроизведение песенного диалога, он звучит у Высоцкого почти как дуэт. Вспомним, с каким неподражаемым мастерством воссоздаёт он диалог мужа и жены перед телевизором, насколько натуральна и психологически достоверна обстановка. Предваряя исполнение «Диалога перед телевизором», Высоцкий и в шутку и всерьёз пояснял, что песня написана «только так, в целях борьбы с пьянством». Читая сейчас этот текст в его книгах, чувствуем, что «цель» достигнута автором лишь наполовину. Вторая половина — на грампластинке, она включает мелодию и исполнение.

«Высоцкий произвёл собственный акустический взрыв, — пишет критик Мая Туровская, — произвёл его без синтезаторов и усилителей, с помощью всего лишь двух лёгких и голосовых связок и с одной неэлектрической гитарой». Когда Владимир пел свои песни в московских дворах, он не рассчитывал ни на какую технику. Лишь эхо могло доносить его голос до самых высоких этажей окружающих жилых массивов. Позже, когда он пел уже перед микрофоном, он чувствовал себя как бы стоящим перед амбразурой. Он опасался, что техника будет многократно усиливать малейшую неправду, претворять в раздражающий отражённый шум любую фальшь. И, однако, именно тогда он начал отстаивать права ультра и инфразвука (по аналогии с ультрафиолетовыми и инфракрасными лучами) — «мажорный светфор». Он не боялся спускаться ниже нотного стана или взлетать высоко над ним.

В предисловии к сборнику «Нерв» составитель Роберт Рождественский замечает:

«У Владимира Высоцкого есть песни, которые чем-то похожи на роли. Роли из никем не поставленных и — более того — никем ещё не написанных пьес.

Пьесы с такими ролями, конечно, могли бы быть написаны, могли бы появиться на сцене. Пусть не сегодня, так завтра, не завтра, так послезавтра. Но дело в том, что ждать до завтра Высоцкий не хотел. Он хотел играть эти роли сегодня, сейчас, немедленно! И поэтому сочинял их сам, сам был режиссёром и исполнителем...

Он импровизировал, увлекался, преувеличивал, был дерзок и насмешлив, дразнил и разоблачал, одобрял и поддерживал.

Причём всё это он делал так талантливо, так убедительно, что иные слушатели даже путали его с теми персонажами, которых он изображал в своих песнях. Путали и — восторгались. Путали и — недоумевали.

А Высоцкий вроде бы и не обращал на это никакого внимания. Он снова и снова выходил на сцену, продолжал сочинять и петь свои — всегда неожиданные, разноплановые, злободневные — «песни-роли». И в общем-то это уже были не роли, а, скорее, целые пьесы, со своими неповторимыми характерами, непридуманными конфликтами, точно выстроенным сюжетом».

Цитата получилась длинной, но в ней с особым проникновением раскрыто искусство Высоцкого во всех его многообразных проявлениях. Мало сказать о нём — «комплексное». Нужно суметь ещё уловить специфику творчества Высоцкого так, как сделал это Рождественский. Иначе не объяснить, почему поэт так по-разному воспринимается, когда читаешь его и слушаешь.

Но поэзия Высоцкого и сама по себе имеет, несомненно, высокие качества. Иначе и быть не могло. Разве не лежит в основе песенного творчества слово? При наличии голоса и инструмента надо ещё иметь, что петь. К тому же Высоцкий писал и стихи, которые оставались без мелодии, они не были предназначены для пения с эстрады.

Сейчас некоторые литераторы задаются вопросом, был ли Высоцкий поэтом, умел ли он рифмовать, профессионально ли владел поэтической формой. С теми, кто покровительственно хлопал его по плечу и упрекал за употребление глагольных рифм, он остроумно спорил ещё в своих песнях. А виртуозными стихотворными произведениями доказал, что поэтическое искусство ему подвластно. Песни «Утренняя гимнастика» и «Кони привередливые» свидетельствуют о том, что Высоцкий безупречно владел техникой стихосложения и мог позволить себе такую свободную игру со стихом, которая по силам лишь признанным мастерам.

Вопрос, поэт ли Владимир Высоцкий, в Болгарии никогда не ставился. Через несколько дней после его смерти Владимир Свинтила писал в «Литературном фронте»: «Восприимчивый, насмешливый, глубоко взволнованный, принимавший жизнь со всеми её глубинами страдания и радости как драму и преодоление драмы, этот человек не мог жить без поэтов и без поэзии. И позволим себе высказать дерзкую мысль: он участвовал в воспитании своего поколения поэтов, в воспитании их чувств».

Это не просто прощально-приподнятые слова. Автор выражает убеждение: «Неувядаемое его творчество — вклад в культуру, и не только в советскую, а вообще в современную культуру»¹. Это обобщение строится на знании целостного творчества Высоцкого, в котором особое место занимают военные стихи и песни.

Тема Великой Отечественной войны у Высоцкого заслуживает самостоятельного рассмотрения, и я надеюсь, что ей будут посвящены специальные исследования. И в этом случае нужно будет иметь в виду и то, что автор сказал о своих военных произведениях и передаче для болгарских радиослушателей. На вопрос: «Чем особенно волнует вас эта тема», Высоцкий ответил:

— Война всегда будет волновать поэтов, писателей и вообще любого художника. Люди, которых я беру для своих песен, если вы обратили внимание, это люди пусть даже обычные, но всегда — в крайней ситуации, на грани риска, либо на грани подвига, либо на грани смерти. А в войну каждую секунду можно было заглянуть в лицо смерти. И поэтому я всегда беру темы и людей оттуда, из войны, и пишу их как человек, который довоёвывает. С чувством если не вины, то досады, что я не смог быть тогда там.

¹ Самое свежее тому свидетельство — гастроль шведской труппы «Фриапротеатерн» в Москве (сентябрь 1988 г.) в помещении Театра на Таганке. Артисты показали спектакль «Песни Высоцкого» (на шведском языке), прошедший на их родине уже более ста раз. (Примеч. пер.)

Нам знакомо это чувство мнимой вины у людей, опоздавших родиться, оно может стать незаживающей раной, комплексом совести. Маленький Володя рос в такой обстановке, где всё напоминало о войне. Уже в самом её начале семья Нины Максимовы пережила две утраты — погиб её младший брат Владимир и старшая сестра Надежда (дядя и тётя Володи). Кадровым военным был не только Володин отец, но и брат отца, Алексей Владимирович, закончивший артиллерийское училище и прошедший всю войну артиллеристом на передовой. После победы он стал военным журналистом, автором нескольких книг. Награждён семью боевыми орденами и многими медалями.

— Много раз я подробно рассказывал Володе о Пражской операции и других боях, в которых участвовал, — говорил мне Семён Владимирович. — Когда у нас дома заходила речь о войне, он забывал обо всём — и об уроках и об играх со своими товарищами. Часами мог сидеть и слушать взрослых...

Не однажды довелось Володе быть свидетелем рассказов об участии его отца в штурме Берлина и о параде Победы — по Красной площади шёл и полк, представлявший часть, в которой служил Семён Владимирович. Вместе с матерью Володя встречал отца на вокзале и к большой радости получил от него в подарок майорские погоны. Этот факт своей биографии Высоцкий отобразил позже в «Балладе о детстве»:

Взял у отца на станции
Погоны, словно цацки, я...

Постоянным гостем в семье Высоцких был военный лётчик Николай Михайлович Скоморохов. Свой боевой путь он начал рядовым лётчиком. Совершил шестьсот пять боевых вылетов, провёл сто сорок три воздушных боя, сбил сорок шесть вражеских самолётов. Был командиром эскадрильи, дважды удостоен звания Героя Советского Союза. Володя с интересом слушал его рассказы, особенно ему запомнился — о воздушном бое над Днестром. Спустя много лет Высоцкий написал «Песню о погибшем друге», которую посвятил Н. М. Скоморохову. Сюжетом для песни послужил воздушный поединок, в котором погиб боевой товарищ Скоморохова, лётчик-истребитель Николай Горбунов. (Поэтому в эпиграфе к песне автор упоминает то одно, то другое имя.)

Конкретные факты и детали реальной фронтовой жизни лежат в основе и таких песен, как «Он не вернулся из боя», «Песня о моём старшине», «Разведка боем», «Песня о лётчике», «Песня о самолёте-истребителе», «Сыновья уходят в бой», «Песня о конце войны» и др. Если перечитать эти стихи, то в них можно уловить интонации и услышать фразы, дословно взятые из военного жаргона отца и его друзей. Владимир слушал их рассказы, долго носил их в себе, а потом заново переживал, воплощал в песни.

Леонард Лавлинский в своей статье о Владимире Высоцком подчёркивает: «В подвиге советских людей в годы Великой Отечественной войны он видел наиважнейшую нравственную меру, с которой старался соизмерять и свою жизнь и своё искусство». И немного дальше: «Говорят, что не надо смешивать Высоцкого с его героями — это, конечно, так. Но в то же время духовная близость автора с многими из них несомненна». Действительно, нужно почувствовать сложную диалектику отчуждения от образов и слияния с ними, характерную для творчества певца-актёра. Но именно в строках, посвящённых подвигу народа, проявляется духовная общность автора и его героев, просвечивает биография, которую он продолжает.

Есть в военной поэзии Высоцкого ещё одна особенность, о которой обязательно следует сказать. Много, невероятно много написано о войне. Но Владимир Высоцкий не повторяет сказанного и услышанного. Он ищет особый, философский аспект подвига, глубинный смысл героизма, нравственное величие смерти в бою. А нравственно возвышенное всегда красиво и достойно.

В мирной жизни героическое тоже имеет свои измерения. Особенно когда переплетается с трагическим. Высоцкий был потрясён гибелью трёх космонавтов — Г. Добровольского, В. Пацаева и В. Волкова, которые сгорели по пути к земле. По его словам, он пытался написать песню о героях, но ему это не удалось. Ему как автору нужно было приблизиться к их подвигу, философски осмыслить случившееся, найти свой ключ к теме, разработать её, развить поэтически. А такое не всегда получается.

В песнях, посвященных войне, Высоцкий выразил всенародное горе так, как может это сделать только поэт — в масштабе истории страны и народа. И заплакал так, как может заплакать только певец.

В. Чубуков, отметив, что тема беспокойной совести всегда была главной для певца и артиста Высоцкого, продолжает: «Протяжённость отзвука войны — это отрезок, измеряемый десятилетиями. Не услышать этого отзвука — значит быть и оставаться глухим. Владимир Высоцкий слышал голоса ушедших поколений, его солдаты не выходят из того боя и по сей день». Они продолжают идти огненными путями сражений. Как и чёрный «мессершмитт» продолжает появляться в снах Булата Окуджавы, тревожа его творческие будни. Потому что совесть этих поэтов — Память.

Можно сказать, что такими военными песнями, как «Братские могилы», «Он не вернулся из боя», «Песня о моём старшине», «Разведка боем», «Звёзды», «Песня о самолёте-истребителе», «Сыновья уходят в бой», «Песня о погибшем друге», и многими другими Высоцкий написал яркую насыщенную роль и исполнял её с исключительной самоотдачей. Как актёр, входя в образ Гамлета или Дон Гуана, говорит и действует от их имени, так и в своих песнях о войне поэт мог воссоздать её, лишь говоря как её участник, а не сторонний наблюдатель, годами удалённый на безопасное расстояние от линии фронта.

Всё песенное творчество Владимира Высоцкого можно рассматривать как большую роль, занимающую определённое место в его артистической биографии.



Тотальный актёр

Мы знали Высоцкого по его песням и стихам, видели и некоторые фильмы с его участием (среди них в Болгарии с особым успехом демонстрировался «Плохой хороший человек» по А. Чехову, где Высоцкий воссоздал образ фон Корена). Но особую радость нам доставила возможность познакомиться с театральными работами артиста во время гастролей Московского театра драмы и комедии в Болгарии в сентябре 1975 года. Потому что при всём многообразии своих творческих проявлений Владимир Высоцкий прежде всего актёр. Он и сам постоянно подчёркивал это.

Нина Максимовна Высоцкая сохранила анкету от 28 июня 1970 года с вопросами и ответами. Там в графе «профессия» её сын написал только одно слово: «актёр». Правда, в то время он едва ли мог добавить другие слова. Кратко ответил он и на остальные вопросы: самый любимый писатель — Михаил Булгаков, самый любимый поэт — Белла Ахмадулина, самый любимый актёр — Михаил Яншин (тогда ещё живой, умер он в 1976 году), самый любимый фильм — «Огни большого города», самый любимый кинорежиссёр — Чарли Чаплин. И может ли самым любимым театром не быть «Таганка»?! Отсюда ясно, почему самая любимая актриса Зинаида Славина, ещё малоизвестная в то время. Идеальный артист — Марлон Брандо; идеальная женщина не названа, написано: «Тайна», но кому не ясно, чьё имя скрывается за этой прозрачной завесой?! Ленин и Гарибальди для Высоцкого самые замечательные исторические личности, а наибольшее отвращение вызывает Гитлер. (Он шаржировал его в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир», обобщая в нём образ политического шарлатана и паяца). Среди любимых деятелей искусства имена Огюста Родена и Фредерика Шопена, а любимая песня — марш «Вставай, страна огромная».

Я думаю, что, находясь у нас, в Болгарии, Высоцкий хотя и знал, что ему не придётся скучать по гитаре, чувствовал себя прежде всего профессиональным артистом театра.

Мы видели его в трёх образах, совершенно различных и по жанру, и по приёмам, и по способу существования на сцене. Это безработный лётчик Янг Сун в пьесе-притче Брехта «Добрый человек из Сезуана», Александр Керенский из инсценировки по Джону Риду и Гамлет. Сторонники принципа строгого театрального амплуа окажутся в затруднении, но Высоцкий верен направлению своего театра.

Ещё Всеволод Мейерхольд требовал от актёров универсальности, чтобы они годились и для трагедии, и для комедии и водевиля, и для откровенно агитационного публицистического зрелищного действия, и для самой серьёзной и углублённой трактовки классики, чтобы они играли одинаково понятно и доступно как для нового рабочего зрителя, так и для самых взыскательных ценителей искусства.

Тотальный актёр — такой, который может быть использован в соответствии с его личными данными в разнообразных по жанру и форме театральных представлениях, — воспитывается и формируется в Театре на Таганке. Там от актёра требуется профессиональный уровень и в исполнении песен, и в пластических решениях, и в игре на аккордеоне или гитаре, он должен обладать акробатическими навыками, быть первоклассным чтецом и проч. Искусство синтетического театра предъявляет повышенные требования к актёрам, творцам этого искусства. Актёр — исполнитель, поэтому он должен уметь делать то, что ему предложат.

«Тотальный актёр» — под таким названием я опубликовал в журнале «Септември» большую статью о театральных перевоплощениях Высоцкого. Я послал ему этот номер, и при встрече мы обсудили с ним заголовок (равно как и случайно вспомнившееся мне вы-

ражение Пастернака: «Талант — единственная новость, которая всегда нова»). Тогда была мода на «тотальный футбол», демонстрировавшийся голландцами, — для него подбирали исполнителей, обладавших универсальными способностями играть и в нападении, и в средней линии, и в защите. Таких способных на все роли актёров, разрушающих само понятие амплуа, ищет и современный театр. Сегодня они могут играть высокую трагедию, завтра — эксцентрическую комедию. Высоцкий интересовался спортом (в его изданном посмертно сборнике «Нерв» есть цикл стихотворений, озаглавленный «Спорт, спорт!..»), и ему было понятно, о каком актёре идёт речь в моей статье. Он и сам так думал о своих способностях. Однажды он так ответил на вопрос журналистки, существует ли роль, с которой он не мог бы справиться:

— Нет. Я могу сыграть любую роль, естественно, исключая женские, и ещё те, которые не подходят мне по возрасту.

Есть и другая версия этого интервью:

— Я могу сыграть всё, даже Бабу Ягу. Могу играть в первом действии комедию, а в следующем сделать образ безумно трагическим. Но стоит ли? Актёр не должен превращаться в таксиста.

Всем известны соображения сторонников узкой специализации, строгого актёрского амплуа: актёр может играть или Дон Кихота, или Санчо Пансу. Если они поменяются ролями, театр на этом закончится, начнётся цирк. И всё же это не прихоть режиссёра, когда исполнитель получает роль сверхположительного героя после того, как всю жизнь играл одних подлецов и предателей. Анатолий Папанов был комедийным актёром, работал в Московском театре сатиры, но блестяще справился с образом генерала Серпилина в кинотрилогии по романам Константина Симонова.

Евгений Леонов вовсе не похож на соблазнителя и любовника, в котором души не чают восторженные девушки, но Марк Захаров возложил на него главную роль в «Иванове» Чехова.

Анатолий Эфрос увидел в роли Тартюфа (постановка МХАТ) не кого иного, как Станислава Любшина, который, по старым понятиям, был первым любовником и рыцарем шпаги. Примеры можно продолжить. Главное здесь — актёр должен уметь играть всё, что ему поручат (конечно, если в этом есть смысл). Только в таком аспекте можно рассматривать актёрский профессионализм.

Высоцкий обладал всеми необходимыми для актёра умениями в высшей степени. Он воплощал в себе то единство четырёх театральных направлений, которое заявлено в манифесте театра и выражено портретами Станиславского, Мейерхольда, Брехта и Вахтангова, вывешенными в его фойе. Эти портреты театр берёт с собой и на гастроли, мы, например, видели их в вестибюле нашего Сатирического театра, когда советские артисты выступали в Софии.

Психологическая углублённость Станиславского, социальная обострённость и фантастическая свобода сценического действия Мейерхольда, брехтовское отчуждение от героя и филигранная, по-вахтанговски взыскательная отработка каждой детали характеризуют актёрское мастерство Высоцкого, в какой бы роли он ни выступал. И это вовсе не эклектика. Особенности его творческой манеры сплавлены в самом существовании актёра, ощущаются во всём его сценическом облике и поведении, они — как бы методологическая основа, на которой строятся конкретные образы.

В пьесе Брехта задача артиста особенно трудна, потому что он должен играть одновременно и ловкого оболъстителя Янг Суна и его раскрашенную проекцию в сознании увлечённой им бывшей проститутки Шен Те (Зинаида Славина). Уже при первом появлении (эпизод, когда он хочет повеситься) безработный лётчик Высоцкого не просто отчаявшийся в жизни неудачник, а человек, осознавший бесперспективность своей мечты снова

взлететь. С какой ностальгической тоской смотрит он в небо на случайно пролетевший самолёт! Можно подумать, что это идея фикс его искалеченной жизни. Но мы видим и другого Янг Суна, когда ему нужны деньги от его возлюбленной и он делает вид, что всё зависит от каких-то пятисот долларов, без которых он не сможет сделать карьеру настоящего человека — летать, а не ползать в людской грязи. Янг Сун — Высоцкий страшен в своём раздвоении между матерью (Алла Демидова) и Шен Те. Он бесчестен и в сделке с мнимым братом Шен Те, не подозревая, что его ловко мистифицируют, что в облики брата перед ним переодетая в мужскую одежду хозяйка табачной лавочки — ей нужно выяснить истинные его намерения.

Особенно ярко показывает артист всю одномерную и примитивную сущность своего героя в сцене несостоявшейся, хотя и вроде бы хорошо подготовленной им женитьбы. Одна страсть движет Янг Суном. Корысть, выгода, материальный интерес — вот всё, чем он живёт. Но и в его тёмной душе наступает просветление — Янг Сун узнаёт, что его возлюбленная беременна и он мог бы иметь от неё ребенка. Тогда он решает бороться за свои права, но поздно — Шен Те прозрела, умом она отвергла его, хотя и продолжает любить. Эта любовь приносит ей только несчастья, само появление Янг Суна предопределяет беды, которые обрушиваются на людей окраинных кварталов города Сезуана. И не важно, действительно ли бывший лётчик должен был так дорого заплатить за место, чтобы вырваться из лап безработицы, или всё это только красивая ложь. Важно, что она возвысила его над мелочностью и суетностью жизни, а тот, кто смотрит на землю сверху, не может примириться с необходимостью гнуть спину и жить на подавание. И снова мы понимаем, что права главная героиня — добрый человек из Сезуана: «Во всём виновата нужда». А может быть, Янг Сун тоже был таким «добрым человеком из Сезуана», но нужда и голод, каждодневная борьба за кусок хлеба погубили в нём всё человеческое? Отчуждаясь от своего образа, выходя из него и снова перевоплощаясь в Янг Суна, Владимир Высоцкий даёт нам основания для такого предположения, что вполне в духе эстетики и гуманизма Бертольта Брехта, искавшего «на дне» втоптаннные в грязь подлинныи моральные ценности и добродетели.

Само название пьесы говорит о том, что она не о герое Высоцкого, а о героине Зинаиды Славиной. Порвавшая со своим прошлым, Шен Те считает, что имеет право на счастье. Но она на грани банкротства, которое станет почти неизбежным, если Шен Те отдаст любимому такую огромную сумму — пятьсот долларов. В одном случае ей придётся расстаться со своей лавкой и вернуться на улицу, в другом — она рискует потерять мужчину, которого полюбила. Расчёт берёт верх над чувствами — уверяет нас автор, разум губит чувства. Поступки героини, её устремления и поведение нам ясны, психологические мотивы колебаний не вызывают сомнений. Шен Те столько раз в жизни обманывали, что она не имеет права поступать необдуманно.

Вопросы приходят вместе с Янг Суном — он загадка не только для Шен Те, но и для зрителей. Высоцкий понимает, что если строить образ прямолинейно, то сюжет замкнётся в своих рамках и может прозвучать как детская сказка. Поэтому актёр стремится не прояснить образ, а, напротив, «затуманить», сделать более сложным психологически. Поначалу ему всё про себя ясно — он должен любой ценой добыть деньги. Поняв, что на мать здесь рассчитывать не приходится, Янг Сун готов идти на любую сделку, лишь бы осуществить своё намерение. Так он и рассматривает представившуюся ему возможность заключить брак с хозяйкой табачной лавочки Шен Те, и не ревностью вызван его гнев, с которым он встречает возникшие на пути к женитьбе препятствия, а страхом лишиться последнего шанса добыть заветные доллары. Ради них он готов навсегда рассориться с родной матерью. Но мать хорошо знает его, она не верит, что деньги её сыну нужны для подкупа, и понимает, что угроза повеситься — всего-навсего избитый трюк отчаянного вымогателя. А

Шен Те видит его впервые, у неё тоже нет к нему доверия, и когда она убеждается, что его чувства к ней эфемерны, устраивает западню с «беременностью». Безработный герой Высоцкого попадает в эту западню, но именно тогда, когда он чувствует, что теряет девушку, он начинает понимать, что его увлечение вовсе не было мимолётным. Артист заставляет своего героя, может быть впервые, пережить боль от того, что он разминулся с истинной, так и не раскрывшейся любовью.

Янг Сун — не главный герой пьесы, но о нём говорят даже тогда, когда его нет на сцене. Его воссоздаёт воображение героини. В трогательной наивности речитативно повторяющейся ситуации он возникает то как обольститель, то как беспомощный человек, у которого нет куска хлеба на завтра. Социальная ниточка связана, но здесь нет никакой схематичности — герой Высоцкого очень далёк от наших представлений о положительном характере, скорее, он люмпен, классово неосознанный. Но он не хочет мириться со своим положением, даже когда оно почти безвыходно. Янг Сун не перестаёт искать честные и нечестные способы подняться над толпой, над сплетнями, над миром купли-продажи, где судьба человека должна зависеть от пачки жалких банкнот.

Нет хэппи-энда, драматургия Бертольта Брехта сурова, как и действительность. Добро может вспыхнуть, как искра, и угаснуть, не вызвав пожара. Но оно оставит след в памяти — зыбкий, как отражение звёзд в озёрах жизни.

В конце спектакля Высоцкий поёт весёлые, но с грустинкой куплеты, в которых спрашивает, когда же у всех людей будет работа и крыша над головой. Рефреном проходит строка «В день Святого Никогда», и эта простая песенка, исполненная под аккомпанемент гитары, служит моралью, которую можно извлечь из поучительной притчи Брехта. Человек с заоблачных высот сброшен на самое дно жизни, и его трагическая участь трогательно оплакивается в песне. Так же, как перед этим оплакивал её артист в спектакле.

И в «Десяти днях, которые потрясли мир» герой Владимира Высоцкого не может набрать необходимой скорости, чтобы возвыситься до происходящих вокруг событий, а его амбиция требует этого. На этот раз перед нами — Александр Керенский, глава Временного правительства, пришедшего к власти по капризу исторической случайности и закономерности, чтобы наглядно продемонстрировать нестабильность, безвластие и беззаконие переходного периода от февраля до октября 1917 года, когда буржуазия уже потеряла власть, а пролетариат ещё не приобрёл.

Необычайно интересно увидеть на сцене театрализованную публицистическую книгу американского журналиста Джона Рида, современника и летописца Октябрьской революции. Театр использует здесь все возможные средства — от политического плаката до вереницы живых картин, от пантомимы до массовых сцен со знамёнами и лозунгами, от теневого театра до патетики Маяковского, от элементов кукольного представления до эпизодов из немых фильмов с участием Чарли Чаплина. Всё спаяно по правилам сценарного монтажа, и если воспользоваться старой терминологией, то можно насчитать в спектакле сто пятьдесят явлений, каждое, разумеется, в новой декорации и костюмах.

В процессе драматургического действия Владимир Высоцкий исполняет целый ряд маленьких ролей — анархиста, часового, матроса, — чаще бессловесных. То же выпадает и на долю остальных участников представления. Но в первой его части один герой мелькает почти во всех эпизодах — Александр Керенский, наспех провозглашённый главой государства Российского после свержения царя. Он был молод, тридцати шести лет, когда его избрали председателем совета министров пребывавшей в состоянии хаоса державы, с армией, отказывающейся воевать, с народом, охваченным бунтами, недовольством, революцией. Керенским владеет маниакальная идея: он призван спасти отечество, вернуть ему с помощью магии прежнюю мощь, повернуть армию назад, прогнать немцев, выиг-

рать войну... Но все его благие порывы не сообразуются с реальностью, он на грани помешательства.

Высоцкий, вероятно, знакомился со своим героем не только по книге Джона Рида. Иначе нельзя было бы объяснить аналогии, которые он проводит между Керенским и другими маньяками, стоявшими у власти в ранние и в поздние эпохи, с той разницей, что Керенский как диктатор не состоялся. Любопытно и забавно видеть, как его разложила фиктивная, несуществующая власть. Керенскому сказали, что он правитель, и он не устаёт отдавать распоряжения даже убитым. Слова его растворяются в пустом пространстве, приказы его были бы зловещи, если бы не были смешны и жалки. Комичен и его уход с политической сцены в кульминационный момент восстания, когда под руководством большевиков революция из буржуазной становится социалистической, в течение десяти дней одержав победу и взбудоражив весь мир.

Мастер на витиеватые фразы, крикун, щедро налево и направо раздававший обещания, наглый и болезненно самолюбивый, Керенский, в сущности, невероятно быстро разоблачил себя перед массами и стал препятствием для продолжающегося революционного процесса, препятствием, которое нужно было убрать с дороги.

Всего лишь год назад его платформа выглядела чересчур левой, сейчас она уже была чересчур правой — в этой оценке, данной ему одним из героев спектакля, раскрывается истинная миссия Керенского — в его лице буржуазия видела последнюю надежду отсрочить крах, продолжить проигранную войну, остановить революционный напор, нейтрализовать деятельность большевиков.

Сам образ даёт достаточно материала, чтобы исполнитель смог вылепить гротеск. Высоцкий достигает этой цели и внешними средствами — полувоенный костюм премьер-министра контрастирует с его смешной «полуштатской» походкой, которая должна подчёркивать величие и надменность Керенского. Его холодная, отталкивающая каменная маска претендует на монументальность, а, в сущности, напоминает выражение лица комиков эпохи зарождения кинематографа. Разоблачается всё комедиантство главы почти что фиктивного правительства. («Я ещё не вошёл в своё министерство», — жалуется один из «временных». «Но зато ты вошёл в историю», — отвечает другой, и в этом ответе всё фразёрство маленьких политиков, по недоразумению попавших в большую игру.)

Остроумно решена сцена, в которой Керенский проводит смотр созданного по его идее женского батальона (этот батальон, высмеянный Маяковским, в спектакле носит название «Немедленная смерть»). Премьер произносит речь, стоя на плечах одного из клакверов. На словах: «Я хочу создать стабильное правительство» — он падает и, оказавшись верхом на своём подчинённом, как на коне, продолжает произносить пустопорожние филиппики. Высоцкий заставляет зал покатываться со смеху, когда его герой трижды спотыкается, произнося слово «народовластие».

Этот эпизод надо было видеть, пересказать его просто невозможно. (Здесь на миг сверкнуло большое комическое дарование артиста, которому, как мы тогда предполагали, ещё предстояло раскрыться).

Но Керенский мог быть не только смешным, жалким и ничтожным. Он мог быть и страшным — это показано во время заседания Временного правительства и в момент произнесения истеричной речи перед солдатами. Экономнее решена сцена его бегства в женской одежде незадолго перед тем, как матросы, штурмующие Зимний дворец, объявят:

— Которые тут
временные?
Слазь!
Кончилось ваше время!

Эту временность и выявляет Высоцкий своим гротеском: его герой — политический мертвец, и все его действия лишь предсмертная агония. И не важно, что настоящий Керенский дожил в США до глубокой старости, сохранив спустя пятьдесят лет после революции, правда, лишь на бумаге, своё, всё ещё «временное», правительство. Октябрьский переворот безвозвратно зашвырнул его на свалку истории.

Жаль, что роль Керенского осталась единственной по своей целостности театральной ролью, в которой мы могли почувствовать комическое дарование актёра. Он ещё выступал в микроролях Чарли Чаплина и Адольфа Гитлера в поэтическом представлении «Павшие и живые» (1965), созданном к двадцатилетию Победы по стихам поэтов, участвовавших в Великой Отечественной войне. В этом представлении Высоцкий запомнился и в роли поэта Михаила Кульчицкого — студента Литературного института имени М. Горького, ушедшего на фронт по первому зову Родины и погибшего в январе 1943 года в тяжёлых боях на берегу Волги. В полной военной форме с каской и автоматом в руках, артист с особой эмоциональной силой читает:

Уже опять к границам сизым
составы тайные идут,
и коммунизм опять так близок,
как в 19-м году.

До зрителя доходит внутренний огонь этой поэзии, драматизм каждого впаянного в строку слова. Кульчицкий не успел издать ни одной книги, стихотворения его воспроизводились позже по редким предвоенным публикациям, письмам к друзьям и случайно сохранившимся записным книжкам и рукописям. Из этих стихов явствует, что судьба поэта — судьба поколения, а судьба поколения — судьба народа. Голос актёра теряет какие бы то ни было ораторские интонации, он становится глухим и доверительным, когда доходит до самого сокровенного:

Война ж совсем не фейерверк,
а просто трудная работа,
когда, черна от пота, вверх
скользит по пахоте пехота.

Ещё один образ поэта суровых военных лет был воссоздан Высоцким позже в том же спектакле — образ Семёна Гудзенко. Из вступительного «закадрового» слова мы узнаём, что Гудзенко — связующее звено между павшими и живыми в силу самой своей биографии. Участник войны, он дожил до Победы, но умер от ран в 1953 году.

Высоцкий тоже появляется на наклонном подиуме в военной форме, брезентовой накидке на плечах, с автоматом и тетрадкой стихов, которые он читает Илье Эренбургу при случайной встрече с ним на фронте. Губы артиста потрескались от напряжения, в неторопливых строках звучит суровая правда войны.

Сохранившиеся записи стихотворений Кульчицкого и Гудзенко в исполнении Высоцкого дают представление о его мастерстве чтеца, о его умении, сливаясь с поэзией, передавать её публике. Декламацией это не назовёшь.

Впервые он вышел на сцену в поэтическом спектакле «Антимиры» Андрея Вознесенского. В этом спектакле невозможно выделить роль кого-либо из его участников, в том числе и роль Высоцкого. Одётые в чёрное трико, они сливались в общей массе, и голоса их сливались в один, который, задыхаясь, в бешеном темпе доносил до публики причудливые словесные конструкции поэта.

В общий стихотворный коллаж режиссёр-постановщик собрал в основном отрывки из поэтических произведений, не связанных одной темой, — сцена была предоставлена всему пестроцветию поэзии Вознесенского. Режиссёра интересовали преимущественно те

стихотворения, которые более всего подходили для театра, так как Юрием Любимовым и молодыми артистами «Таганки» владело желание доказать, что для поэзии есть место на сцене, что публика не будет пренебрегать поэтическими представлениями, несущими новые идеи и смелые метафоры.

Отрицательный опыт неудавшихся поэтических представлений, как и многочисленных несостоявшихся поэтических театров, был подробно проанализирован. Из анализа было выведено заключение, что скучная и банальная поэзия не в состоянии привлечь публику, а вялая декламация даже классических произведений уже отжила своё время. Явились поэты нового поколения, они собирают многотысячные толпы слушателей на стадионах, а их книги соперничают по тиражам с детективным чтивом. Андрей Вознесенский — духовно богатая, своеобразная творческая личность — один из таких поэтов. Не изжит ещё предрассудок — считать, что он пишет для небольшого круга людей, некой элиты, для избранных поклонников поэзии. Но выросший интеллектуальный уровень молодёжной аудитории — благодатная почва для распространения даже самых усложнённых поэтических опытов.

В соавторстве с поэтом театр искал наиболее подходящие сценические формы для равноценного выражения идейного и нравственного потенциала, заключённого в рифмы и строфы Андрея Вознесенского, для охвата и воплощения его столь неэвклидова антимира. Поэт устроил экзамен всей стилистической и изобразительной системе исполнительских средств театра, поставив перед ним сложные задачи с многовариантным решением — гротеск, сарказм, автошарж и проч., с обязательным проникновением от поверхностного словесного слоя в глубины мысли, чтобы ярче проявить внутренний смысл произведений.

С особой страстью Андрей Вознесенский восстаёт в «Антимирах» против механизации человека в наш индустриальный век, против превращения его в часть и продолжение аппаратуры. В поэме «Оза» ужас перед повсеместной роботизацией и тотальным обезличиванием человека исторгает из уст поэта настоящий вопль: «Мама, роди меня обратно!» Этот крик души может быть правильно воспринят лишь в том случае, если актёр найдёт подходящую интонацию, проявит чувство меры. То же относится и к прозвучавшим со сцены стихотворениям: «Стриптиз», «Монолог Мэрилин Монро», «Пожар в архитектурном институте», «Бьют женщину», «Баллада-диссертация», «Тишина», которые и своей предметно-визуальной образностью, и склонностью автора деформировать объёмность мира и перекомпоновывать его по законам своей фантазии, и додекакофоничностью звучания головокружительных современных ритмов доказывают метафору, что не Бруклинский мост, а аэродром — памятник современной эпохи. Нынешнее время неотделимо от высоких реактивных скоростей, только скорость помогла нам преодолеть земное притяжение и выйти в космос. Человечество сделало лишь самые первые шаги в этом направлении, а поэты уже давно прогнозировали такое развитие теории и практики, видели его глазами граждан будущего.

В «Антимирах» Владимир Высоцкий в дуэте с Вениамином Смеховым исполнял отрывки из удивительной поэмы-предупреждения «Оза», в которой мрачный сарказм и высокий трагизм преподнесены как калейдоскоп фантастических видений: зловещие предсказания Вороны и куплеты с трагическими акцентами. Актёр с лёгкостью переходит из одной тональности в другую, обладая превосходным поэтическим слухом. Потом с дерзким авторским вызовом обращается прямо в зрительный зал:

— Провала хочу, провала,
Чтоб публика бушевала!..

Затемнение. Стихотворение обрывается на половине.

Такой же сценической операции подверглись и другие стихотворения, монтаж был очень свободным. Часто даже автор оказывался в затруднении — что ещё можно исполнить во второй части представления. Но зато таким образом облегчалась возможность импровизации, поскольку тематические рамки отдельных стихотворений были намечены весьма приблизительно.

Одно из немногих стихотворений, исполнявшихся целиком, — «Песня акына». Вначале луч прожектора находил на сцене актёра, и он от первого лица обращался с просьбой к Богу — послать ему ещё одного поэта, чтобы не быть столь одиноким. А в конце, когда новый поэт собирался заколоть старого, луч света впивался в живот актёра и «обрызгивал» всё вокруг красным. Затем в темноте звучала песня, которую Владимир Высоцкий исполнял на гитаре под собственную мелодию.

Участники «Антимиров» не уставали повторять, что этот спектакль экспериментальный, что они учатся не только владеть стихотворным размером на сцене, но и выявлять вторым планом действия авторский подтекст.

Особенно трудно оказалось воспроизводить на сцене ассоциативный взрыв, который заменяет последовательную композицию или тематическую сцепленность. Одновременно и театр преподавал уроки поэтам — как сделать поэзию ещё конфликтнее, ещё большее внимание уделить звуковым краскам. А поэты с артистами вместе воспитывали у публики желание слушать поэзию, воспринимать её на слух, не имея в руках текста.

Владимиру Высоцкому было двадцать восемь лет, когда ему поручили роль Галилео Галилея в спектакле «Жизнь Галилея» по драме Бертольта Брехта. Сюжетное действие охватывает зрелый период жизни великого физика (от 1609 до 1637) — с момента изобретения телескопа и попытки научно доказать правоту Коперника, обвинённого в ереси, до отказа от его учения о вращении Земли вокруг Солнца. Уже при первом появлении Высоцкого на сцене создавалось впечатление, что он слишком молод для своей роли — коротко подстриженный, с мальчишеским лицом. Даже длинный, простой и грубый тёмно-коричневый плащ, полы которого влачили по земле, не мог добавить ему возраста. Когда Высоцкий запахивал этот плащ, он становился похожим на птицу, а освещённый красным, на мгновение превращался в костёр, напоминающий о судьбе Джордано Бруно, за десять лет до этих событий сожжённого в Риме. Его тень постоянно витала над сценой. В этом спектакле в смертельном поединке сталкивались прогресс с инквизицией, доказывая, что свобода науки — мнимая, что компромисс её с реакцией неизбежно приводит учёного к полному духовному опустошению и преждевременной гибели. Сюжет, разыгравшийся три столетия назад, воспринимался как сегодняшний. Но создатели спектакля не делали Галилея жителем нынешней Италии, не осовременивали его. Гораздо больший эффект достигался тем, что нас делали гражданами средневековой Падуи, Венеции или Флоренции. Поэтому, когда вокруг Галилея сгустились тучи, когда над ним нависали крылья чёрных воронов обскурантизма в науке, они угрожали не только ему, но и нам.

Нелегко долго удерживать героя и зрителей в одном и том же положении. Помогали здесь два хора, находящихся по обеим сторонам сцены. Слева — мальчики в белых одеждах, справа — монахи в чёрном. Они судили каждый поступок Галилея. Левые одобряли, правые осуждали. Для одних он опасный еретик, способный возмутить разум людей, вывести его из состояния столь удобной для правителей летаргии. Для других — надежда человечества в сражении между религией и наукой. Они не спешили осудить Галилея даже когда он сломан, они хотели понять, почему он предаёт забвению свои изобретения. И актёр не спешил произнести приговор истории своему герою, он искал мотивы каждого его поступка. «Там, где тысячи лет гнездилась вера, сейчас гнездится сомнение, — говорит Галилей — Высоцкий своему одиннадцатилетнему ученику. — ...Сегодня люди сомневаются и в том, что всегда было несомненным. Так образуется воздушное течение, кото-

рое поднимает полы златотканых одежд князей и владык, и под ними оказываются толстые или худые ноги, ноги, как у нас». Уже этот вступительный монолог помогал нам понять, почему новое научное открытие угрожало устоям общества.

Представление, впрочем, начиналось почти карнавальным. Публика ещё занимала места, а на сцене уже появлялись актёры, которые высоко над головой несли свои пёстрые костюмы, словно приветствуя зрителей флагами. Потом они накидывали на себя одежды, которые полностью не закрывали чёрные трико. Широкие прорезы плащей разрушали однообразие каноничности, охватившей всё вокруг. И это вселяло надежду на спасение. Но массовые сцены с помощью пёстрых костюмов создавали ощущение настоящего театрального безумия, вакханалии, превращались в площадное народное действие, где толпы сталкивались с когортой священнослужителей.

Первые свои реплики Владимир Высоцкий произносил стоя на руках головой вниз. Словно искал слова, означающие обратное. Это же происходило, и когда он объяснял Андрею, что физики ещё не доказали учение великого Коперника и поэтому считают его только гипотезой.

Но и как допущение это учение опасно, ведь оно разрушает Аристотелеву систему геоцентризма, которая доступна пониманию даже неуча — все же видят, что Солнце вращается вокруг Земли! Выходит, поднимается над нашими головами и снова заходит. А мы стоим на том же месте, значит, Земля неподвижна.

На этом фоне теория Коперника выглядит абсурдной, сумасбродной, богохульной. «Установили, что небеса пусты. И раздался громкий смех», — говорил Галилей Высоцкого, голый до пояса, купаясь в лохани и растирая кожу докрасна грубым полотенцем. И как раз этот громкий изобличающий смех толпы, инспирированный великими научными открытиями, предвещал их авторам гибель.

Поразителен был Высоцкий в четвёртой сцене, в диспуте со схоластами. Он знает, что ещё не приведено ни одно доказательство того, что небесные тела вращаются вокруг Солнца. «Но я приведу доказательства этого, доказательства для каждого!» — он сжимает кулаки, ликует. Однако, когда лжеучёные собираются, никто из них не осмеливается глянуть в телескоп и убедиться своими глазами, прав ли божественный Аристотель в своём учении о строении Вселенной и прибиты ли к небу звёзды и их сферические оболочки или свободно висят в пространстве. Две цепочки — учёные и женщины, — едва приблизившись к объективу телескопа, проходят мимо, во имя слепой веры в старое учение, преодолевая любопытство посмотреть в окуляр. И напрасно детский хор призывает их: «Люди добрые, посмотрите в эту трубу!» Монахи, наоборот, с другой стороны сцены предупреждают: «Воздержись, чадо, а то увидишь не то, что надо!» Представители софистики черпают аргументы не в опыте, а в толковании старых текстов. И там они не находят указаний на то, что существуют движущиеся планеты. Поэтому они не хотят признавать новой истины, не хотят даже взглянуть на эти самые планеты. На упорные приглашения учёных у них есть готовые ответы: «Если ваша труба показывает то, что не может существовать, значит, это не очень надёжный инструмент». И ещё: «То, что в вашей трубе, и то, что на небе, может оказаться различными вещами».

Столь же просвещённый невежда и великий герцог Флоренции. И он не хочет смотреть в трубу, и для него вера в Аристотеля важнее того, что он мог бы увидеть своими глазами. Это бы смутило его, поколебало, навело на нежелательные мысли, заронило бы семя сомнения в его душу.

«Истина — дитя эпохи, а не авторитета!» — кричит Галилей Высоцкого и беспомощно мечется, не в силах остановить уходящую процессию. Диспут проигран, ещё не начавшись. Артист великолепно играет просветляющее разочарование героя. Он убедился, что даже самые очевидные доказательства не являются всемогущими, факты не имеют ника-

кого значения, если нет желания познакомиться с ними. Да и кому нужно новое учение о звёздах и планетах? Народу? Зачем оно ему? Может, оно улучшит его достаток? Сделает урожай богаче?

Ликуют монахи, прожектор высвечивает распятого в глубине сцены Галилея, затем он падает, пронизанный лучом света. Вокруг него танцует зловещий хор теней, дымят кадильницы, и дым заполняет пространство, словно уже подождён костер. Высоцкий неистово защищает своего героя от нападающих на него инквизиторов, но силы его истощены. А потом он вдруг оказывается неимоверно одиноким, всеми оставленным, полностью изолированным... Страшен монолог тщедушного монаха Фульганцо (Валерий Золотухин), который пытается склонить учёного к отказу от научных открытий, смириться. Его слова, произнесённые на коленях, звучат, как молитва от имени народа.

Но Галилей ещё продолжит исследование небосвода, несмотря даже на наступившую эпидемию чумы. Прозвучит его знаменитая формула: «Победа разума может быть только победой разумных людей». И долгая пауза последует за этой репликой, словно он про себя многократно повторяет эти слова. Озарённый светом, Галилей ещё бросит людям самый опасный вызов. Не к партнёру, а в зал, прямо к зрительской совести обращён его вопрос: «Я вижу божественное терпение людей, но где их божественный гнев?»

В другой тональности звучит девятая картина. После восьмилетнего молчания Галилео Галилей узнаёт, что на престол поднялся новый папа, человек науки. С надеждой, что теперь перестанут преследовать учёных и сжигать их на кострах, он вновь возобновляет исследование солнечных пятен с помощью своего изобретения, наречённого дьявольским. В нём вспыхивает новый творческий порыв, он становится, как прежде, дерзким и непримиримым, готовится взять реванш у каноников. Мы видим, как несёт Галилей свою книгу во дворец, не зная, что уже принято решение — отдать его на суд инквизиции.

По выражению лица и походке актёра нельзя сказать, что его герой сломлен. Скорее, он сильно смущён, Галилей исчезает во мраке, а откуда-то сверху, из маленькой амбразуры, новый папа, наместник Божий, машет ему рукой. Учёного уводят, а оба хора высказывают различные предположения об исходе поединка. Суд заканчивается быстро. Звон колоколов собора Святого Марка возвещает, что знаменитый астроном отрёкся от своего учения.

Входит Галилей — Высоцкий, с трудом садится, уронив голову на грудь. Он сломлен, он потерян для науки, он побеждён. Тяжелее всего ему слышать укоры от самого близкого своего ученика: «Несчастлива страна, не имеющая героев!» Галилей находит в себе силы ответить: «Несчастлива страна, которая нуждается в героях!» Лицо актёра, на мгновение выхваченное лучом прожектора, выражает пустоту.

Следующие сцены иллюстрируют девятилетний плен великого учёного. Театр играет оба брехтовских варианта финала драмы. Во втором Галилей всё же отправляет с верным учеником копию своей книги во Францию. И произносит огромный, почти десятиминутный, монолог.

Образ такого великого учёного, как Галилео Галилей, не может не быть интеллектуализирован, укрупнён. При укрупнении же исчезает быт, поэтому Галилей не мещанин, чревоугодник и трус, каким его обычно считают (опоры для этого есть и в тексте пьесы). Самоотречение — беда его, а не вина, он не герой, но причины компромисса — не в слабости натуры Галилея, они в страшных силах окружающего его мракобесия. Может быть, ему не хватает фанатизма, без которого невозможно отстаивать дело до конца. Но астроном — человек, у которого хорошо развито воображение. Поэтому ему достаточно было лишь взглянуть на машины для пыток, чтобы понять, какие за этим кроются ужасы. Интеллектуал капитулировал как человек. Священнослужители способны вырвать клещами ду-

шу из намеченной жертвы. По указанию властей два плюс два может равняться пяти, Галилей-человек не уничтожен, уничтожена научная истина.

Владимир Высоцкий показал Галилея представителем того времени, когда придворная наука не могла не быть казённой. А другая не существовала.

В спектакле отсутствует знаменитая реплика Галилея, якобы брошенная им при выходе из суда уже на лестнице: «А всё-таки она вертится!» Эта легенда выдумана учениками Галилея, чтобы спасти его авторитет. Нет такой фразы и в пьесе.

Прозрения полуслепого старца, выраженные им в финальных тирадах о социальном неравенстве, — это прозрения самого драматурга, намеренно актуализированные театром. Представление, может быть, и не убедило публику своим ответом на вопрос: «Что заставило Галилео Галилея отказаться от своего учения и покаяться? Что его сломило?» Но оно заставило задуматься над уроками злосчастного исторического крушения.

У каждого артиста есть своя коронная роль, для Высоцкого это, бесспорно, Гамлет. Он был молод и, можно сказать, далёк от зенита своей творческой карьеры. Во всяком случае, нам казалось, что впереди у него ещё много новых испытаний и побед на сцене. Но артист, которому выпало счастье играть Гамлета, может с уверенностью считать, что ему была предоставлена возможность сыграть свою коронную роль. Потому что Гамлет — мечта каждого молодого актёра, которая, однако, очень редко сбывается.

Тот миг, когда Высоцкий получил роль Гамлета, наверно, был звёздным в биографии актёра. Как мы увидим, он и для театра оказался счастливым мигом.

Когда стало известно, что в Театре на Таганке будут ставить «Гамлета», скептики, возможно, задались вопросами: «А кто будет играть Гамлета?» «Разве “Таганка” не режиссёрский театр?» «Разве актёры “Таганки” не слепые исполнители воли режиссёра?» Во всяком случае, одно было несомненно — если в МХАТ или каком-либо другом театре режиссёр должен «умереть» в актёре, то на «Таганке» происходит как раз обратное — актёры «умирают» в режиссёре, всецело подчиняясь его творческой фантазии.

Сейчас можно сказать, что Высоцкий выбор постановщика оправдал. Прежде всего хорошо, что роль Гамлета поручили молодому актёру, не достигшему и тридцати лет. Надоело смотреть на мужей солидного возраста, которых молодыми делает театральная косметика, чтобы они могли сыграть Гамлета или Ромео. Обычно спектакли, в которых происходит такое омоложение, быстро сходят со сцены — годы исполнителей берут своё.

Владимир Высоцкий играл Гамлета без грима. Его невысокий рост и грубоватое лицо вначале могли озадачить. Но вскоре мы начинали себя спрашивать: «А почему, собственно, датский принц должен быть красавцем?» Давно уже изменились многие эстетические понятия, и красавцы могут теперь сходить за героев лишь в развлекательных ревю. На сцене, как и в жизни, больше ценится внутренняя красота, тот свет души, который несёт в себе личность. Да и суровым средневековым нравам больше соответствует хмурый, углублённый в себя юноша, чем какой-нибудь лучезарный красавец. Тем более что трагедия трактовалась вовсе не в романтическом плане. Основой сценографии спектакля были графически размеренные чёрно-белые линии, шёл он в приглушённом свете, с преобладанием полумрака.

Ничего царственного не было ни в одежде, ни в поведении датского принца. Да и во всей постановке отсутствовали пышные бутафорские костюмы, короны, скипетры, троны, мраморные колонны и проч. Только скромная подвеска с гербом напоминала нам что Гертруда — королева Дании. И мечи воинов сверкали не так уж ярко, скуден в целом был весь реквизит спектакля.

Гамлет свободно разгуливал по дворцу и вне дворца, не соблюдая какого бы то ни было дворцового этикета. Отсутствовали даже церемониальные сцены при появлении короля. Более того, Гамлет Высоцкого мог по-свойски похлопать по плечу и людей из сво-

его дружеского окружения и высокопоставленных чинов иерархии. Мог лежать на полу, прыгать, кувыркаться и вообще принимать различные нецарственные позы.

Но мало того, что мы с трудом узнавали в нём принца. В ещё меньшей степени мы чувствовали, что дело происходило в Дании. Характеры и события пьесы укрупнены, доведены до высшей эстетической абстракции, при которой детали отпадают, остаётся лишь обнажённая суть, почти без нюансов. Вначале это шокировало зрителя, но постепенно мы начинали понимать, что такая трактовка имела право на существование. Всеми средствами режиссёр стремился сделать датского принца проще, естественней, максимально приблизить его к нам. Для этого есть основания и в тексте трагедии — шекспироведы отмечали, что Гамлет самый естественный, самый земной и человечный из героев Шекспира. Низкорослый, худой, весь в чёрном — в свитере или небрежно завязанной спереди рубашке, — свободно похлопывающий себя по голому животу, Гамлет Высоцкого никакой не воин и вождь, как подобает быть престолонаследнику. Он и не любовник — его сцены с Офелией умышленно грубы, лирикой здесь и не веет, хотя произносятся изысканные слова. Он, скорее всего, недоучившийся студент из Виттенберга, того самого Виттенберга, в котором некогда подвизался пресловутый доктор Фауст.

В спектакле Театра на Таганке мы видели, как Гамлет ходил по сцене с книгой в руках, слышали, как он читал стихи, режиссировал «мышеловкой», — всё это полностью ему подходило, но когда нужно было взять в руки меч, он делал это не только неохотно, но и неуклюже. Поэтому, когда замышлялась дуэль с Лаэртом, мы тревожились за нашего столь «книжного» героя и успокаивались, лишь узнав, что он хорошо обучен искусству фехтования. Сама дуэль, однако, в спектакле разыгрывалась условно — противники лишь обозначали схватку, едва касаясь своего оружия. И всё же в трактовке «Таганки» Гамлет — человек дела, ненавидящий праздные слова, и Высоцкий последовательно проводил эту линию. Хотя на передний план вынесено философско-поэтическое содержание трагедии, динамичность действия от этого не страдала, напротив, она усиливалась удачной находкой — использованием подвижного занавеса, вращающегося во всех направлениях. Он мог дробить сценическое пространство на любые интерьеры, помогая выиграть время, необходимое для многочисленных перестановок, в считанные секунды превращая сцену в дворцовый зал, коридор, площадь, спальню и проч. Причём мы обязаны этому занавесу не только техническим удобством. Он до такой степени связан с действием и его участниками, что включался в образное решение спектакля как основной реквизит (стул, стол, дверь и проч.), превращаясь почти в персонаж, в метафору. Этот громадный тяжёлый занавес из грубой материи сметал людей с добрыми или злыми помыслами, разводил их по сцене, противопоставлял одних другим, вмешивался в их взаимоотношения, предопределял их решения. Кроме того, он давал возможность одновременно проследить различные сюжетные линии, не прерывая действия, почти по принципу киномонтажа. Темп занавеса таков, что он диктовал движения актёров в пространстве сцены, они были партитурно рассчитаны в соответствии со стихотворным текстом — один неверный шаг мог нарушить произнесение реплик. Это помогало полнее передать метафоричность, поэтико-философскую углублённость и музыкальность превосходного перевода Бориса Пастернака.

На «Таганке» играли «Гамлета» в собственной интерпретации, при которой отсутствовали некоторые сцены и действующие лица, что ещё более усиливало ответственность исполнителя главной роли. Это почти моноспектакль, когда даже у Клавдия и Гертруды (не говоря уже об Офелии и остальных) оказывалась едва ли не вспомогательная резонёрская функция, а текст Горацио безжалостно сокращался. Здесь всё внимание естественно и логично сосредоточивалось на Гамлете. Против него действовали не индивиду-

альности, а некая общая масса, безлика, подобная грубой мешковине занавеса, о которую он бился головой, произнося монолог: «Думаю, мой мозг».

Владимир Высоцкий показывал трагедию человека, опередившего своё время, шагнущего, благодаря своему возвышенному духу и своим познаниям, в другую эпоху и измеряющего своих современников собственной меркой. Осознав собственное бессилие изменить ход событий, Гамлет вёл неравную борьбу со злом, понимая, что здесь усилия важнее результата. Его беспокоили более существенные вещи, чем раскрытие убийства отца. Гамлет Высоцкого стремился проникнуть в мотивы человеческого поведения, хотел понять, что заставило его мать стать соучастницей убийства своего супруга и потом выйти замуж за его брата. Ответа он не находил. Поэтому он мстил, беспощадный, как совесть, и добивался законного возмездия. Но, выполнив свою миссию, Гамлет терял последние силы, он с трудом перешагивал через трупы, чтобы рухнуть на землю от невероятной усталости и лишь теперь осознать, насколько ничтожен конечный результат, после которого наступает тишина молчания. Велики, однако, были его усилия изменить предначертанный порядок, осуществить предопределение судьбы.

Именно эти усилия интересовали Высоцкого как актёра прежде всего. Терпеливо и постепенно он накапливал житейский опыт своего героя, решив опровергнуть тех, кто думал, что Гамлет должен быть безвольным, бездействующим, сомневающимся в своих намерениях. Театр на Таганке решительно порывал с традиционной трактовкой роли датского принца. Владимир Высоцкий не делал акцента на колебаниях Гамлета, не превращал их в лейтмотив его поведения. Тут герой по-шекспировски активен, и это то новое, что отличало постановку «Гамлета» на «Таганке». Даже знаменитый монолог «Быть или не быть» произносился трижды, но в нём — не попытка проникновения в смысл бытия, а раздумье о конкретных житейских поступках. Актёр бросал эту реплику в зал, а потом ещё дважды повторял её, словно про себя, находясь в разных местах сцены и с различной интонацией. «Быть или не быть» в интерпретации Высоцкого вовсе не означало «существовать или нет», а звучало, как «продолжать борьбу или смириться». И это свидетельствовало не о колебаниях Гамлета или отступлении от основной линии образа — просто распалённый мозг юного героя нащупывал возможные решения, чтобы выбрать лучшее из них.

Этот принц не мог ждать своего воцарения на престол законным путём — после смерти нового короля. Он обнаружил, что совершено беззаконие, и считал своим долгом наказать преступников. У него нет времени ждать, его мучает незадачный вопрос: что будет с престолонаследием, если королева родит сына от нового короля? В сильных словах, прямо сказанных им, открывалась не только сыновья преданность убитому отцу, но и личная заинтересованность в том, чтобы у него не отняли полагающееся по праву лишь ему.

Совершенно реалистически показано безумие Гамлета — притворство, продиктованное самими обстоятельствами, чтобы легче было добраться до истины. Однако, распутывая нити преступления, Гамлет Высоцкого сталкивался с полной развращённостью нравов королевского окружения и отворачивался не только от совершивших злодеяние, но и от всех, кто соучаствовал в нём и покрывал преступников. Отсюда и скептицизм героя в некоторых его монологах. Истинная его трагедия состояла в осознанной беспомощности — ему становилось ясно, что он не сможет справиться с тёмными силами этого мира, в котором ещё так много мрака, суеверий, лжи, коварства, несправедливости и бесправия.

«Век расшатался...», «Распалась связь времён...» — эти монологи Высоцкий повторял в спектакле, как рефрены, по несколько раз, и они вводили нас в историческую атмосферу эпохи, когда мрачное средневековье должно было отступить, но было всё ещё сильным и опасным. Ранний, может быть, даже преждевременный носитель гуманистических идей Возрождения, Гамлет Высоцкого не хотел пятнать руки кровью, ему неловко было зада-

ваться вопросом, можно ли нейтрализовать совершённое преступление новым преступлением. Поэтому он хотел убедиться в том, что его мать и дядя вовсе не жертвы клеветы и хулы, а истинные убийцы его отца. Разговор с тенью старого короля — только отправная точка, Гамлет как человек Возрождения не удовлетворялся сомнительными аргументами. Ему всё нужно было проверить в деталях, чтобы полностью изобличить виновных в убийстве. В разыгрываемом с актёрами представлении («Мышеловка») он не пытался как-то эстетически воздействовать на преступников, его цель — морально демаскировать их, вызвав психологический шок.

Гамлет Высоцкого больше всего боялся совершить роковую ошибку. Акценты, расставленные им тут, — тонко проведённые, возбуждающие ассоциации, провоцирующие мысль и воображение зрителя, — усиливали современное звучание роли.

Отмечая, что до Гамлета Высоцкий преимущественно играл отрицательных героев, И. Рубанова пишет, что здесь он «предстает как актёр психологический, доказавший своё умение играть добро, точнее, силу, которая нужна добру, чтобы оно не обратилось во зло».

Может быть, на таком психологическом исполнении роли Гамлета сказалась школа, через которую прошёл Высоцкий? Но если допустить эту возможность, то нужно иметь в виду, что психологический реализм существовал у него в парадоксальном сочетании с театральными принципами «Таганки».

Спектакль начинался поэтическим введением — в сопровождении гитары исполнялось стихотворение Бориса Пастернака «Гамлет». У Высоцкого тонкое ощущение поэзии, и это эмоционально подготавливало зрителя к восприятию трагедии ещё в самом начале — в музыкальном эпиграфе к ней. Но для него, театрального актёра, поэзия не в куплетах, не в речитативе, а в том внутреннем сплаве метафоры и мысли, образов и прозрений, которыми насыщена трагедия. Не случайно величайшие философы были и поэтами, так же как и поэзия была неотделима от театра.

Во всех спектаклях «Таганки» искусство актёра возвращено к этому извечному поэтическому началу, восстановлена связь с ним. В «Гамлете» нас одухотворяла поэзия неукротимой человеческой мысли, ломающей оковы познанного и проникающей в вечные вопросы сознания и бытия. Гамлет Высоцкого не честолюбивый мститель за поруганную честь своего отца, хотя сюжетные ходы трагедии и наводили на такое упрощённое толкование. Он мыслитель, провозвестник идей, судья, проповедник нравственной субстанции и вершитель справедливого приговора. В обстановке разврата и разложения, в свой ужасный век, когда рвалась связь времён (а это значит, что наступал наипошлейший разрыв — разрыв с совестью), Гамлет пытался изменить ход процессов, внести разумное начало и порядок в общий хаос безумия и истребления.

И парадоксально, что для достижения своей цели он сам должен притвориться безумным. Парадоксально и то обстоятельство, что он сам будет истреблять виновных и невинных на своём пути. Но не нужно забывать, в какое время он жил. В исполнении, точнее, в понимании Высоцкого, Гамлет показывает, как трудно человечество расстаётся с варварством. В наступившие новые времена мир заживёт по законам рыцарства. Но кровная месть, долговое обязательство чести ещё будет тяготить его.

Гамлет, намного опережая современников, сомневается в целесообразности кровной мести. Изменится ли что-нибудь, если уничтожат одного подлеца? Уничтожат ли этим подлость, злодейство, преступность?

Мечь Клавдию занимала Гамлета постольку, поскольку он, сын своего времени, должен свершить её по велению крови, а не ума и совести. Другие, глобальные, мировые, вопросы тревожили его мозг. Гамлет не трус, он владеет шпагой, наверно, его научили владеть и ножом. Но смелее самого смелого его действия сама его мысль — мужествен-

ная, бесстрашная, нащупывающая как недуги общества, так и тайны мироздания. Если кто-нибудь и мог повторить с величайшей внутренней убеждённой формулу Декарта «Cogito, ergo sum» («Мыслю, следовательно, существую»), так это Гамлет в интерпретации Высоцкого. Его герой — воплощение раскрепощённого интеллекта. Он заражал нас красотой и поэзией свободной человеческой мысли. Той, которая вела его вперёд, хотя и не могла вывести из бездны метафизических предрассудков. Но Гамлет владел ею и поражался открытиями, которые уже сделал, — о смерти и бессмертии, о диалектике вечного и преходящего, чему, в сущности, обаяно продолжение и обновление жизни. Так он терял всякий страх смерти, осознав течение времени в едином его измерении.

Подобная интерпретация образа подчёркивала философскую сторону пьесы и была в высшей степени интеллектуальна. Она помогала актёру, ни на мгновение не впадая в умозрительность, пройти через трудные и тёмные пассажи, извлечь из них поэзию и получить сценическую расшифровку метафор.

Сложные философские тексты, которые обычно сокращают при постановке, представляют сам мыслительный процесс героя, демонстрируют нам ход его мысли, которая словно рождается сейчас, в данный момент, на глазах зрителей. С большой силой внушения Высоцкий приобщал нас к драме Гамлета, делал соучастниками его судьбы, мы доверяли актёру и стремились за ним следовать, хотели его взглядом прозреть мрак столетий, чтобы научиться прогнозировать развитие человеческих взаимоотношений в свете самых ранних идей гуманизма и справедливости.

По нравственной и исторической концепции создателей спектакля, Гамлет — предтеча гуманизма в развитии человечества. Но сил противопоставить себя окружению ему не хватает. Он молод, совсем ещё юноша. Жил, отдаваясь своим душевным порывам. Дания — тюрьма, однако не для него. Он — принц, ему всё дозволено, и он мог бы весело и беззаботно проводить свои молодые годы, если бы не произошло несчастье — убийство его отца. Это резко меняет всю жизнь Гамлета.

«Дания в Театре на Таганке не столько тюрьма, сколько исправительный дом, — пишет В. Гаевский в сборнике “Высоцкий на Таганке”. — Однако Гамлет Высоцкого неисправим. Неисправимость человека в некотором возвышенном смысле слова — постоянная тема Высоцкого... Лучшие его роли — Галилей, которого не исправил инквизиция; Хлопуша, которого не исправил каторга; голос Высоцкого — неисправимый голос уличного певца».

Артист не всегда оправдывал своего героя, хотя всегда старался его понять. Особенно в сценах, в которых сам Гамлет не оправдывал себя и смотрел отстранённо на свои поступки, приводящие к неожиданным последствиям. Речь идёт о тяжёлой травме, которую нанесла ему смерть Офелии, невинной его жертвы. Высоцкий стоял на краю авансцены, как перед глубочайшей пропастью.

С драматической кульминацией строились и эпизоды на кладбище — разговор с черепом, а вот уже Гамлет воздевает руки, в которых горсть земли, сухой, крошащейся земли, той самой, которая вскоре поглотит и его самого вместе с его жертвами.

Когда игрался «Гамлет», были ещё свежи впечатления от одноимённого фильма режиссёра Григория Козинцева с Иннокентием Смоктуновским и Анастасией Вертинской. Проводились неизбежные параллели, проявлялись пристрастия и вкусы. Не стихали и разговоры о «Гамлете» на «Таганке» вплоть до последнего представления 18 июля 1980 года. Значит, эта роль, которую Высоцкий играл около десяти лет, завладела воображением зрителей, заставила их с трепетом следить за самобытным её воплощением. Несмотря на неизбежные «за» и «против», Высоцкий покорила публику своим могучим талантом. И во все не случайно, что он был похоронен в костюме своего Гамлета.

Владимир Высоцкий обладал способностью открывать неожиданные глубины в подтексте ролей. Почему «Гамлет» — трагедия, когда главный герой всё же побеждает и воздаёт всем по заслугам? Только потому, что он сам гибнет в конце пьесы? Театр на Таганке показывал, что трагизм именно в этой победе, которая обрекала героя на изоляцию, так как остальные безнадежно от него отстали. Трагедия Гамлета не только в том, что он должен совершить, чтобы возмездие состоялось, и не только в страшной участи сына, оказавшегося в смертельном конфликте с родной матерью, но ещё и в том, что он создавал вокруг себя вакуум. И именно этот вакуум, эта изоляция сделала бесплодными все его усилия, и он понимал, насколько слаб, чтобы изменить судьбы мира, предопределить их ход. И слаб не вследствие нетвёрдости характера и склонности к сомнениям и колебаниям, а по причинам, которые от него не зависят, которые находятся вне его самого и объективно детерминированы.

Подобная трактовка роли личности в истории знакома нам ещё по одной роли Владимира Высоцкого. Это Хлопуша в сценическом варианте поэмы Сергея Есенина «Пугачёв».

По существу, артист играл всего лишь в эпизоде, но, как это часто бывало, запомнился — и напором своего могучего слова и борьбой сильного, полуобнажённого тела с заковавшими его цепями. Белая человеческая плоть, словно яркий свет, пробивалась сквозь грубое железо, и это воспринималось как порыв к свободе, поскольку свобода — один из основополагающих компонентов жизни человека, как жажда, как голод.

В иной исторической обстановке показана трагедия человека, опередившего даже наиболее передовых людей своего времени. Ему предстоит изведать коварство восставших, которые потом подло предадут своего вожака, закут в цепи, выдадут царским войскам. В помещичьей России царили тот же мрак и жестокость, что и в средневековой Европе времён Святой инквизиции. Но и там и тут светлые силы сопротивления и борьбы оказываются неистребимыми. Хотя ещё и далёк исторический переворот, который принесёт миру пробуждение от многовекового сна, в горькой участи борцов-одиночек мы можем заметить проекции, достигающие наших дней.

Голый до пояса, закованный в цепи, окружённый верными Пугачёву воинами — Зарубиным (Александр Филиппенко), Подуровым (Константин Желдин), Шигаевым (Иван Бортник) и другими, — Хлопуша Высоцкого рассказывал нам свою биографию — «отчаянного негодяя и мошенника», убийцы и каторжника, посланного губернатором убить вожака крестьянских бунтов, который заставил трепетать целую империю. Хлопуше обещали свободу и деньги, но он остался «бунтовщиком, мстью вскормленным». Явившись в лагерь повстанцев, он предлагал им свой план взятия Оренбурга. С особой силой и экспрессией произносил Высоцкий повторяющиеся, как рефрен, строки:

Проведите ж, проведите меня к нему,
Я хочу видеть этого человека!

Уральский каторжник Хлопуша хочет видеть Пугачёва (Виталий Шаповалов) и старается убедить стражников:

Верьте мне!
Я пришёл к вам как друг.

Владимир Высоцкий лишь однажды появлялся в спектакле. Пьеса написана так, что на сцену непрерывно выходят новые герои. По замыслу автора, этим компенсируется недостаток внешнего, «физического» движения.

Роль Хлопуши небольшая — в ней нет и сорока стихотворных строк. Но Владимир Высоцкий сделал её чуть ли не главной, возложив на своего героя огромный идейный и эмоциональный груз. Приход Хлопуши в стан восставших крестьян придаёт действию ди-

намичность. Звенят и качаются могучие железные вериги, недвусмысленно освещается деревянный помост с двумя вбитыми в него топорами: ясно, что он может быть использован не только как основание для трона, но и как лобное место — такова воля истории. Народ в те времена редко говорил своё слово, да и тираны не хотели его слышать. После опьянения свободой, к которой крепостные крестьяне ещё не были готовы, наступит разгул предательства и низости. «Я пришёл дать вам волю», — скажет другой крестьянский вождь в романе Василия Шукшина, и он тоже оставит после себя трагический след в русской истории.

Появление Хлопуши — Высоцкого вызывало суматоху в стане Пугачёва. Но когда герой начинал свои длинные монологи, суровые пугачёвские воины застывали в удивлённых позах — своей речью, жестами, всей манерой рассказа Высоцкий убеждал их, что к ним пришёл товарищ по несчастью, который хотел не только быть с ними вместе, но мог помочь им хитростью взять оренбургскую военную крепость. Высоцкий показывал, как Хлопуша без малейших колебаний отвергал предложение возглавить пугачёвскую конницу. Планы его крупнее, замыслы его — стратегические. «В башке моей, — говорил он, — словно в бочке, мозг, как спирт, хлебной едкостью лют». Хлопуша Высоцкого не пустой болтун, а талантливый самородок. Поэтому к его словам прислушивались многострадальные пугачёвцы, хотя и не во всём ему доверяли. Заставлял их усомниться прежде всего он сам, сразу же открывая, кто и зачем его сюда послал. Но для публики несомненно, что его всё же допустят до Пугачёва. Убедительностью своего поведения Хлопуша растопит лёд недоверия стражи, она уступит искреннему порыву бывшего каторжника.

Под тяжёлыми шагами Хлопуши — Высоцкого качался деревянный помост, сколоченный из грубого теса и поставленный с наклоном к зрительному залу.

Зловещий звон тяжёлых цепей выдавал скрытую мощь и энергию, которой обладали люди, преодолевшие вековое молчание. И какими деятельными они могли быть, хотя и не заблуждались относительно своей участи! Три колокола, на которые иногда поглядывал герой, возвестили начало бунта; они же возвестят экзекуцию его вожаков. И поэтому вовсе не случайно Хлопуша Высоцкого, покидая сцену, задерживал взгляд на громадном пне, обгащённом красным и занимающим значительное место в скудном театральном реквизите спектакля.

Эта краткая драматическая поэма, лишённая сценичности и потому не поставленная прежде, на «Таганке» была обогащена воссозданием «живых картин» — бессловесных, но очень выразительных. Среди них особенно сильное впечатление производили екатерининские путешествия — на всём пути следования императрицы были выстроены из картона целые деревни, живописные, выдержанные в русском народном стиле. А когда кортеж исчезал за кулисами, декорации падали и взору открывалась обычная крестьянская нищета, которую вельможи умело скрывали от монаршего ока.

Так пугачёвский бунт был точно сфокусирован в своей исторической эпохе.

Следует отметить, что повстанцы вовсе не героизированы, они поданы сурово, беспощадно правдиво и достоверно. Герою Высоцкого до боли знакома тупая покорность безликой массы, её ставшая пословицей терпеливость, терпимость к страданиям и унижениям. Для неё они вечны и неизменны, борьба с ними равносильна безумию. Единственный выход из непосильной нужды и бесправия — пьянство, безрассудное и горькое, как всё в ту мрачную эпоху хлыста и беспрекословного подчинения. На этом фоне такие герои, как Емельян Пугачёв и Хлопуша, без всякой романтизации выглядят нереальными, подобно персонажам красивой легенды. Их тени ещё долго будут тревожить совесть далёких от той эпохи поколений.

Максим Горький рассказывает в своих воспоминаниях о том, с какой невероятной силой читал Сергей Есенин монолог Хлопуши. На двух страницах с подробными цитатами

он объясняет, как автору удавалось достичь потрясающего впечатления у слушателей: «Голос поэта звучал несколько хрипло, крикливо, надрывно, и это как нельзя более резко подчёркивало каменные слова Хлопуши. Изумительно искренно, с невероятной силой прозвучало неоднократно и в разных тонах повторённое требование каторжника “Я хочу видеть этого человека!” И великолепно был передан страх: “Где он? Где? Неужели его нет?” Даже не верилось, что этот маленький человек обладает такой огромной силой чувства, такой совершенной выразительностью!»

Я абсолютно убеждён, что Владимир Высоцкий не однажды обращался к горьковскому портрету Есенина, пока работал над образом Хлопуши. Перечитывая сейчас воспоминания Горького, я думаю, что каждое его слово относится к игре Высоцкого. Какое поразительное совпадение — и хриплый голос, и низкий рост, и огромная эмоциональная энергия, и поразительная искренность одинаково характерны и для первого и для второго Хлопуши. Такое полное слияние артиста с автором говорит о внутренних связях, о духовном родстве, культурной преемственности.

Критик Михаил Борок писал, что в монологе «Проведите меня к нему» Владимир Высоцкий достигает величайшего драматизма — он произносит эти слова с таким подъёмом, с такой страстью, «что становится ясно: не пропустить нельзя!» В желании разбойника своими глазами увидеть легендарного предводителя «чувствовалось биение какой-то коллективной народной души, терзаемой жаждой удостовериться, что явился спаситель».

Только человек с неистовым стремлением к свободе может понять бунт Пугачёва. Только он сможет осмыслить трагедию быть обречённым из-за того, что явился исторически рано. Он пришёл, чтобы дать свободу простому народу, вырвать людей из рабства, а они не понимают, зачем им эта свобода и как, вообще, можно жить иначе, чем они живут. Раб не испытывает желания скинуть с себя бремя, потому что не чувствует его тяжести — он свыкся с ней, он не может представить себе иного образа существования. Он не дорос до осознания, до понимания своего рабского положения. Его ещё нужно просветить. А когда свобода приходит раньше, чем просвещение, происходят аномалии с трагическими последствиями. В такой обстановке глухо и безответно прозвучат слова Хлопуши — Высоцкого, произнесённые медленно и с глубоким вздохом:

Ах, дорогой мой,
Для помещика мужик —
Всё равно что овца, что курица.

Стихийность бунта предопределяет его обречённость. Не нужно особой прозорливости, чтобы понять, что бунт несёт свою гибель уже в своей утробе из-за трагической отсталости безмолвного народа.

Достаточно представить себе, как грубые народные сцены контрастировали в спектакле с дворцовой роскошью и великолепием, чтобы осознать противоречия эпохи. Как крик протеста, как резкий диссонанс по сравнению с причитаниями женщин и религиозным экстазом купцов звучала повстанческая песнь Пугачёва и его товарищей, которые отправлялись с оружием в руках искать свою Правду. Пламя гнева Хлопуши — Высоцкого опалило рабскую, жандармскую Русь, предрекая насильникам неминуемую гибель.

Остаётся только добавить, что эта роль принесла Высоцкому огромный успех. И не случайно в 1967 году, когда праздновалось пятидесятилетие победы Октябрьской революции, ему на смотре «Театральная весна» за исполнение роли Хлопуши в «Пугачёве» была вручена первая премия Московского комсомола.

Свидригайлов — последняя роль Владимира Высоцкого в театре. Играл он её недолго. Впервые у него был дублёр — Михаил Лебедев, которому он вскоре уступил эту роль целиком.

В романе «Преступление и наказание» Ф. Достоевского Свидригайлов — один из первостепенных героев. Не такой, как Родион Раскольников, центральная фигура (которая, думается, больше бы подходила Высоцкому), и всё же его участие в действии романа можно сравнить с участием Сони Мармеладовой или Разумихина.

На «Таганке» сюжет «Преступления и наказания» не воспроизводился подробно. Поэтому текст Свидригайлова сильно сокращён, сжат, сконцентрирован, по существу, в одном, единственном эпизоде. И актёр играет квинтэссенцию образа, а не его эволюцию — любовник своей престарелой жены, с которой он заключает выгодную брачную сделку, ухаживание и любовь к Дуне, сестре Родиона Раскольникова, решение освободиться от законной супруги, отравив её, чтобы не упустить молодую гувернантку.

Высоцкий играл Свидригайлова без грима. Актёру ставили кресло посреди сцены, и он выходил, растрёпанный, в длинном домашнем халате, с гитарой, садился, что-то наигрывал и напевал, напоминая нам о лёгкой и беззаботной в прошлом жизни своего героя. Но вскоре он откладывал гитару и, не поднимаясь с кресла, произносил свой монолог, который оборачивался страшной исповедью, особенно когда Свидригайлов начинал спорить с тенями. Луч прожектора высвечивал его белую, распахнутую на груди рубашку, увеличивал его отражение на фоне двери.

Роль решалась абсолютно статично, что было совершенно не свойственно ни режиссёрскому почерку Любимова, ни исполнительской манере Высоцкого.

Чувствовал он себя в своём кресле неудобно, как бы прикованным к нему, словно связанный брачным контрактом его Свидригайлов. При каждой попытке подняться, возникал какой-то контрдовод к его объяснению, и актёр оказывался вынужденным оставаться на месте. Вроде бы от самого героя зависело встать, выпрямиться, уйти, но какая-то невидимая и таинственная сила не пускала Свидригайлова, давила на него, как возмездие за совершённое преступление. И она доводила его до самоубийства.

«Он не играл характер, не играл ситуацию как бытовую и даже как чисто психологическую, — пишет Р. Кречетова. — Он хватал какой-то тайный главный стержень роли, что-то основополагающее, скрывшееся под ситуацией, под подробностями и деталями. Он хотел всё превратить в размышление, в исповедь».

Я не уверен, что такая трактовка этого образа — самая убедительная. Потому что Свидригайлов — человек живой, человек действия, поступка, жеста, ему свойственны не только размышления. Но такое уж место отведено ему в постановке (в некоторых инсценировках этого героя нет вообще). «Белые пятна» в сценической биографии героя оказываются неизбежными. Иначе роман не вместился бы в один спектакль.

Показывая противоречия в характере Свидригайлова, Высоцкий как бы выражал своё отношение к противоречивому творчеству Достоевского. В самой сути замысла есть что-то мрачное, недосказанное, оставленное «на усмотрение зрителя». И Свидригайлов оказывался безумцем, подобно Раскольникову. Неважно, что он не лишён средств к существованию, он тоже убийца. Один убивает потому, что не имеет денег, об этом говорил ещё Писарев, назвав Раскольникова жертвой «безысходной бедности». А другой? Страсть, которая движет Свидригайловым, оказывается не менее тёмной и губительной — губительной не только для его жертвы, но и для него самого.

Трудно, конечно, охватить в полном внутреннем объёме этот очень сложный образ, составленный из несочетаемых сочетаний. Уже в самом начале Свидригайлов вызывает отвращение Раскольникова своим ухаживанием и преследованием его беззащитной сестры. Для него этот человек — нравственный урод, чудовище, моральный Квазимодо, хитрый, образованный и потому ещё более опасный. Но в первом же монологе герой Высоцкого задавал себе вопрос: «Что ж тут во всём этом, в самом деле, такого особенно преступного с моей стороны?» И ещё: «Тут весь вопрос: изверг я или сам жертва?» Ведь

Свидригайлов способен на человеческие поступки. Оказывается, он предлагает Дуне бежать в Америку, уверяет, что любит её, что он готов пожертвовать для неё частью своего состояния, чтобы она могла решить свою судьбу, не будучи придавлена нуждой, а по совести. Предлагая Дуне деньги, Свидригайлов даже посмеивается над представлением о нём её брата: «А вы уж думали, я такой изверг, ретроград, крепостник — хе-хе...» Хвастаясь своим богатством, он не упускает случая сказать: «Нас ведь и крестьянская реформа обошла» (речь идёт об отмене крепостного права в 1861 г.).

Совершенно искренне он рассказывает свою историю: бонвиван, игрок, неудачник, вертопрах, он влез в долги и должен был сесть в тюрьму, но благородная помещица Марфа Петровна, пятью годами старше его, выкупила его за «тридцать серебряников» (семьдесят тысяч тогдашних рублей) и увезла в деревню, «как какое сокровище». Но над его головой, словно топор, навис неоплаченный вексель, так что ему остаётся лишь выбирать между деревенской глушью и тюрьмой.

Бездельник и развратник, Свидригайлов не остановится ни перед чем — постарается обольстить юную гувернантку, а понадобится — избавится от досадливой супруги. Почувствовав, что Авдотья от него ускользает, он предложит свои десять тысяч, чтобы выкупить её у Лужина.

Свидригайлову можно верить, когда он говорит что в его душе есть и свинство и честность, разумеется, в его понимании. Однако, даже убийца Раскольников отмежёвывается от него, «от этого грубого злодея, от этого сладострастного развратника и подлеца». И всё же послушаем автора: «Правда, что суждение своё Раскольников произнёс слишком поспешно и легкомысленно. Было нечто во всей обстановке Свидригайлова, что по крайней мере придавало ему хоть некоторую оригинальность, если не таинственность».

И Высоцкий играет именно так! Свидригайлов шантажирует, подслушивает, узнав о тайне Родиона (что тот — убийца), он хочет воспользоваться этим в своих целях, заявляет его сестре язвительно и нагло: «Весьма любопытная тайна вашего возлюбленного братца находится в совершенно моих руках», запугивает её тем, что судьба близких её зависит от одного его слова, а в сущности, от благосклонности её к нему. А потом он отказывается от своих претензий и без всякого объяснения совершает самоубийство.

Одно мгновение «ужасной немой борьбы в душе Свидригайлова», по словам автора, решает всё. В сцене объяснения (в романе, а не в театре) он держится дерзко, вызываясь перед вооружённой Дуней. Есть в нём что-то от самоуверенного авантюризма лермонтовского Печорина, когда он стоит перед дулом пистолета, и вот Дуня нажимает на спуск. Но Свидригайлов уже выложил в игре последний свой козырь, швырнул к её ногам и деньги, и страсть, израсходовал всю свою логику и аргументы. Оставалось лишь отсрочить миг перед тем, как окажется, что он, потеряв всё до гроша, беден и гол. Растранил последние остатки своей жизни, не в состоянии устроить её.

Мысленно возвращаясь к театральной деятельности Высоцкого, я сожалею, что не имел возможности слышать ни одной из шести радиопостановок, в которых он принимал участие. В их числе «Роза и крест» Александра Блока, «Мартин Иден» Джека Лондона, обе поставлены Анатолием Эфросом. Знаю, что недавно обнаружена ещё одна двухчасовая запись с участием артиста, которая не звучала в эфире из-за технического брака. Когда в 1978 году Анатолий Эфрос поставил блоковскую «Незнакомку», «Литературная газета» писала, что совместная работа Эфроса с Высоцким, начатая «Мartiном Иденом», нашла достойное продолжение. Часто ли рецензируют радиопостановки?!

Хочу пополнить заметки о сценических ролях Высоцкого несколькими словами о «Вишнёвом саде» Чехова в постановке Анатолия Эфроса. Высоцкий играл в этом спектакле роль Лопахина.

Чехов — традиционный автор Художественного театра, но к его драматургии издавна обращаются и многие другие театры, по-своему интерпретируя его произведения. Для постановки «Вишнёвого сада» «Таганка» в первый, а может, и в последний раз (если не считать одной пантомимы, которая играется в двадцать два часа) приглашает режиссёра со стороны.

Спектакль проявляет характерные черты творческого почерка Эфроса — стремление к предельной стилизации, при которой психологические состояния персонажей сгущаются до абстракции или гротеска, а от актёра требуется подчёркнутое изящество. Артистизм, блеск, утончённость, филигранная отделка каждого движения — тоже обязательное условие театральных экспериментов Анатолия Эфроса. Существенную роль здесь играет и декор — на этот раз всё решено в белом: сцена усыпана белыми лепестками цветущей вишни, герои в белых костюмах (за исключением лакея Фирса — Г. Ронинсон), пьеса играется при полном освещении, почти без затемнений. Соответственно стилю подобрано и музыкальное оформление: беззаботная игривость старомодных мотивчиков должна подчеркнуть контраст между чистотой белоснежных вишен и тем, что разыгрывается на этом светлом фоне.

Как в сюрреалистической картине, весь нужный и ненужный реквизит нагромождён на небольшом участке в середине сцены — скамейки и могильный крест, густая вишнёвая рощица и роскошные кресла... Знаменитый же шкаф нелепо стоит в глубине сцены, чтобы самим своим местоположением показать — мебель и вещи уже выброшены во двор, предстоит выселение, дом, а заодно с ним и вишнёвый сад сменят своих хозяев. Сюжетные ходы предрешены, нас ожидает явно не хрестоматийное прочтение пьесы.

Только Раневская Аллы Демидовой своим постоянным — с начала и до конца — присутствием на сцене пытается внести какую-то гармонию в хаос случайностей и страстей, разбушевавшихся при известии, что вишнёвый сад заложен и должен быть продан с торгов. Да, именно Раневская — Демидова с её неспособностью к сделкам, с её старомодным пренебрежением к нависающей над домом опасности, с её неприспособленностью и неряшливостью в денежных отношениях способствует более скорому краху имения. Но как раз её обветшавший аристократизм и вызывает уважение даже у хищников типа Ермолая Лопухина.

Деньги всегда служили Раневской лишь для того, чтобы их раздавать, она не в состоянии понять, что их можно использовать для других целей. И когда она высыпает последнюю мелочь или даёт нищему золотую монету, она не кажется нам ни смешной, ни жалкой, просто мы понимаем, что класс, к которому она принадлежит, вытеснен бессовестными нуворишами. В их руках окажется знаменитый вишнёвый сад Раневских, о котором написано даже в энциклопедическом словаре. Ему пришёл конец — деревья срубят и на их месте вырастут дачи...

Как контрапункт бывшим собственникам мы воспринимаем Ермолая Лопухина в исполнении Высоцкого. В белом костюме, с бабочкой и в жёлтых туфлях, бывший мужик и потомок крепостных, вначале он мало чем отличается от окружающих, разве что своей практичностью и трезвыми советами, которые пытается давать. Но кто в доме разорившихся аристократов будет слушать какого-то купца, который к тому же предлагает ужасающую вещь — вырубить вишнёвый сад. Высоцкий не играет ни злодея, ни ничтожество, нет. Подчас можно даже подумать, что им движет доброжелательство к Раневской или даже нечто более возвышенное. В контексте образа — его воспоминания детства, когда госпожа спасла от жестоких побоев его отца, восхищение человечностью и добротой Раневской. Сейчас он видит, что она оказалась в беде, и старается ей помочь. Но Раневская недвусмысленно даёт Лопухину понять, что не нуждается в его помощи. Лопухин ещё может примириться с тем, что не хотят слушать его советов, но когда даже вечный студент

Петя (Валерий Золотухин) отказывается взять у него деньги взаймы, он не может не почувствовать обиды.

Краткий дуэт Высоцкого с Золотухиным полон подтекста, особенно когда они ползают по полу в поисках очков, разговаривая на разные темы, но начитанный Петя и в очках так же близорук в отношении будущего, как и без очков. Лопехин несколько неуклюже — как раз по ситуации — пытается скрыть, что знает о материальных затруднениях студента. Но отпрыск аристократического рода предпочитает унижению безденежье.

Разбогатец и купив имение с торгов, Лопехин Высоцкого оказывается в иной социальной прослойке, понятно, что он никогда не сможет нравственно подняться до разорённой аристократии. Словно осознавая это, Лопехин пытается выразить свои чувства, но не словами, а в танце. В нём, этом танце, и отчаяние, и радость от покупки имения, и обида на то, что Раневская отталкивает протянутую ей руку помощи.

В невероятном акробатическом прыжке артист отрывает ветку от вишнёвого дерева, потом снова подпрыгивает и начинает с бутылкой в руке свой страшный танец победителя и побеждённого. В его движениях ярость и печаль, безысходность и беспомощность, желание изменить ход вещей, предотвратить крушение. Тут прощание с молодостью и иллюзиями, с образом женщины, поразивший его сознание. Как белое пламя кружится Высоцкий на белом фоне, и эта больничная белизна убеждает зрителя, что здесь оперируют с дистиллятом, с чистыми, простыми и ясными величинами. А страсти — особенно страсти героини — сложны, неопределённые, овеяны таинственностью неразгаданной женской души. «Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже на кухню», — говорит с восторгом новый собственник. Эта мысль его опьяняет: «Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется... Но плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности...»

Замечателен в этот момент герой Высоцкого. Он выходит на сцену слегка навеселе и танцует свой первый танец на земле, которая теперь принадлежит ему, но не испытывая от этого никакой радости, потому что Раневская покидает его, уезжая в Париж, в неизвестность, вдогонку за бросившим её любовником.

«Он абсолютно владел залом, он намагничивал воздух, он был хозяином сцены», — говорила о Высоцком его партнёрша Алла Демидова.

Я смотрел «Вишнёвый сад» не только в этом театре, но и в некоторых других. На «Танганке» всё было иначе, всё преображено, всё прочитано по-новому, совершенно неповторимо. После премьеры мы шли по московским улицам с Александром Николаевичем Арбузовым, который тоже помнил не одну и не две интерпретации «Вишнёвого сада». Мы говорили о том, что сейчас впервые стало ясно: Лопехин любит Раневскую! Такое толкование, предложенное Высоцким, определило основную тональность их взаимоотношений в спектакле, стало ключом к пониманию образа.

Высоцкий — артист, который обладал способностью универсального преображения, одновременно оставаясь самим собой — личностью исключительной, со своим миром, своей зоной излучения, со своим магнитным полем.



Высоцкий на экране

Владимир не скрывал огорчения, что ему ни разу не довелось воплотить на сцене образ современника. В репертуаре Театра на Таганке преобладали представления с сюжетами из далёкого или близкого прошлого, а также — классика. В редких спектаклях о нашем времени он не был занят. А, как известно, каждый актёр хочет сказать своё слово о дне сегодняшнем.

В этом смысле в кинематографии Высоцкий оказался удачливее. Он не мог пожаловаться на невнимание кинорежиссёров. Первая его встреча с камерой, как уже говорилось, произошла ещё в студенческие годы. Потом он с увлечением играл в эпизодах, хотя прекрасно понимал, что до настоящего успеха ещё далеко.

Снялся он в двадцати четырёх кинокартинах. В двенадцати играл главные роли. (Некоторые авторы насчитывают тридцать фильмов с его участием, имея в виду его самые первые шаги в кино — бессловесные эпизодические роли). «Вертикаль» (1966) — картина, в которой он получил большую, настоящую роль, следовала за полтора десятками фильмов. И если мы сейчас

упоминаем о них, то лишь для того, чтобы дополнить фильмографию актёра, а не для того, чтобы искать там какие-то проблески его исключительности. И всё же, идя по его следам, мы не можем перескочить через то, что заполняло дни и месяцы жизни артиста в течение нескольких лет после окончания Школы-студии.

Первые эпизодические герои Владимира Высоцкого — Софрон («Карьера Димы Горина», 1961), моряк («Увольнение на берег», 1962), лётчик («713-й просит посадки», 1962), Маркин («На завтрашней улице», 1965) и «безымянные» герои («Сверстники», 1959, «Грешница», 1962, «Штрафной удар», 1963, «Наш дом», 1965, «Стряпуха», 1965, «Белый взрыв», 1969) и др. Это время первого знакомства с кинокамерой и осветительной техникой, когда он вдохнул воздуха съёмочной площадки, окунулся в суматошную атмосферу всего кинопроизводства, копил опыт для совершения качественного скачка из миманса...

Иногда человеческой жизни не хватает, чтобы доказать право на творческую значимость. У Владимира Высоцкого всё складывалось счастливо. В 1959 году Василий Ордынский, ученик Сергея Герасимова, снимает фильм «Сверстники». Высоцкий участвует в нём вместе с одним из сокурсников. Для съёмок выезжают в Свердловск. На экране Высоцкий — в группе юных добровольцев, которые отправляются строить высоковольтные линии электропередач. В поезде ребята поют восторженные песни, поёт и Высоцкий — во весь голос и непрерывно улыбаясь.

Позже критики отметят, что это единственный случай во всей кинобиографии актёра, когда его герой выглядел довольным и беззаботным. «Никогда позже, — пишет И. Рубанова, — ни в одной своей роли на сцене и в кино, Высоцкий не улыбался. Его лицо бывало серьёзным, мрачным, каменным, непроницаемым, усталым, выражающим угрозу, но никогда — смеющимся». В мировой практике кино известен лишь один каменно-серьёзный киноактёр, который никогда не улыбается — Бёстер Китон. Но играет он в комедиях и этим достигает комедийного эффекта.

Настоящую известность как киноактёр Высоцкий завоёвывает после появления на экранах кинофильма «Вертикаль». Там он не только исполняет роль альпиниста Володи, оказавшегося в драматических обстоятельствах, но и поёт несколько своих песен. Может быть, потому и предпочёл его другим артистам режиссёр Станислав Говорухин, что уже были известны шуточные туристские песни Высоцкого. Но в фильме его герой серьёзен

(поёт о своей «бездонной печали»), он и его товарищи — бесстрашные люди, которых объединяет мужество, азартность, любовь к приключениям. Их дружба испытана горами, где природа не только дарит человеку свою красоту, но подчас выказывает и коварство. Кредо этих отважных мужчин:

Лучше гор могут быть только горы,
на которых ещё не бывал...

Высоцкий не любил вспоминать о фильмах, в которых снимался до «Вертикали». Он называл этот фильм двойным дебютом — своим и режиссёрским.

На страницах газеты «Советский спорт» Станислав Говорухин рассказал, как летом 1966 года съёмочная группа фильма отправилась на Кавказ, поднялась высоко в горы и разбила там палатку. Артисты должны были провести в этих условиях одну — две недели, чтобы акклиматизироваться. В непосредственной близости от настоящего, а не бутафорского ледника им предстояло набраться альпинистского опыта, научиться чувствовать горы, войти в свою роль. Но произошло несчастье. Погиб альпинист. Были вызваны спасательные отряды. Погода испортилась, как это часто бывает в горах, пошли проливные дожди, и это обернулось настоящей битвой за спасение раненых. Так артисты воочию убедились в мужестве и товариществе альпинистов. Актёрская палатка стала перевязочным пунктом. Каждый стремился помочь альпинистам чем мог. Эти события произвели сильное впечатление на Высоцкого. Спустя много лет он рассказывал своим слушателям:

— Я присутствовал при одном случае, когда во время восхождения на пик «Вольная Испания» группа команды ЦСКА из пяти человек попала под камнепад, и одного убило насмерть... Мы помогали спускаться оставшейся группе. Трое суток, пока была непогода и не мог подлететь вертолёт, двое товарищей погибшего стояли на карнизе в тридцать сантиметров шириной, привязанные к скале, чтобы помочь спустить тело погибшего друга. И это никакой не подвиг, это нормальная манера поведения в горах.

«Володя жадно вслушивался в разговоры альпинистов, — пытался схватить суть, понять, ради чего всё это, — вспоминает Станислав Говорухин. — Он понимал, что отношения между людьми в горах совершенно иные, чем на равнине. В горах существует свобода выбора — ты сам выбираешь людей, с которыми пойдёшь навстречу опасностям, туда, где ты можешь рассчитывать только на себя и на нескольких товарищей. Никто тебя не остановит, милиция не скажет: “Здесь переходить нельзя, красный свет”. И врач не запретит, семья не будет удерживать, потому что опасно... Всё зависит от тебя. Ты, природа и твои друзья — больше ничего нет. Слово “дружба” там, в горах, сохранилось в первоначальном смысле. Наверное, в других местах тоже, но в горах — особенно. Здесь это слово выражает то, что и должно выражать. Иначе быть не может. Ты и он — в одной связке, и всё у него зависит от тебя, а у тебя — от него».

Так родилась первая из пяти песен альпинистов. «Ледник под вершиной напоминал поле боя», — пишет режиссёр. «Но мы выбираем трудный путь, опасный, как военная тропа», — поёт певец. Высоцкий идеально перевоплощается в опытного альпиниста. Впервые в жизни он ступил на ледник, но двух месяцев ему хватило, чтобы вобрать в свои стихи концентрированный альпинистский профессиональный опыт и вывести из него общечеловеческое поэтическое обобщение.

Успех «Вертикали» и песен, в ней прозвучавших, способствовал тому, что кинорежиссёры стали приглашать Высоцкого в свои кинофильмы для создания и исполнения песен. В 1966 году он участвует в картине «Родом из детства» белорусского режиссёра Виктора Турова по сценарию Геннадия Шпаликова. Поёт он и в других фильмах Турова: «Сыновья уходят в бой» (1968), «Война под крышами» (1970). Пишет песни и сам исполняет их в

«Точке отсчёта», где у него нет роли. Пишет и для фильмов Говорухина «Контрабанда» и «Ветер надежды», хотя сам в них не участвует.

Вообще, Высоцкий пел и участвовал в десяти фильмах: «Вертикаль», «Опасные гастроли», «72 градуса ниже нуля», «Хозяин тайги», «Единственная», «Бегство мистера МакКинли» и др. Его голос звучит и в фильмах «Внимание: цунами!», «Неизвестный, которого знали все», «Один из нас», «Мой папа капитан», «Белый взрыв», «Последний жулик», «Рейс первый, рейс последний», «Антрацит». Одновременно он снимался и в картинах, в которых нет его песен. Так, он не поёт в фильмах «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил», «Маленькие трагедии», «Место встречи изменить нельзя».

Для некоторых фильмов он писал и музыку и тексты, но они не вошли в монтаж. Например, остались две песни к фильму об арапе Петра Великого. Режиссёр Александр Митта не включил их в окончательный вариант. Одна из них («Песня о Петровской Руси») напечатана в сборнике «Нерв».

Правда, Высоцкий всегда сочинял больше песен, чем могло войти в картину. Но верно и то, что их безжалостно вырезали, целиком или частично. Например, в фильме «Один из нас» осталось полтора куплета от сочинённой им песни, искалечены его песни и в картинах «Я родом из детства», «Ветер надежды», «Точка отсчёта». Целиком выброшена «Пиратская песня» из кинофильма «Морские ворота». Это, разумеется, действовало на него тяжело. Но при каждом новом заказе поэту казалось, что на этот раз всё пройдёт благополучно и он не пострадает от цензуры. Владимир садился и писал, чтобы снова наткнуться на то же непонимание, на молчаливый отказ.

Более счастливая судьба у нескольких его песен, исполненных другими актёрами. Это — «Давно смолкли залпы орудий» (фильм «Карантин»), где её поёт Юрий Каморный, песня из картины «Дела давно минувших дней», спетая Инной Варшавской, и песня из «Чёрного принца», спетая Валентиной Толкуновой.

После того как Высоцкий стал появляться с гитарой в руках и петь в спектаклях своего театра (в «Микрорайоне», «Пристегните ремни», «Под кожей статуи Свободы», «Преступлении и наказании» и др.), ему начали делать заказы московские театральные режиссёры. Его песнями озвучены спектакли «Звёзды для лейтенанта» в Театре имени Ермоловой, «Последний парад» в Театре сатиры, «Свой остров» в «Современнике» и проч.

У некоторых кинопесен Высоцкого удивительная судьба.

В самом конце жизни он написал пять баллад — о любви, о коротком счастье, о борьбе, о вольных стрелках и о времени. Закончив работу, он записал эти баллады на магнитофонную плёнку, они должны были звучать за кадром в кинокартине «Стрелы Робин Гуда», которую ставил друг Высоцкого, режиссёр Сергей Тарасов. Однако в последний момент они из фильма выпали.

В 1983 году снимался фильм по роману Вальтера Скотта «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго» по сценарию Леонида Нехорошева. Актёр Борис Хмельницкий, который второй раз снимался в роли Робин Гуда, сказал мне:

— Новый фильм не случайно назван «Балладой». В нём нашли своё место пять баллад Высоцкого. Ну, что скажешь на это?

— В природе ничто не должно пропадать.

— Вот именно. А знаешь, кто ставит фильм? Сергей Тарасов, который был сценаристом «Вертикали», где Высоцкий впервые пел собственные песни.

Я знаю, что сценаристы чаще всего люди ревнивые и не очень любят, чтобы их диалоги разрывались исполнением песен или другой музыкой. Особенно когда песни не из коротких (как, например, названные баллады). Один писатель-сценарист сказал мне, что он считает: участие Высоцкого-певца вовсе не украсило его кинокартину. А Сергей Тарасов говорил мне следующее:

— Песни Владимира Высоцкого увлекли меня ещё во времена «Вертикали», и я стал убеждённым их защитником, я почувствовал в них родственный дух. Меня привлекают сильные люди, острые конфликты, яркая эмоциональность. В новой картине балладам Высоцкого отведена важная смысловая роль. Они помогают пластично очертить территорию таких понятий, как долг, честь, совесть, верность, это ведь вовсе не анахронизмы. Баллады Высоцкого становятся нервом фильма, центром эмоционального напряжения, средоточием мысли и чувства, которые мы старались выразить. Поэтому очень часто ритм и характер монтажа картины определялись ритмом и содержанием пяти баллад Владимира Высоцкого.

Надо иметь в виду, что баллады Высоцкого не комментируют ход событий в фильме, а имеют самостоятельное значение. В них остро и с изяществом говорится о тех же проблемах чести и бесчестия, верности и подлости, совести и безответственности, которые ещё с рыцарских времён и вплоть до наших дней занимали и занимают далеко не одних только педагогов.

А как сложно выработать точные критерии благородного и низменного — так иллюзорна полярность славы и падения. В нашем мире, в котором всё относительно, лишь шаг может отделять отвагу от безумия, а зло подчас находит самые различные оправдания. Но, как поётся в «Балладе о времени», труса и предателя презирали во все времена, так будет и во веки веков. Как поэтическая формула воспринимается припев баллады:

Чистоту, простоту мы у древних берём,
саги, сказки из прошлого тащим,
потому что добро остаётся добром
в прошлом, будущем и настоящем!

Ясно, точно и категорично сказано. Не только поучительно, а даже назидательно.

Все, кто хорошо знал Высоцкого, и особенно те, кто работал с ним в кино, рассказывают, с какой любовью, с каким пристрастием, с каким, можно даже сказать, остервенением он отдавался работе, как преображался на съёмочной площадке. Словно он спешил наверстать упущенное время, вознаградить себя за несыгранные роли, за долго ожидаемый старт. Ничем не заполнить, однако, пустые страницы его кинобиографии. Но он, как спортсмен, смотрел на свои мнимые поражения, зная, что завтра надо играть ещё лучше, сильнее, мощнее, чтобы компенсировать потери, чтобы двигаться вперёд.

Хорошо известно, что в так называемом «авторском кино» основная фигура — режиссёр. У актёра здесь вспомогательные функции, так же как и у оператора, сценариста, художника, монтажёра. Но и в «неавторском» кино, если такое существует, всё в руках режиссуры.

«Высоцкий — в удивительной степени — исключение из этого правила, — отмечает Вениамин Смехов и добавляет: Я помню, как Володя уходил в кинопериод с головой, с полной затратой энергии, души, любви. Кино было одним из предметов его страсти. Порой режиссёры судили по привычке: “Актёры — такой уж народ, за роль в кино всё бросят, ясное дело — популярность, миллионы глаз...” По-моему, кино Володя любил особо, индивидуально и честно (как всё, что творил в искусстве)».

Его выступления в качестве артиста и певца в кинематографе вовсе не какой-то парад непрерывных успехов. В фильме «Опасные гастроли» (1969), снятом на Одесской студии, у его героя Николая Коваленко два лица, два образа, две биографии. Как куплетист одесского кафешантана Жорж Бенгальский он развлекает скучающую, пресыщенную публику, поёт всевозможные полуфольклорные частушки и шансонетки. Но одновременно он участвует в акциях подпольной революционной организации.

Фильм был встречен неодобрительными рецензиями, главным образом критиковалось его песенное содержание. Сейчас мы видим, на какой риск пошёл актёр — на сознательную, преднамеренную безвкусицу и пошлость созданного им для Жоржа Бенгальского репертуара в угоду потребностям посетителей кабаре. Но фильм ведь мог стать и рекламой низкопробных шлягеров, которые легко находят доступ к современной молодёжной аудитории с незащищёнными и неокрепшими вкусами.

Дебют Владимира Высоцкого в кино совпал со временем эстетической переоценки понятия о герое. Предпочтение теперь стало отдаваться актёрам не с идеальными чертами лица и правильными зубами, не с женской слащавостью и дивной фигурой, а с суровыми, грубо вытесанными, мужественными лицами, выражающими сложную работу мысли. Лицами, которые можно встретить не только «в кино», но и на улице. Владимир Высоцкий, Михаил Ульянов, Василий Шукшин, Анатолий Папанов, Армен Джигарханян отстаивали начала одной и той же кинопоэтики, которая заставила режиссёров изменить своё понимание портретной характеристики современного киногероя.

Людмила Гурченко, его сверстница и тоже из поколения «голодных детей войны», размышляет о месте Высоцкого в мировом культурном процессе 60-х годов, когда четвёрка «битлов» ещё не затмила славы Брижитт Бардо: тогда и появился в России «молодой человек с гитарой, необычный и обыкновенный, загадочный и доступный, эксцентричный, неординарный, нетрадиционный. Своим появлением он на целое десятилетие опередил плеяду великолепных “антигероев” американского кино: Роберта де Ниро, Ал. Патино, Дастима Гофмана».

«Высоцкий не был одарён физическим обаянием, — отмечает одна из исследовательниц его творчества, — его артистический облик соответствовал его желанию жить в своей роли вопреки представлениям о внешней привлекательности вообще». И Алла Демидова замечает: «...чуть выступающая челюсть и неровные зубы вовсе не делали его некрасивым, напротив, усиливали его индивидуальность». Михаил Ульянов, у которого тоже несколько выступает челюсть и тот же тип лица, что и у Высоцкого, вспоминает, что однажды Высоцкий, подшучивая по поводу сходства их внешних данных, заметил, что было бы довольно занятно поручить им роли братьев в какой-нибудь кинокартине. Можно добавить, что у них есть сходство и во взглядах на киноэстетику, точнее, на внешний портрет героя.

Почему режиссёр Михаил Швейцер на роль Дон Гуана в телевизионной версии «Маленьких трагедий» Пушкина выбрал Высоцкого? Почему не предпочёл какого-нибудь красавчика, жокея, фехтовальщика, типичного «любовника»?

Решающим оказался не портретный стереотип, а способность играть кинопьесу в стихах, перенести поэзию с листа на экран.

Актёры вначале боятся говорить стихами даже на сцене. А с экрана? В кино ведь очень редко говорят стихами. У Высоцкого же был большой опыт, он обладал поэтическим слухом, любил поэзию Пушкина. Умение преподносить стихи не «декламаторским» способом — особый, редко встречающийся дар. Но главным, определяющим здесь всё-таки было то, что лишь яркой творческой личности можно доверить столь ответственную роль. Отличное владение поэтическим словом позволяло Высоцкому справиться с ней и в самых сложных её жанровых вариантах.

Мы знаем, что Владимир умел усиливать поэзию речитативами, гитарным ритмом, мелодией. В фильме по Пушкину это ему не требовалось. Но во многих других случаях его песни — не просто «киномузыка», иллюстрирующая переживания героев или создающая определённый фон. Его песни органично сливаются с плотью фильма, с характером изображаемого героя. Вот как сам певец объясняет единство образа и песни в фильмах. В уже цитированном интервью для Московского радио Высоцкий рассказывал, что едва

стоит ему заговорить с каким-либо режиссёром о будущем фильме, у него тут же возникает мысль о соединении роли с песней:

— Я уже сразу понимаю, что за человека хочу показать, и, естественно, я его подчиняю песне, которую пишу, потому что мне так интересно — ведь во всём интересно авторство. Песня — это чисто авторское дело: свой текст, своя музыка, свой ритм. А роль всё-таки написана драматургом, и делает её с тобой режиссёр. Но когда присутствует песня, если она сильная, если она интересная, то режиссёр пытается и роль уже построить так, чтобы она, если можно так сказать, соответствовала песне.

Это признание очень характерно. Оно объясняет, почему Высоцкий часто не расставался со своим героем и после того, как фильм сходил с экрана. Он продолжал создавать песни от его имени, представлял себе, как развивалась бы дальше его биография, может быть, воображал даже, как сыграл бы этого героя, если бы вдруг фильм стали снимать заново.

В том же интервью на вопрос, как он относится к героям своих старых песен, вернулся ли бы он к ним, чтобы их переосмыслить, автор ответил:

— Я их никогда не бросаю. Только они у меня растут, эти герои, и меняются. Семь лет назад им было на семь лет меньше, теперь им на семь лет больше, и даже оставшись в прежнем возрасте, они уже прожили семь лет жизни. Так что они у меня появляются и в других песнях, но только, так сказать, в другой профессии, в другом облики. Но это те же самые люди.

Владимир Высоцкий говорил, что ему интересно немного пожить чужой жизнью, войти в роль. Но прежде всего его интересует личность, её значимость. А каков человек внешне — хромой ли, косой, худой или толстый, каков его голос и проч., — всё это уходит на второй план.

— Я не очень люблю играть, просто играть роль ради самой роли, — признаётся артист. — И поэтому, когда происходит синтез роли с песней, мне становится интересно. Но, — добавляет он, — я играю роли и без песен. Например, играл я в чеховской «Дуэли» у Хейфица. Там не было песен, но, однако, там был очень любопытный человек. Если бы я написал песню, я всё равно не смог бы дотянуться до Чехова...

В разное время и по разным поводам Высоцкий касался вопросов своего творчества, высказывал свою точку зрения о месте и роли поэзии, музыки, песни в театре, кинематографе и проч. Его мысли выражены кратко, точно, и, если бы можно было их собрать в каком-либо одном издании, мы смогли бы лучше ориентироваться в особенностях его эстетики. Такое издание ответило бы на ряд вопросов, поставленных и решённых им практически, одновременно нам стало бы ясно, почему некоторые из песен, созданные по одному поводу, могут быть использованы и совсем по другому. Так, некоторые его военные песни, исполненные в кинофильмах, обрели новую жизнь в спектаклях, поставленных по другим произведениям. А подчас и написанное для одного фильма, но не использованное в нём, находит своё место в другом фильме, чему уже приводились примеры.

Знакомство с песнями Высоцкого показывает, что особое пристрастие он питал к таким жанрам, как сказка, басня, баллада, легенда, притча. И в кино его привлекала фантастика. Это видно по текстам песен, которые он написал для фильма «Иван да Марья». К сожалению, из-за своей занятости он вынужден был отказаться от участия в нём, даже пройдя через стадию проб. Но зато он вложил много труда и таланта в создание другого фильма со сказочно-историческим сюжетом: «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» режиссёра Александра Митты.

В этом фильме исторические факты удивительным образом сочетаются с выдумкой. Высоцкому была поручена роль негра Ибрагима Ганнибала, далёкого предка Пушкина, жившего во времена Петра Великого, этого «единственного коронованного революцио-

нера в России», как назвал его Герцен. Ранняя биография Ганнибала рассказана с помощью мультипликации до развёртывания сюжета картины: сын эфиопского принца, Ибрагим ребёнком попадает в плен к туркам, его продают на Константинопольском базаре в рабство, а в 1705 году выкрадывают, увозят в Россию и дарят царю Петру вместе с обезьянкой и двумя попугаями. Пётр лично воспитывал Ибрагима, а когда ему исполнилось семнадцать лет, послал его во Францию, где юноша получил хорошее образование. Ибрагим Ганнибал стал и слугой и другом самодержца, исполнителем его капризов, одним из которых стало решение женить Ибрагима на дочери русского боярина. От этого брака и ведёт своё начало род Пушкина...

Ещё во время съёмок фильма Митта в одном из интервью рассказывал, почему он предпочёл Высоцкого актёру-негру. Несмотря на чёрный цвет кожи, арап Петра Великого, с детства воспитывавшийся в России, русский человек, накрепко связанный со своей, ставшей для него единственной, родиной.

По замыслу режиссёра, этот фильм поэтический трагифарс. И Высоцкий благодаря своим актёрским качествам сумел полностью осуществить его.

Он поистине нашёл себя в этой эксцентрической истории начала XVIII века. Под официальным костюмом, скроенным по французской моде, билось страдающее, любящее, верное и преданное сердце. С каким изяществом, с какой галантностью танцует Ибрагим свой первый танец с Наташей (её играет Ирина Мазуркевич), с какой покорностью ожидает решения своего повелителя (царь Пётр — Алексей Петренко), от которого зависит всё. А потом мы видим, как он бросается в ледяную воду, чтобы спасти свою избранницу. В его трепетном чувстве к Наташе нет ничего общего с той легкомысленной авантюрой, которая произошла во время дипломатической миссии Ганнибала в Париже. Жена одного из высших государственных чинов родила... негритёнка, и наш герой был вынужден бежать за тридевять земель, не зная ещё, как царь Пётр посмотрит на весь этот конфуз. Но реакции императора непредсказуемы, да и Ганнибал, вероятно, родился под счастливой звездой.

Когда фильм вышел на экраны, зрители встретили его с большим интересом, но мнения критиков разделились: «Удивительное зрелище!» — писали одни. «Чудовищно!» — считали другие. Фильм ругали за пестроту и эклектичность выразительных средств и хвалили за смелость, ломку шаблонов.

Критика отметила, что в этом гигантском аттракционе, в этой исторической небывальщине лишь Ганнибал неизменно серьёзен, реалистически достоверен. По словам Веры Шитовой, Ибрагим печален и вспыльчив, философски задумчив, по-детски откровенен, заносчив и незащищён. И как раз в сочетании всех этих несочетаемых черт характера и поведения — ключ к образу, созданному Высоцким. Вопреки ожиданиям, он показал нам, что и такой герой обуреваем сложными чувствами, переживаниями, скрывает в себе неисповеданную, но глубокую и человеческую душевную доброту. Всё это унаследует и его далёкий потомок.

Известно, что кино состоит не только из премьер, — им предшествует кропотливый труд и огромный расход физической и нервной энергии. Высоцкий не участвовал в вестернах, но, если бы и участвовал, навряд ли позволил бы каскадёрам дублировать его. Когда в «Вертикали» альпинисты бросали ранцы и прыгали вслед за ними через пропасти, мы прекрасно видели, что это делали сами актёры. Невероятно юный, Высоцкий показывал хорошую физическую закалку при сложных съёмках стихийный бедствий. И в журнале «Советский экран» мы могли прочесть, что, когда во время съёмок фильма «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» тонул корабль с танцующими придворными, промокших актёров уводили переодеваться, и лишь один Высоцкий, тоже вымокший и злой, продолжал спасать Наташу Ртищеву во время многочисленных дублей. Все режиссёры признавали,

что он из тех артистов, на которых можно положиться при любых обстоятельствах, возникающих во время сложных съёмок, что он из породы сознательных профессионалов и не отступает перед трудностями, свойственными его ремеслу. И для него начали дописывать роли в уже готовых сценариях.

Даже экранизируя известные литературные произведения, режиссёры вводили в них новых персонажей, поручая исполнение их ролей Высоцкому. Естественно, они могли быть лишь эпизодическими. Но когда был нужен его голос и его песня, он не отказывал никому. Так можно объяснить его участие в случайных фильмах, уровень которых, к сожалению, определяется центральными, а не второстепенными героями. Например, в фильме «Единственная», снятом по рассказу Павла Нилина, Высоцкий появляется в дополнительно введённом образе руководителя хорового кружка. Он одинок, несчастен, жизнь его не устроена, талант не признан. Он — нереализованный гений с комплексом неудачника. Вследствие некоей тайны дело у него не пошло, он не осуществился как музыкант, в то время как его коллеги, даже самые посредственные, сделали карьеру, гастролируют за границей, получают большие деньги. А он провинциальный завистник, усталый, изверившийся, немного чудаковатый, с вечной авоськой в руках... Ясно, именно такой человек может подкупить главную героиню Таню (Елена Проклова), именно с ним она изменит своему любимому Коле (Валерий Золотухин). В «Единственной» Высоцкий поёт свои песни под гитару и вызывает в девушке нечто большее, чем сострадание. Но песня «Погоня» написана была не для фильма, она не связана с ним сюжетно и, вероятно, просто подобрана для этого случая (что не осталось незамеченным строгими критиками!). В сущности, этой песней Высоцкий прощался с «крамольными» напевами, уносимый своей любимой тройкой верных вороных. Им, удалым, буйным, неукротимым коням он ещё поклонится до земли за то, что они донесли его до цели, до самого конца, не скинули его в пути.

При съёмках фильма «Бегство мистера Мак-Кинли» ткань сценария Леонида Леонова была в нескольких местах взрезана режиссёром Михаилом Швейцером специально для песен Владимира Высоцкого. В фильме, вышедшем на экраны в 1976 году, участвует целое соцветие кинозвёзд всех поколений: Донатас Банионис, Ангелина Степанова, Борис Бабочкин, Ролан Быков, Алла Демидова, Жанна Болотова, Татьяна Лаврова... Действие происходит где-то на Западе. Фирма «В» предоставляет желающим за двадцать пять тысяч долларов уснуть на триста, четыреста и даже тысячу лет и после этого воскреснуть. Высоцкий появляется в этой картине во главе труппы бродячих музыкантов в роли уличного певца Билла Сигера. Он поёт:

Ах, как нам хочется
не умереть, а именно уснуть.

И ещё — вовсе не по-леоновски:

А если там есть бог,
то передай ему привет.

Ясно, что подобные стихотворные интродукции придутся по вкусу не каждому. Сам Леонов говорил мне, что в фильме притушены его горестные предупреждения, обращённые к человечеству, всё в нём облегчено. Наверно, подобными соображениями руководствовались и телевизионные редакторы, когда готовили двухсерийный фильм к показу на маленьком экране, — песни Высоцкого купировались как ненужные... Но, записанные на пластинку или кассету, они живут самостоятельной жизнью и вместе с другими работами певца дополняют его образ. А сам Владимир, исполняя на встречах с публикой песню «Вот это — да!», всегда объяснял:

— Мне было очень трудно эту песню сделать — я совсем не знаю, как там на Западе живут, дело ещё осложнялось и фантастикой. В конце концов меня попросили написать

песню, которую должна была спеть труппа бродячих актёров, что-то вроде хиппи, когда к ним прилетает главный герой. Он падает к ним с неба, и они его встречают такой странной песней.

Мне эти слова вспоминаются, когда я прохожу мимо нарядных витрин с манекенами — в куплетах Высоцкого говорится о небесных манекенах, называемых ангелами.

Уже упоминалось о том, что Владимир Высоцкий обладал исключительным комическим дарованием, а ему всё никак не удавалось — ни на сцене, ни на экране — сыграть комедийной роли. И когда он понял, что Господин Великий Случай ничего здесь ему не сулит, он сам решил показать, как можно шаржировано подать своего героя. В фильме «Интервенция» режиссёра Геннадия Полоки Высоцкий доводит исполнение роли Бродского до карикатуры, до гротеска. Собственно, не образ самого Бродского, законспирированного большевика, не внутреннюю его суть шаржирует артист — речь идёт о постоянных перевоплощениях его героя. Уже в авторском сценарии нелегальный одесский агитатор вынужден выдавать себя то за контрабандиста, то за офицера интервенции, то за белогвардейца. Вот эта многоликость и привлекала актёра, обрадовала возможностью показать свою склонность к игре, к облачению в «чужую шкуру», к внезапным трансформациям на грани импровизации. И лишь в конце картины, в тюрьме, перед смертью Бродский Высоцкого приоткрывает истинную суть борца за революцию и скидывает чужие одежды, лишь тогда угасает каскад трагикомических всплесков, столь любимых актёром и требуемых именно в этом фильме режиссурой. Высоцкий играет предельно манерно, танцует смешно, стилизованно, пародийно, провоцируя партнёров играть в том же стиле. В результате возникает изящество, утончённое зрелище, но... картина оказывается на полке. Руководящие администраторы посчитали, что пьеса Льва Славина, по которой снимался фильм, «принижена», а она была возведена в ранг советской классики. Особенно злобно, по их мнению, был окарикатурен образ большевика, который отдаёт жизнь за революцию. После того как отвергли мейерхольдовщину, осудили опереточность и несерьёзность, отождествлённые с пустой развлекательностью, преследовалось всякое, даже далёкое их подобие. И потребовалось целых два десятилетия, чтобы фильм появился на экране, и мы смогли ещё раз убедиться, какие нераскрытые черты таил в себе талант тотального актёра Высоцкого. Он не дожил до воскрешения запрещённых фильмов. Но именно с той поры осталась твёрдая убеждённость определённых ведомств, что к Высоцкому доверия быть не может, что ему нельзя поручать роли положительных героев. Пусть играет фашистов и прочих врагов — окарикатуривает их как хочет.

В нескольких снятых один за другим фильмах Высоцкий сыграл отрицательных героев. Одно время даже думали, что злодеи — чуть ли не его «специальность». Но он принадлежит к числу тех актёров, которые внесли свой вклад в создание обновлённой и обогащённой эстетики отрицательного героя. Его кинобиография совпала с тем временем, когда и теория и практика кинематографа преодолевали схематичность в показе неприятных типажей. Он ещё застал художественную беспомощную продукцию догматического мышления, ребёнком и юношей посмотрелся на фильмы, в которых одни персонажи показаны в белом и розовом, а другие — в сером и чёрном цвете. Когда же Владимир сам стал сниматься, от него требовали, чтобы его отрицательные персонажи были людьми, которые при всех своих недостатках обладают и человеческими чертами. Такая трактовка совпадала и с его собственными представлениями о добре и зле в жизни, о сознании и душе отдельного человека.

Он умел мобилизовать все свои творческие способности, чтобы создать сильные и убедительные характеры людей, которые становятся отверженными не вдруг, ни с того ни с сего и не из-за врождённых недугов, а вследствие дефектов своего душевного устройства или принадлежности к имеющему глубокие корни преступному миру. Но Высоцкий

видел их в развитии, он стремился показать, что каждый из его героев обладает своей логикой поведения, и искал оправдание их поступкам если не перед зрителями, то по крайней мере перед самим собой. И крушение их наступало как неминуемое следствие генерального разрешения общественного конфликта, а не как результат случайного разоблачения. У его Ивана Рябого («Хозяин тайги» режиссёра В. Назарова по сценарию Б. Можая, 1968) сильный характер, но опасные и преступные наклонности. Актёр убедительно показывает, что и вор-рецидивист способен на большое, искреннее чувство, образ его совсем неоднозначен. Но он противопоставляет своё личное «я» общественному «мы» и доходит до преступления.

— В общем, — говорит Высоцкий, — я хотел раскрыть необыкновенного индивида, чтобы доказать, что критерий отношения к окружающим одновременно и критерий отношения к себе самому.

Так, собственно, артист произнёс и свой приговор Ивану Рябому.

Подобное происходит и в картине «Служили два товарища» (1968) режиссёра К. Карелова по сценарию В. Фрида и Ю. Дунского. Там в партнёрстве с Роланом Быковым, Ией Савиной, совсем молодым Олегом Янковским и другими артистами Владимир Высоцкий с большой психологической достоверностью создаёт образ кавалерийского поручика Брусенцова — белогвардейца, врага, но храброго и честного перед самим собой, по-своему верного присяге, — он её принял подобно тысячам таких, как он, которые не совершили этот грех — преступить обет быть верными царю и отечеству, служить им до последней капли крови. Пусть это трагическое заблуждение, но в нём есть нечто благородное, некое запоздалое рыцарство в совсем нерыцарскую эпоху. Но именно это раздвоение делает героя в известной степени симпатичным и современному зрителю, который так редко видит самопожертвование не ради корысти и материальной выгоды, а по романтическим побуждениям.

Поручик Брусенцов остановился на рубеже двух эпох, столкнувшихся в смертельном поединке. Он смешон и нелеп со своей ностальгией по гусарской романтике, гитаре и шампанскому в тот момент, когда Красная Армия готовится штурмовать Перекоп. Поможет ли ему верный конь добраться до последнего паромы врангелевцев? Царская армия разгромлена, старый режим больше не существует, как не будет никогда больше сладкой и безмятежной жизни в дворянском имении.

Брусенцов с трудом успевает добраться до переполненного эмигрантами последнего корабля, уходящего из Крыма. Он уже не думает о спасении коня, которому был обязан своей жизнью. Обезумевшее животное бросается в море за своим хозяином. И тогда Брусенцов посылает в коня предпоследнюю пулю. Последнюю он, наверно, оставляет для себя. (Высоцкий рассказывал, что от него часто требовали объяснения поступков его киногероев. «Зачем ты убил лошадь? Зачем утопил такого хорошего и верного белого коня?» — спрашивали его на встречах после выхода фильма на экраны.)

Критики отмечали, что у поручика Брусенцова — Высоцкого та же эстетическая родовая, что и у Вадима Рощина из «Хождения по мукам» А. Толстого и генерала Хлудова из Булгаковского «Бега». И хотя он был охвачен истерией обречённости и минутами проявлял свирепую жестокость, у зрителей оставалось впечатление, что в другое время и при другом стечении обстоятельств участь его могла бы стать совсем иной. «Сколько в этой трагической роли страсти и раздумий, — писал Эдуард Володарский, — насколько она достоверна, и после просмотра картины печально на душе и обидно, что такие русские офицеры не приняли революцию и в гражданскую войну оказались по ту сторону баррикад».

Из того же материала и герой Высоцкого в фильме «Четвёртый» (1972) режиссёра Александра Столпера. Собственно, это экранизация одноимённой пьесы Константина Си-

монова, поставленной в Московском театре «Современник» и в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького. Высоцкий знал, что в одном театре эту роль исполнял Олег Ефремов, в другом — Владислав Стржельчик. У героя нет имени, нет фамилии, просто — Он. Биография его — цепочка из положительных и отрицательных поступков, которые ведут его сложными житейскими зигзагами через плавные и крутые перевалы к головокружительным падениям и взлётам. Герой поставлен перед выбором, судьба его в собственных руках, никто не виноват в крушении, которое он терпит. Но пробудившаяся в нём совесть заставляет его совершить в финале поступок, который оправдывает его перед собой и нами.

Вот как сам Высоцкий видит своего героя, как представляет себе мотивы его поведения в отдельных ситуациях, как проецирует мысли и характеры фильма на наше сегодня:

— В прошлом честный западный журналист, участник боёв в Испании, лётчик во время войны, он стал идти на мелкие компромиссы, лгать, беззащитно продавать свою совесть и честь. Страх прослыть нелояльным и жажда преуспевания подчинили себе все его поступки. Он оставил женщину, которую продолжал любить, и женился на больших деньгах, открывших перед ним путь к деловому успеху. Он научился не слышать совесть. Уже сделавший карьеру, безбедный человек, он узнал о провокации, которая может привести к третьей мировой войне. От него зависит, узнают ли об этом люди.

В воспоминаниях перед ним проходит вся его жизнь. Когда-то он и ещё три лётчика были сбиты и попали в плен. Вместе сидели в концлагере. Обстоятельства сложились так, что трём пришлось пожертвовать собой, чтобы дать возможность спастись смертникам. Он остаётся жить. Теперь, когда он судит себя судом собственной совести, друзья обступают его тенью из прошлого и помогают принять решение, опасное, но единственно правильное.

В фильме нет сюжетных загадок, но нам хотелось, чтобы он захватывал страстью, с которой развивается авторская мысль. Речь идёт о личной ответственности человека за всё, что происходит в мире, о долге и совести, компромиссе и его пределах. О назначении человека. Бывший солдат, изменивший своему прошлому, снова обретает веру в себя, становится четвёртым в строю погибших друзей.

Столь подробно и исчерпывающе Высоцкий не рассказывал ни об одном своём герое. Хотя он говорил без всякой предварительной подготовки, мысль его ясна и точна, характеристики выдают склонность к аналитическому мышлению. Он не из тех актёров, которые довольствуются малым — разыгрывают перед камерой свои эпизоды, каждый раз сообразуясь с конкретными, предложенными им обстоятельствами. В сознании Высоцкого всегда жила биография героя, рассуждал он от его имени и использовал его мотивы для совершения каждого серьёзного шага. Именно поэтому столь убедительным и психологически точным получился на экране такой сложный характер, как Четвёртый. А ведь создать его было очень нелегко. Актёр правдиво и естественно показал нам, как мелкие компромиссы неизбежно приводят человека к конфликту с его совестью, а отсюда расстояние до карьеризма и конформизма совсем короткое.

Константин Симонов любил действовать глобальными величинами, строить крупномасштабные характеры. Его не занимали мелкие человеческие слабости, маленькие хитрости, микроскопические измены. В фильме решалась судьба человечества. Герой не имел альтернативы, и не было места для отступления. Но именно такие люди и в подобных ситуациях привлекали Высоцкого более всего. Привязанность к ним он измерял степенью риска, на который они были способны. Особенно удавались ему характеры, которые претерпевали существенное развитие и неузнаваемо менялись в ходе сюжетного действия.

Осваивая глубокие пласты эстетики отрицания, Владимир Высоцкий достигает наибольшего успеха в этом направлении, создав образ фон Корена в фильме «Плохой хороший человек» (1973), — так словами Томаса Манна озаглавлена экранная версия Чеховской «Дуэли», осуществлённая Иосифом Хейфицем.

Известно, что в «Дуэли» фон Корен — огромный, широкоплечий, чему ни в коей мере не соответствовала фигура Высоцкого. Но режиссёр позволил себе не следовать чеховскому описанию, он искал актёра не по внешнему подобию, а по способности выразить духовную прямолинейность фанатика, внушить зрителю общественную опасность маниакальных расистских идей.

В этой картине Высоцкий единственный раз при съёмках гримировал лицо. Его мрачный и суровый зоолог усат и носит очки в серебряной оправе. Строгая фуражка, неизменная куртка и прорезиненное пальто усиливают внешнее впечатление сухости и аскетизма этого семинариста в науке, для которого значение имеет лишь чистый, абсолютный, идеальный разум, а чувства — нечто низшее, недостойное. «Что делает разум, то разрушают ваши дряблые, никуда не годные сердца!» — упрекает он своих противников в повести. Словесная дуэль фон Корена с «плохим хорошим человеком» Лаевским (Олег Даль) рождает в фанатичном зоологе ожесточение, и дело доходит в конце концов до дуэли на пистолетах. Герой Высоцкого убеждён, что люди, подобные почтовому чиновнику Лаевскому, не годятся для дела, распущены, без цели в жизни, не могут иметь серьёзных чувств к женщине, словом, они только увеличивают число слабых и безвольных членов общества, являются для него обузой. К таким людям нужно применять безжалостный природный закон естественного отбора: «Остаются в живых только более ловкие, осторожные, сильные и развитые», остальные этого не заслуживают. И он готов убить своего оппонента не только из-за Надежды Фёдоровны (Людмила Максакова), наивной и беспутной женщины, любящей Лаевского из сострадания к его слабости; он готов застрелить его и действительно стреляет, руководствуясь своим слепым, прямолинейным фанатизмом. Незадолго до дуэли, когда Самойленко просит сто рублей займа для своего друга, фон Корен отвечает ему, что делать доброе дело для Лаевского так же глупо, «как поливать сорную траву или прикармливать саранчу». Сорняки нужно вырывать и уничтожать — и в саду и в обществе! Слабые, немощные, безвольные, ленивые заслуживают лишь одного — смерти.

Сильную, страшную и зловещую, а не только отталкивающую фигуру создаёт Высоцкий. Возводя в культ силу, здоровье, красоту, порядочность, дело, его фон Корен всё доводит до абсурда, не допускает права на противоположное мнение, на другой образ мысли и существования. Не случайно В. Демин почувствовал в этом стерильно изваянном портрете «чистого разума» привкус фашистской идеологии. Скажете, чересчур осовремененная классика? Но если прочесть повесть, можно убедиться, что сегодня она звучит как предупреждение, как художественный прогноз. Герой её — «фон», он же — поклонник Ницше, а один из его знакомых бросает ему реплику: «Тебя немцы испортили. Да, немцы, Немцы!» Исторически очень рано великий писатель провидел тенденции, количественное накопление которых привело к отвратительнейшим качественным деформациям в современной цивилизации. Той самой цивилизации, которую фон Корен пытался уберечь от «разложения».

Вместе с тем фильм вовсе не защищает другого героя, и в этом отношении верен оригиналу. Только в упрощённой детской литературе персонажи делятся на хороших и плохих, красивых и некрасивых, благородных и подлых. Только там писатель — на стороне добрых сил и возвеличивает носителей добра. Чеховское отношение к конфликтам значительно сложнее и всегда зависит от конкретных обстоятельств и людей, которые в них участвуют. Иное отношение к героям фильма и повести было бы действительно осовре-

мениванием классики, губительной для неё профанацией. Выяснял я и отношение Высоцкого к этому вопросу. Вот что он сказал однажды:

— Хейфиц считает, что чем больше экранизация отвечает духу самой повести, тем она будет более современна в высшем, а не в упрощённом смысле этого понятия. Мы снимали фильм о драматической истории двух русских интеллигентов конца прошлого века, но постоянно думали о нынешнем времени. Такова проза Чехова — она всегда обращена в будущее. (Это было сказано в 1973 году. На следующий год, репетируя «Вишнёвый сад», артист убедится, что и драматургия Чехова обращена в будущее.)

Фон Корен — сложный характер, он обладает и некоторыми положительными чертами — трудолюбием, упорством, верой в науку и проч. «Но под маской положительного героя в нём скрывается апологет прогресса без морали, без гуманизма, — говорил Высоцкий. — Способный зоолог, он оказался негодным как воспитатель человека. Фон корены есть и сегодня, это означает, что гуманная мысль повести не устарела и в наши дни».

И какая концентрация артистического таланта требовалась, чтобы в считанные мгновения финала картины развенчать такого героя! Высоцкий видел его поражение не в крушении убеждений фон Корена после дуэли и не в декларации, что он заблуждался относительно Лаевского (вот тот наладил свои дела, женился, работает и проч.). В ночь перед отъездом он идёт проститься с бывшим другом и бывшим врагом, с его женой. Он жалеет, что уступил своему чувству и «вошёл сюда без приглашения», — пишет автор. Сцена прощания в фильме полна многозначительности, это финал, открытый для зрителя, — каждый может дать своё толкование развязке. Но навряд ли кто-нибудь будет испытывать сочувствие к фон Корену.

Высокий художественный уровень фильма Хейфица обеспечил ему хороший приём в США, Польше, Болгарии и других странах. Он был награждён Первой премией в Чикаго за лучшую экранизацию Чехова. На Международном кинофестивале в итальянском городе Таормина (остров Сицилия) СССР впервые участвовал в 1978 году картиной «Плохой хороший человек». Там Высоцкий получил первую премию за лучшее исполнение мужской роли.

В 1974 году он принимал участие в производстве советско-югославского фильма «Единственная дорога». Тема его — война. В основе сюжета лежит подлинный случай. Немцы выявили среди русских военнопленных профессиональных шофёров и приказали им перевезти цистерны с бензином из румынских бензохранилищ в Италию, где были сосредоточены германские части. Но для уверенности, что шофёры не сбегут, их приковали к кабинам бензовозов (в Югославии фильм демонстрировался под названием «Прикованные шофёры»). Тем, кто благополучно завершит рейс, была обещана жизнь, но их расстреляли.

Герой Владимира Высоцкого, пленный шофёр Солодов, как и другие его товарищи, решил: лучше пожертвовать собой, чем доставить горючее для вражеских самолётов и танков. Нужно только выбрать место и время, чтобы взорвать свой груз с максимальным ущербом для врага. И Солодов поступает так, как поступил бы каждый советский патриот на его месте, — он взрывает машину, избавившись разом от сомнений, бесчестия, позора. Оправдывается русское название фильма: единственная дорога Солодова — это дорога достоинства и подвига.

Когда Владимир Высоцкий играл в военных фильмах и пел песни о войне, он понимал, что его фронтовые герои были его сверстниками, а может быть, и ещё моложе. Поэтому он так свободно и уверенно говорил и пел от их имени. Его герои поступают так, как поступил бы и он сам в экстремальных обстоятельствах, создаваемых военной обстановкой. Это явствует и из песен, которые он исполнял в «Единственной дороге». Высоцкий — Солодов поёт от своего имени и от имени своих обречённых товарищей.

Впервые право на подвиг попавшего в плен бойца защитил Сергей Бондарчук своим фильмом «Судьба человека» по рассказу М. Шолохова. До тех пор на пленных смотрели лишь как на предателей. Рассказ, появившийся в «Правде» в 1955 году, был воспринят как откровение. Все вдруг поняли, что плен — судьба тысяч, миллионов людей, за которыми нет никакой вины в том, что они оказались в немецких лагерях. И что среди них есть герои, о которых литература и искусство ещё не рассказали. Произведение Шолохова и картина Бондарчука способствовали перевороту в общественном сознании, снятию незаслуженных подозрений с тысяч и тысяч участников войны, устранению тёмных пятен в их биографиях.

Тема эта, однако, хотя и касалась миллионов судеб, продолжала оставаться деликатной, и обращались к ней редко. Этим можно объяснить и почти полное отсутствие в советской печати рецензий на фильм «Единственная дорога».

В этой картине Владимир Высоцкий поёт песню «Водой наполненные горсти», которая воздаёт должное отваге непобедимого черногорского народа, удивившего мир и пятивековой непокорностью туркам, и своими кристально-чистыми понятиями о достоинстве и гордости, славе и чести. Средний возраст сыновей этого малочисленного народа тридцать лет. Долгом чести они считают унести с собой в могилу двух-трёх врагов. Они стреляют с седла и с колена — пока не сотрётся спусковой крючок. Никто никогда не мог взять в плен черногорца, они не сдаются — поётся в песне. И хотя, наверно, каждый мечтал дожить до ста лет, но на тех, кто прожил более тридцати лет, смотрят с подозрением: почему они не погибли в сражениях, может быть, они совершили сделку с совестью, проявили трусость? Нет для черногорца большей чести, чем смерть в бою. Молодые вдовы носят траур и прячут своих детей в безводных горах, где каждая пригоршня воды делится на всех поровну. И растут там эти сыновья до тех пор, пока не научатся держать оружие в руках. С этого момента начинается их долгий век. До преклонного возраста, до их тридцати.

Связь песни с фильмом — в отношении к плену, к врагам, в глубинном понимании слова «патриотизм». Очевидно, Высоцкого привлекала высокая этика горца, его представления о жизни и смерти, достоинстве и чести. Это чувствуется и в словах другой песни, в которой шофёр Солодов говорит от имени своих товарищей по судьбе:

Мы не умрём мучительною жизнью,
мы лучше верной смертью оживём.

Эта формула в высшей степени созвучна со всем, что Высоцкий спел о войне, которую он воспринимал не как историю, а как событие только что случившееся в жизни народа. Поэтому его Солодов не какой-то далёкий рыцарь, кажется, что героический поступок совершён им вчера. Да и поскольку рассказано о нём очевидцами, отдаление во времени здесь неуместно. Напротив, он требует приближения — и во времени и в сознании зрителя.

Особое место в кинобиографии Владимира Высоцкого занимает пятисерийный фильм Станислава Говорухина «Место встречи изменить нельзя». Можно сказать, что это произведение возникло на экране по инициативе артиста. Он прочёл роман «Эра милосердия» братьев Аркадия и Георгия Вайнеров и предложил им написать сценарий для телевизионного сериала.

Спустя тринадцать лет после выхода на экран фильма «Вертикаль» актёр снова встречается с Говорухиным в картине, которая приближает Высоцкого к осуществлению его мечты — создать образ сверстника и современника. Хотя Глеб Жеглов значительно старше его (по меньшей мере лет на пятнадцать), но актёр хорошо знает людей этого поколения, он хранит детские воспоминания о послевоенной Москве, особенно о героях её знаменитых дворов. Действие романа протекает в столице 1946 года; повсюду ещё заметны

следы только что закончившейся войны, город постепенно приходит в себя и начинает медленно налаживать мирную жизнь.

Участие Высоцкого смещает центр тяжести фильма. Его капитан Жеглов становится основной фигурой вопреки замыслу сценаристов и режиссёра. Артист обогатил раннюю биографию своего героя, превратив его едва ли не в детище той самой общественно-опасной среды, против которой он сейчас борется, надев милицейскую форму, — до такой степени ему знакомы манеры, быт, законы и даже жаргон преступного мира.

Интригует в картине не только борьба уголовного розыска с преступниками. Здесь сталкиваются два метода этой борьбы — один олицетворяет капитан Глеб Жеглов, начальник следственного отдела, другой — его младший и хорошо обученный коллега Шарапов (Владимир Конкин).

В фильме участвует ряд известных актёров — Евгений Евстигнеев, Армен Джигарханян, Зиновий Гердт, Сергей Юрский, Иван Бортник и другие. Конкин же знаком нам как исполнитель роли Павла Корчагина в телевизионной версии романа «Как закалялась сталь». Каждый из них внёс свой вклад в создание атмосферы времени, столь необходимой для того, чтобы проявить два основных характера.

В сложных и напряжённых ситуациях, в непрерывном действии, а не в пустых рассуждениях Владимир Высоцкий создаёт образ своего симпатичного начальника следственного отдела, который допускает разнообразные хитрости, вольности и выдумки при поимке опасных рецидивистов. Да, он может сунуть какой-то предмет в карман жулика, чтобы уличить его в краже, может позволить себе незаконные действия ради достижения конечной цели, не остановится он и перед любым риском. Но актёр заставляет нас поверить в то, что его героем руководит не какая-то личная корысть, не желание продвинуться по службе, а единственное стремление — найти и наказать убийцу, обезвредить бандита, обеспечить мирную и спокойную жизнь трудовым людям. По сравнению с ним Шарапов выглядит гораздо стерильнее в своём понимании служебного долга. Но мы восхищаемся Жегловым и готовы простить ему и резкость, и самомнение, и подозрительность, мы почти уверены, что у него это — «профессиональные болезни», возникшие от длительного общения с преступным миром. «Часто в своих поступках он бывает неправ, — отмечает Э. Володарский, — часто он слишком резок, часто его методы следствия неприемлемы, но мы всё равно всей душой принимаем этого человека, потому что всё, что бы он ни делал, идёт от сердца, от желания добра».

Такая интерпретация образа заставляет некоторых авторов рецензий говорить о «загадке Жеглова», посвящать ему пространные критические разборы. Однако на этот раз общий тон критики чрезвычайно доброжелателен и по отношению к фильму в целом и по отношению к игре Высоцкого — в качестве примера могу сослаться на рецензию Ольги Чайковской в «Литературной газете» от 28 ноября 1979 года «Только ли детектив?». «Пока теоретики всё ещё дискутировали, не массовая ли это культура, присутствие на экране Владимира Высоцкого давало конкретный пример оригинального, не подражательного, а жизненно правдивого отображения сложных характеров в этом столь скомпрометированном жанре. Своим большим успехом он обязан тому, что не слепил своего героя из разнородных элементов, не сконструировал его из света и тени, а отлил из цельного сплава. При каждом появлении на экране Высоцкий играет с предельным творческим напряжением, исключительно сосредоточенно, скупыми средствами».

На Всесоюзном кинофестивале в Баку за капитана Жеглова Владимир Высоцкий по-смертно удостоивается премии за исполнение мужской роли.

У пишущих о Высоцком в кино вошло в практику подчёркивать, как мало фактически он сделал в этой области. Я и сам писал не только о присутствии, но и об отсутствии Высоцкого на экране.

Но хорошо ли мы знаем обо всех причинах этого, о вине отдельных деятелей кинематографа в отлучении Высоцкого от кино? В 1989 году в библиотеке «Кинематографические воспоминания» вышел сборник «Владимир Высоцкий в кино». В нём двадцать четыре автора — режиссёры, актёры, сценаристы, технические работники — рассказывают о совместной работе с Высоцким на съёмочных площадках. Когда эту книгу читаешь подряд, страница за страницей, поражает методичность борьбы, которая велась против участия Высоцкого в кино. Факты, приведённые в книге, настолько идентичны, что создаётся впечатление не об отрицательном отношении к Высоцкому каких-то отдельных начальствующих лиц, а о последовательной, я бы сказал, целенаправленной борьбе против актёра и его появления на экране. Каждое его утверждение в главной роли — целая эпопея. И редко она завершалась победой актёра. Поражений же сколько угодно!

Эльдар Рязанов рассказывал, как Владимир Высоцкий мечтал сыграть Сирано де Бержерака в так и не осуществлённом одноимённом фильме. Правда, Рязанов обещал эту роль Евгению Евтушенко, а когда того не утвердили, вообще отказался от своего замысла.

Валерий Фрид и Юлий Дунский, сценаристы ленты об арапе Петра Великого, написали ещё два сценария для Владимира Высоцкого — «Красная площадь» (1969) и «Маршальская звезда» или «Высокое звание» (1972). Но в обеих картинах снимались другие актёры.

После неудачи с «Интервенцией» режиссёр Геннадий Полока пригласил Высоцкого участвовать в картине «Один из нас». Но вместо того чтобы утвердить его на главную роль, руководство великодушно предложило ему эпизодическое участие в роли немецкого шпиона. Конечно, Высоцкий отверг это предложение — он не желал быть насильственно «специализированным» и прикованным к точно определённой типажу.

Полока предлагал его кандидатуру и в следующий свой фильм «Единожды один», но и на этот раз Высоцкого не утвердили. А когда и в «Нашем призвании» произошло то же самое, Высоцкий предложил вместо себя Ивана Бортника — актёра нераскрытых возможностей...

Кинорежиссёр Альберт Мкртчян определил Высоцкого на роль героя своего будущего фильма «Земля Санникова». Это был юный гусар, поэт, певец, человек азарта — роль самая подходящая именно для Высоцкого, причём роль вовсе не главная, а одна из многих. «Он вам не подходит, вы меня поняли?» — таков был категорический приговор начальства, не подлежавший обжалованию.

В сборнике помещено около двух десятков фотографий Высоцкого — пробы к кинофильмам «Земля Санникова», «Над Тиссой», «Прошу слова», «Емельян Пугачёв», «Северная повесть», «Маршальская звезда», «Живёт такой парень» и проч. Актёр в разных костюмах, кое-где с бородой или усами, даже в парике. Но дальше проб дело не пошло. Есть в книге и фотографии, по которым невозможно определить, для каких фильмов эти пробы делались, и составители просят читателей, располагающих информацией о фильмографии актёра, помочь расшифровать эти «снимки-анонимки».

Резкие слова слышали друзья Высоцкого при упоминании его имени. «Вы с ума сошли? Высоцкий? Никогда!» — «Никакого Высоцкого никогда не будет на телевидении!» (Сергей Тарасов). — «Убедительней всех Высоцкий, играть будет Матвеев» (Евгений Карелов). И т. д.

И над всеми этими и подобными им заклинаниями неколебимо возвышается голос бывшего министра кинематографии Ермаша — того, кто преследовал и Тарковского, а позже выступил с воспоминаниями, в которых выставляет себя перед простодушным читателем чуть ли не благодетелем этого режиссёра (псевдораскаяние Ермаша напечатано и в болгарской газете «Народна култура»).

Некоторые авторы сборника «Высоцкий в кино» не берутся искать политическую подоплёку столь неизлечимой аллергии высокого начальства к имени Высоцкого. Да это и не их задача — анализировать, делать предположения и выводы. Достаточно того, что накоплены факты и названы фамилии. Остальное — депо историков.

Но и историки будут в затруднении. Легко ли, например, объяснить сейчас, по каким причинам редакция «Огонька» отклонила в своё время «Стихи о советском паспорте» Владимира Маяковского? Почему они не были напечатаны при его жизни? Сколько их ни читай, не найдёшь ничего предосудительного. Очевидно, причины не в тексте, а вне его. И надо знать конкретные подробности биографии поэта и атмосферу, сложившуюся вокруг него, чтобы понять, почему его преследовали.

История со стихами Маяковского многократно повторялась с печальной неизбежностью. И Владимир Высоцкий стал жертвой той же идеологической подозрительности, которая видит нечто сомнительное и нездоровое в каждом отклонении от стереотипа. Начальники приходят и уходят, а методы идеологической борьбы остаются одни и те же. Ленты, демонстрация которых приостановлена, запираются в шкафы, рабочие копии уничтожаются. Такие фильмы, как «Короткие встречи» и «Интервенция», уцелели по чистой случайности.

Стереотипны объяснения тогдашних редакторов — они выполнили приказ, подчинились диктату и т. п. Бюрократическая система пользовалась малодушием масс. Но идеологическая «неблагонадёжность» художников иногда базировалась на самых невероятных обстоятельствах. Стоило, например, поставить в молодёжной анкете о наиболее популярных личностях имя Высоцкого перед именем Гагарина, как это вызывало непомерную злобу канцеляристов. Чиновники высокого ранга впадали в бешенство от того, что не признаваемый ими Владимир Высоцкий пользуется всемирной известностью и любовью, которые неподвластны всесильной бюрократии.

Вызывали смущение и некоторые факты его биографии: женат на француженке, а в Париж не уезжает. Что его тут держит? Не на последнем месте в начальственной неприязни к Высоцкому было и преступное прошлое героев его тюремных и бунтарских песен. Как простить ему, что он вторгается в запретную зону!

А вообще говоря, Владимир Высоцкий навлёк на себя ненависть верхов как раз тем, что его полюбил народ.

Но какова судьба! Фильмы с участием Высоцкого продолжают идти и после его смерти, только в порядке, обратном их созданию, — прежде всего «Каменный гость», потом «Интервенция» и, наконец, «Короткие встречи». Хронология совершенно нарушена, невозможно проследить последовательность актёрских работ Владимира Высоцкого, восстановить её можно только мысленно.

Фильм «Короткие встречи», снятый на Одесской киностудии в 1967 году, появился на экранах лишь спустя двадцать лет. Режиссёр Кира Муратова, одна из самых способных учениц Сергея Герасимова, сняла обычную житейскую историю, а в то время в кино властвовали бодряческие схемы и жизнь искусно разукрашивалась. Вопрос мастерства сводился к умению выдать желанную истину за истину житейскую и художественную. В фильме же «Короткие встречи» дан, причём без всяких претензий, достоверный отрезок жизни людей средней руки, со своими проблемами, неразрешёнными противоречиями, ищущих броды друг к другу, по-своему счастливых в редкие свои встречи и также по-человечески несчастных во время долгих своих разлук. Максим Высоцкого — геолог, который буквально стонал от канцелярщины и всевозможных начальственных указаний, пока в один прекрасный день не осознал, что его профессия не кабинетная, что он должен изучать земные недра, а не протоколы. Он бежит из министерства и оседает в провинциальном городке. Но и здесь он объявляется редко и ненадолго — большую часть времени ищет ру-

ду в труднодоступных местах. Работа становится смыслом существования Максима. К сожалению, его любимая — человек другой профессии и совершенно другого характера. Валентина Ивановна (её исполняет сама Кира Муратова) занимает скромную должность в исполкоме. На одном и том же месте, в одном и том же кабинете она сидит вот уже пятнадцать лет и буквально срослась со своей службой, с судьбой сограждан и соседей.

Для неё становится истинной мукой постоянное отсутствие этого бородатого геолога с гитарой, который жаждет найти серебро не для себя, а для государства, от которого он ничего не требует.

Но редкие встречи с ним приносят героине Муратовой ещё бóльшие мучения, потому что они всегда кратки и только разжигают её ревность ко всему, что с ним связано, — и к его профессии, и к его песням и гитаре, с которой он неразлучен, и к деревенской девушке Наде (Нина Русланова), с которой встретился в пути и влюбился.

Странная, в общем, эта пара, есть что-то привлекательное и необычное в их отношениях, особенно если иметь в виду, что они показаны на фоне критически осмысленного, может, даже в духе неореализма жителя-бытия, в отдельных местах могущего сойти за очернение действительности. Но времена меняются, а с ними и эстетические предубеждения. Вот что пишет о фильме Андрей Зоркий: «Сегодня в герое Владимира Высоцкого мы безошибочно узнаём не романтического бродягу, а героя поколения — бескомпромиссного, презирающего пустословие и казёнщину и превыше всего ценящего дружбу, искренность, свободу». В этом столь раннем фильме закодирован тот правдивый киноязык, который утвердился позже в суровых кадрах Элема Климова, Алексея Германа и Отара Иоселиани. Язык, добавлю, который ведёт начало от кинопоэтики Марлена Хуциева и его программного фильма «Мне двадцать лет».

Сейчас советская печать не уходит от деликатного вопроса, кто и почему преградил доступ картинам Киры Муратовой к зрителям. Опубликованы даже номера протоколов, разрешавших демонстрацию их на широком экране, пытаются найти поимённо тех ответственных, кто не посчитался с этим и обрёк фильмы на «экранное небытие», посадил в «служебную тюрьму». В связи с перестройкой, охватившей Советскую страну, эти фильмы приобрели новую жизнь. В Доме кино состоялся вечер, посвящённый творчеству Киры Муратовой, на котором шёл серьёзный разговор о тяжкой и мучительной борьбе с бюрократической неразберихой. Показаны были «Короткие встречи» с молодым, двадцатидевятилетним Владимиром Высоцким, с дебютом Нины Руслановой, которой был тогда двадцать один год... Фильм поразил публику и игрой актёров и непреходящей ценностью заложенных в нём мыслей.

Кира Муратова сказала, что всегда была уверена, что её картины увидят свет, удивлена она лишь тем, что дожидая до этого счастливого дня.

Да, она дожидая до демонстрации своего фильма. Владимир Высоцкий не смог. И это его отсутствие омрачало запоздалую премьеру и сообщало дополнительный нюанс восприятию фильма сегодняшним зрителем.

Людмила Гурченко с сожалением отмечает, что огромный талант Высоцкого был почти не использован, не был понят, разгадан и поддержан. Тем более заслуживает уважения и признательности каждый, кто отстаивал его кандидатуру на те или иные роли перед влиятельными лицами. Так, например, известный режиссёр Григорий Козинцев, снявший «Гамлета» с Иннокентием Смоктуновским, добился участия Высоцкого в фильме «Интервенция».

Благодаря телевидению, мы можем увидеть и последнюю роль Владимира Высоцкого — Дон Гуана в «Каменном госте» Пушкина, поставленном Михаилом Швейцером, который опроверг бытующее мнение, что «Маленькие трагедии» были созданы для чтения,

а не для сцены. Телевидение предоставило постановщику богатые возможности для усиления визуального начала, воображение позволило ему создать театр в театре.

В этих сценах гастролирующего импровизатора маленькие трагедии поэта окружены стихотворной рамкой или сопровождаются песнями.

Бесспорно, с наибольшим интересом мы ожидали появления в этой композиции Дон Гуана. И мы не обманулись в своих ожиданиях. Это была лебединая песня Владимира Высоцкого, исполненная тонко, изящно, с полным погружением в атмосферу пушкинской поэзии.

Уже при своём появлении актёр даёт нам понять, что его Дон Гуан будет не похож на тех Дон Гуанов, которых мы видели до сих пор. Мы помним постановку «Маленьких трагедий» в Театре имени Евг. Вахтангова два десятилетия тому назад. Там Дон Гуан Николая Гриценко был истинным рыцарем плаща, кинжала и любовного красноречия. Пьеса решалась в чрезвычайно романтическом плане, сам постановщик, Рубен Симонов, выходил перед началом спектакля и читал стихи А. Пушкина у белораморного памятника поэту.

Донна Анна Елены Коровиной была верной и праведной вдовой в традиционном смысле этого слова, она отказывалась от светской жизни после смерти мужа, и только чарующий романтизм рыцаря оказывался способным вернуть её к жизни и совершенно преобразить.

Но, как и каждое гениальное произведение Пушкина, «Каменный гость» таит в себе возможности для различных интерпретаций. Знаменитый любовник Владимира Высоцкого вовсе не красив и не широкоплеч, хотя позже, в поединке с Дон Карлосом, мы увидим, что он хорошо владеет шпагой. На миг мелькнёт его лицо в темноте улицы, чтобы дать нам убедиться — только легенда представляет его красавцем в глазах влюблённых в него женщин, и особенно Лауры, вздыхающей по своему ветреному любовнику. Мал ростом, любопытен, раздражителен и самолюбив, он не лишён ни одного человеческого порока, что же касается влюбчивости, то она у него просто врождённая.

И вот сцена Дон Гуана и Лепорелло у могилы командора в ожидании безутешной вдовы. Дон Гуан при первой встрече мог увидеть лишь маленькую пяточку Донны Анны, всё остальное дорисует его воображение, как подтрунивает над ним слуга. Когда в следующее мгновение Донна Анна приподнимет траурное своё покрывало, Дон Гуан ошеломит красота и молодость вдовы. Оператор, проявив всё своё мастерство, создал запоминающийся, выполненный в стиле Боттичелли портрет Донны Анны — Натальи Белохвостиковой.

Актриса, преодолев исключительно трудную задачу, овладела стихотворной речью Пушкина, как собственной, поэтому сцены решены театрально и кинематографически, а не декламаторски, как было до сих пор принято представлять «Маленькие трагедии».

Хотя это и кажется странным, Дон Гуан Высоцкого вовсе не падок до веселья и любовных забав, оргий и других развлечений. Скупыми средствами, почти без жестов, только выразительным взглядом он передаёт свои сдержанные реакции, определённые пушкинским толкованием легендарного образа. Пройдя половину жизненного пути, познав немало побед, но и немало разочарований, гонимый за нарушение общественной морали властями и церковью, Дон Гуан не перестал предаваться ночным похождениям, подталкиваемый собственной славой и именем. Но он уже осознал, что преследует недостижимые цели и что его ждёт глубокая душевная пустота.

Такому новому прочтению пушкинских маленьких трагедий очень во многом способствовала экранная речь Владимира Высоцкого. Благодаря врождённому чувству поэзии он ощущал себя в мире пушкинских рифм и ритмов как в некоем хорошо знакомом царстве. Да, он был полноправным подданным этой державы, носящей имя Поэзии и имеющей

собственные законы. Поэтому его Дон Гуан и безрассудно дерзок и уступчив, он может быть грубым и даже лживым, хотя потом и признаётся в обмане.

Но главный момент в его роли — соблазнение благоверной супруги Командора, который был им убит. Из злодея и изверга, каким Дон Гуан является в сознании Донны Анны, он должен превратиться в желанного и обожаемого любовника, причём это должно произойти в ограниченное сценическое время и в точно определённых стихотворных ритмах.

Но здесь Высоцкий в своей стихии. Это настоящая школа психологического мастерства — превращение Дон Диего в Дон Гуана на глазах изумлённой Донны Анны. Лишь актёр «Таганки» мог так абстрагироваться от своей роли и показать нам не только своё отношение к легковерию женской природы, но и усмехнуться в усы над своим же любовным красноречием. Его комплименты и клятвы оказались столь же победоносными, как и его шпага. Против них женский пол ещё не изобрёл надёжной защиты.

Диалог Высоцкого и Белохвостиковой разыгрывался по правилам музыкального дуэта. Естественно, Донна Анна сомневалась, что он полюбил впервые, что никогда прежде не бывал влюблён. Но, ошеломлённая его словами, всё же подумала: «А что если это действительно так?» Этот вопрос мы читаем в глазах актрисы, в прелестной наивности её неразвращённой женственности.

Очередное искушение было, однако, сорвано внезапным появлением Каменного гостя. Роль статуи в финале трагедии каждый раз повергает нас в недоумение — не кроются ли корни столь модного сегодня «магического» реализма в «Пиковой даме» и «Каменном госте»?

Легенда о великом искусителе продолжает волновать современных зрителей и драматургов. В Москве я видел классического мольеровского Дон Жуана с Михаилом Козаковым в главной роли в Театре на Малой Бронной (постановка А. Эфроса). На малой сцене того же театра игралась ещё одна постановка Эфроса — «Продолжение Дон Жуана» Эдварда Радзинского. Роль главного героя, перенесённого в наши дни, играл Андрей Миронов. Видел я этого актёра и в Театре сатиры в пьесе «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» Макса Фриша (сценическая редакция Валентина Плучека).

Сейчас коллекция ролей Дон Жуана пополнилась блестящим исполнением Владимира Высоцкого. В отличие от многих других своих трансформаций великий соблазнитель не поёт, не играет на гитаре под балконом своей возлюбленной, не связывает отдельные части пьесы исполнением своих или чужих куплетов. Но вся его роль — вдохновенно спетая песнь о жизни, любви и смерти. Три эти темы переплетаются и в собственной поэзии Владимира Высоцкого.

Грустным своим финалом пьеса возвращает нас к грустному концу актёра. Слово поёт Бальмонт лебедь, прощаясь со своим прошлым, бессильный вернуть невозвратимое.

Песнь умирающего лебедя, увидевшего за миг до смерти всю красоту, всё вызывающее величие жизни, лишь сейчас впервые познавшего истину.

Дон Гуан был верен правилу: живи так, чтобы, когда придёт конец, не сожалеть о пропущенных мгновениях.

А разве иначе жил и творил сам Владимир Высоцкий?



Собеседник

Я видел Высоцкого почти во всех спектаклях Театра на Таганке, знаю и большинство кинокартин с его участием. Всюду он одинаково верен себе, создаёт сильные и запоминающиеся характеры, держит публику в напряжении, вызывает полярное противостояние среди критиков.

Однако ни одна роль Высоцкого не может идти в сравнение с его Гамлетом. «Это — апогей его творчества, — отмечает Михаил Борк и добавляет: — В этой роли все предыдущие герои Высоцкого прошли поэтическую проверку, получили поэтический комментарий». Гамлет — становой хребет театральной биографии актёра. В этой роли сплетаются и осуществляются многие из его сценических поисков, здесь он наиболее целостно защищает свою поэтику.

Сейчас Гамлет Высоцкого — предмет особого внимания. Критики и театроведы посвящают ему специальные статьи. В 1981 году в «Юности» (№ 6) Алла Демидова опубликовала свои воспоминания о совместной работе над спектаклем и высказала связанные с этим мысли. (Варненский журнал «Полёт» перепечатал в четырёх номерах эти материалы).

Но и при жизни Высоцкого его Гамлет привлекал внимание специалистов. Знаком спектакль и болгарским зрителям — в 1975 году он шёл в Софии, Варне, Велико-Тырнове и Стара-Загоре. Тогда вследствие необычайного интереса к гастролям театра пришлось изменить их программу, и Высоцкий, несмотря на сильную усталость, согласился сыграть Гамлета специально для артистов столичных и других театров страны. Билеты на этот спектакль предварительно не продавались, и на представление смогли прийти многие болгарские друзья и коллеги Высоцкого.

Именно «Гамлет» был целиком снят Болгарским телевидением, а днём раньше — «Добрый человек из Сезуана». Эти телевизионные записи имеют свою историю. Пожалуй, пришло время познакомить с ней читателя, поскольку речь идёт об уникальных кадрах.

Как известно, ни одна телестудия мира не снимала ни одного спектакля «Таганки» целиком. Центральное телевидение Советского Союза, как и центральная пресса, не проявляли внимания к этому театру и обходили его молчанием. Но ведь после гастролей в Болгарии театр побывал в 1976 году в Югославии на фестивале «БИТЕФ», в 1977 году — во Франции, в Польше и т. д. В Москву часто приезжали съёмочные группы из разных стран мира. Почему ни одна из них не сняла спектакля с участием Владимира Высоцкого?

Причина здесь очень простая, и она технического свойства. Известно, что все спектакли «Таганки» тёмные. Особенно «Гамлет». Там есть даже эпизоды, во время которых зрители последних рядов вынуждены вглядываться во мрак на сцене, чтобы понять, что там происходит. А Юрий Петрович Любимов не разрешал менять освещение, определённое им для спектакля.

Я бывал на продолжительных технических репетициях «Таганки» с осветителями во время гастролей театра в Софии. Это происходило на сцене Сатирического театра, и руководил репетициями сам Любимов. Для каждого из ста двадцати шести эпизодов спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» он точно указывал, какие прожекторы включать, каким из них «следить» за исполнителями, как менять красный и другие цвета, — поступало столько указаний, что их можно было понять, скорее, интуитивно.

— Для меня, — говорил мне Любимов, — освещение выполняет живописующую роль на сцене. Одним лучом света можно нарисовать целую картину.

А при включении прожекторов для телевизионной съёмки весь этот рисунок пропадает. Что же делать?

— Очень просто, — сказал мне однажды Юрий Петрович. — Утверждают, что в Японии изобрели камеру, которая схватывает всё без какого бы то ни было усиления освещения.

— Ах, Юрий Петрович, — говорю я, — когда ещё у нас будет такая камера!

— Как — когда? Ты что, не читаешь газет? Мы отстаём от Японии на пятнадцать лет. Приходите через пятнадцать лет и снимайте что хотите.

— Но через пятнадцать лет спектакли устареют.

— Ты так думаешь? А я читал совсем другое в твоих статьях обо мне. Там ты чёрным по белому писал, что мои спектакле не устареют. А сейчас что говоришь?

— Спектакли не устареют, — нашёлся я, — но исполнители-то за пятнадцать лет состарятся.

Но у моего собеседника свои контраргументы:

— Разве? Но тогда мы их заменим. Ты же знаешь, МХАТ играет спектакли, поставленные ещё в начале века. Одно за другим меняются в «Синей птице» поколения актёров, а спектакль идёт.

Но не дожидаясь возражения, он сам себя прервал:

— Нет! Театр не музей и не архив! Такое искусственное удлинение жизни спектакля противоестественно! Спектакль создаётся с определёнными актёрами и не рассчитан ни на кого другого! Он предназначен для сегодняшней публики!

Долго ещё мы говорили на эту тему. Юрий Петрович размышлял вслух о том, как следовало бы снимать театральное представление: «Если в нижней части экрана почти непрерывно держать два — три первые ряда партера, возникнет ощущение, что ты не дома перед телевизором, а в зрительном зале и реагируешь заодно со всеми». Но потом последовало ещё более категоричное: «Нет! Нет! И нет!»

Но когда мы снимали Любимова для цикла «Московские встречи», он вдруг спросил: «Ты только с этими двумя лампочками работаешь? У вас нет денег купить посильнее?» Я подробно объяснил, что этот цикл передач снимается главным образом в московских квартирах и кабинетах, а если усилить освещение и превысить один киловатт, перегорают пробки. Тогда съёмки прерываются, начинается беготня по этажам, починка пробок и т. п. А в центре города, где напряжение сто двадцать семь вольт, мы пользовались трансформатором, он перегревался, начинал дымить, приходилось ждать, пока он остынет, диалог прерывался, исчезала созданная для съёмки атмосфера и проч. Пожаловался я Любимову и на то, что по этой причине цикл «Московские встречи» снимается на чёрно-белую плёнку, в то время как все наши коллеги давно перешли на цветную. А для нас она не подходит, так как требует более сильного освещения. И тогда я услышал от него фразу, которую тут же взял на заметку: «Если речь идёт о двух таких лампочках, я бы не возражал, чтобы вы сняли какой-нибудь наш спектакль».

Я чуть не подскочил от неожиданности. План операции мгновенно созрел в моей голове. Глупо было бы не воспользоваться таким шансом.

Едва «Таганка» прибыла в Софию, уже в машине по дороге в гостиницу я завёл деловой разговор, напомнив Юрию Петровичу обещание, данное в Москве. Я привёл ему болгарскую поговорку: «Сказанное слово — что брошенный камень».

На протяжении всех гастролей я продолжал готовить задуманное дело, склонил почти всех сотрудников театра на свою сторону, колебался только директор Николай Лукьянович Дупак (его мучил вопрос: имеют ли право артисты получить гонорар на руки или его должны перевести в Москву и выплатить через ВААП). Наконец, в предпоследний день гастролей, он не только разрешил записать «Доброго человека из Сезуана» без репетиций, прямо на публике, но дал согласие ещё раз сыграть «Гамлета» специально для записи, если, конечно, согласится Высоцкий.

Получить согласие Высоцкого не составило труда. Я всё время держал его в курсе моих нелёгких переговоров с главным режиссёром и директором. Надо было удлинить на один день пребывание театра в Софии. Это также удалось урегулировать, и было объявлено утреннее представление «Гамлета», преимущественно для болгарских артистов — они жаловались, что не могли достать билеты на «Таганку» и ничего не видели.

Наконец все формальности были закончены, и Болгарское телевидение рано утром установило свои камеры в зале Сатирического театра. Мы с режиссёром Хачо Бояджиевым посадили Юрия Петровича Любимова в машину, стоявшую на улице, чтобы он помог нам режиссировать, поскольку он знал все спектакли наизусть, как поэт помнит свои стихотворения.

Без единой ошибки, словно опытный шахматист, Любимов подсказывал нам предстоящие действия актёров на два-три хода вперёд: «Вот сейчас слева выйдет Высоцкий, сядет под деревом и споёт песню». — «С гитарой?» — «Нет, гитара будет слышна сзади». — «Песня длинная?» — «Минута и десять секунд». — «Потом?» — «Потом справа войдёт Зинаида Славина, оба уйдут влево, выйдут на авансцену». И так далее. Три с лишним часа подряд.

Таким образом мы смогли записать спектакль без всяких репетиций. Хачо Бояджиев нажимал кнопки, глядя на четыре экрана, находившиеся перед нами, давал команды операторам и даже находил время покурить. Все его распоряжения осуществлялись с невероятной точностью. Любимов был восхищён профессионализмом болгарской съёмочной группы. Он и представить не мог, что мы сумеем снять спектакль с первого раза. «Другие, — говорил он, — потратили бы на это целую неделю».

На следующее утро, 24 сентября 1975 года, мы втроём снова сидели в машине у мониторов. Любимов подсказывал, что сейчас будет происходить на сцене, работа спорилась. Правда, в «Гамлете» больше монологов, действие идёт не так стремительно, и одна камера могла даже следить за публикой. Мы уже хорошо сработались, напряжённости в тесном автобусе никакой, можем даже перебрасываться репликами и шутками. Четырёх-часовое представление было заснято целиком.

Всё больше я убеждался в том, что лишь спектакли «Таганки» можно снимать без предварительных репетиций и дублей, потому что в них каждый шаг актёра рассчитан и вписан в режиссёрскую партитуру. Некогда у Мейерхольда пол на сцене был расчерчен невидимыми для публики, но необходимыми для актёра линиями — как при массовых физкультурных действиях. Спектакли этого театрального новатора были с помощью геометрических чертежей вписаны в пространство, рассчитаны они были и во времени.

Любимовские театральные партитуры, по которым идут его спектакли, оказались нашими союзниками и значительно облегчили процесс записи. Представляю, что было бы, если б нам нужно было снимать кого-нибудь из мастеров-импровизаторов — покойного Андрея Миронова или, например, Льва Дурова. Режиссёр говорил бы нам одно, а артист делал бы то, что ему вздумается, входил и выходил бы не там, где его должны встречать камеры... А Гамлет — Высоцкий брал из могилы череп и шёл прямо на нас, произнося стихотворный текст так, что каждый его шаг соответствовал слову или слогу. На последнем слоге требовалось достичь вбитого в середину авансцены меча — ни раньше, ни позже. Такой же чуткой пластикой должны были обладать и его партнёры, чтобы нигде не разойтись с ним и не нарушить ансамбля. Потому что «Гамлет» ни в коем случае не моноспектакль.

Должен признаться, что моя миссия в автобусе перед мониторами состояла не только в том, чтобы время от времени помогать в переводе, и тем более не в том, чтобы вмешиваться в работу режиссёров. Они и без моего участия записали бы представление. Я взял

на себя куда более сложную задачу — не допустить Юрия Петровича в зал ни во время действия, ни в течение антракта. Ни под каким предлогом!

Потому что, боже мой, какие там две лампочки! По два прожектора с двух сторон, мощные, как в противоздушных батареях, били жёлтым светом на сцену, били в глаза близидящих зрителей, уничтожая всякую живопись и светопись на сцене. В зале скоро стало так жарко, что люди начали разоблачаться. Но что было делать несчастным актёрам? Ну ладно, в «Сезуане» они одеты легко. Но в «Гамлете»?! Все до одного играли в знаменитых толстенных пуловерах из настоящей шерсти ручной вязки...

Вот почему Любимов не должен был проникнуть в зал — он мог взорваться, прекратить представление. Опасно было пускать его и за кулисы, потому что там он мог увидеть дополнительно установленные прожектора. А ведь он любил не только «проникать» в зал, но и стоять там часами, вмешиваться в действие, корректировать представление, что-то подсказывая актёрам. Носил с этой целью разноцветный фонарик и подавал им условные знаки из глубины зала. (Может быть, поэтому он предпочитал, чтобы на сцене было темно?!)

Во время исполнения пьесы «Добрый человек из Сезуана» задержать его было не так уж трудно — она идёт с одним антрактом, и мы сделали передышку, постояв на улице. Но во время «Гамлета»?! Три антракта, удлинённые из-за большого напряжения и перегрузки актёров, необычного (дневного) времени, жары... Если бы Любимов проявил любопытство, то он увидел бы на сцене самую светлую Данию, которую только можно себе представить! Каким образом мне удалось не пустить его в театр, я и сам до сих пор не понимаю.

Но так или иначе... дело было сделано, и сейчас Болгарское телевидение, и только оно, располагает двумя уникальными записями. Они ещё не были в эфире — долгое время их считали пропавшими или стёртыми, — но эти записи нашлись и хранятся теперь в нашем золотом фонде.

Здесь уместно вспомнить ещё об одной записи. Когда Театр на Таганке был в Болгарии, Радио Софии, а за ним и фирма «Балкантон» предложили Высоцкому записать ряд песен. Запись проходила в просторной первой студии Радио в единственно возможное время — почти в полночь. Помню, в студии было много народу, гораздо больше, чем требовалось. Советские гости справлялись со своим делом без перевода и прекрасно объяснялись с ведущими записи. Кроме Высоцкого в ней участвовали приглашённые им Дмитрий Межевич и Виталий Шаповалов — они аккомпанировали ему на гитарах.

Вот что рассказывает Шаповалов о той записи:

— Володя сам предложил нам участвовать в записи — ему для диска мало было одной гитары. Нужен был хороший, мощный аккомпанемент, мой чёткий ритм. А Дима Межевич отвечал за всякие украшения. Ни одного дубля мы не сделали, ни одного! Я Володе говорю: «Я же не знаю всех твоих песен». А он: «Ты не знаешь? Один раз прослушал — и шуруй! Я же знаю, что ты это делаешь “на раз”! И не будет никаких репетиций, у нас нет времени. Всё! Сели и поехали! Но сначала я скажу несколько вступительных слов».

Записали песню. Володя спрашивает: «Хорошо?» Отвечают: «Хорошо». И ни одного повтора. Целиком весь диск.

Когда осенью 1975 года мы договорились с Высоцким о съёмке для программы Болгарского телевидения «Московские встречи», я предложил половину передачи посвятить «Гамлету». Высоцкий согласился. Такая композиция — перед песнями и стихами познакомиться телезрителей с театральной ролью — устраивала артиста. И лишь из-за недостатка времени мы не уделили внимания другим его спектаклям, о которых, наверно, тоже было что рассказать.

Собственно, через образ Гамлета можно в перспективе увидеть всё сценическое творчество Высоцкого. Я несколько раз смотрел спектакль, бывал и на чрезвычайно интересных восстановительных репетициях, встречались мы с артистом и после представления. Точнее, это было в антракте, Высоцкий говорил, что после спектакля он чувствует себя таким разбитым, истощённым, как футболист, теряющий во время трудной игры три-четыре килограмма.

Я подробно описал в журнале «Театр» свои впечатления от «Гамлета» ещё до гастролей «Таганки» в Болгарии. Позже я убедился, что с годами менялся не только артист, менялся и его герой. Сразу после премьеры Гамлет Высоцкого выглядел совсем юным, он спонтанно восставал против всякой неправды и чувствовал себя растерянным, когда узнавал о такой чудовищной несправедливости, как убийство его отца заговорщиками из числа самых близких ему людей. Позже его Гамлет становился человеком, осознающим полную неспособность одолеть зло, ибо дворцовые перевороты глубоко укоренились «в практике» монархий и лишь редкие из властителей умирали своей смертью. И это считалось естественным...

Следил я и за спорами вокруг спектакля. Особое несогласие ряда критиков и театроведов вызывала сценическая редакция. На «Таганке» «Гамлета» играли с купюрами, но вычислено, что, если сохранить весь текст трагедии, спектакль продолжался бы шесть часов.

Один из лучших знатоков Шекспира, литературный и театральный критик Александр Аникст, написал в январе 1972 года («Литературная газета», № 2) обзорную рецензию под названием «Трагедия: гармония, контрасты», в которой основное внимание уделил Гамлету и его исполнителю. По мнению автора, Гамлет в этом спектакле вовсе не «милый принц», как называет его Горацио, а «прямой, колючий парень, сродни сердитым молодым людям». Отмечает автор и то, что в спектакле отсутствуют «гамлетовские сомнения», а сам Гамлет — затворник в ненавистной ему Дании, тюрьме со множеством темниц и подземелий. А. Аникст подчёркивает: «Герой задыхается от гнева против мира, в котором быть честным — значит быть единственным среди десятка тысяч. Зоркий, а не безумный — таков Гамлет Владимира Высоцкого, в одиночку борющийся против зла, воплощённого в короле, убийце и тиране, против всех, кто с Клавдием».

Возражения у Аникста вызывает реплика «Быть или не быть» в трактовке Высоцкого. «В его устах, — пишет он, — это вообще не вопрос, а восклицание с совершенно житейской интонацией: как быть? Как победить Клавдия и окружающий его растленный двор?»

Владимир Высоцкий знал об этих возражениях, знал и о более резких оценках его трактовки Гамлета. Он был готов к ним, понимал, что иначе и быть не может при совершенно новом толковании роли.

Сразу после премьеры «Гамлет» занял видное место в московском театральном репертуаре именно благодаря новаторскому решению пьесы.

Очищающий трагизм взбунтовавшегося ума, прозревшего до самого дна недуги своего общества и поднявшегося на борьбу с силами зла, — вот что мы видим в Гамлете Высоцкого, а вовсе не колеблющегося интеллигента, страдающего раздвоением личности. Эта интерпретация сохранилась и в спектаклях более позднего времени.

Высоцкий играл эту роль с прежним упоением, принося ей в жертву не только нервную и физическую энергию, силы, время и проч. Ради этого спектакля он отказывался от многих интересных предложений. Весь 1970 год, пока репетировался «Гамлет», и весь 1971 год он не снялся ни в одном фильме и не сыграл ни в одном другом спектакле. Он пожертвовал всем. «А за два года режиссёры могут забыть о твоём существовании», — шутил он потом.

Высоцкий играл в «Гамлете» без дублёра (как, впрочем, и остальные артисты), так что участвовал во всех представлениях, а их было около двухсот. И позже, перегруженный киносъёмками, он отказывался от всех остальных ролей, даже от только что полученной роли Свидригайлова в «Преступлении и наказании», но только не от Гамлета. Он сумел договориться с театром, что будет играть Гамлета дважды в месяц и этим «покрывать» свой план. Это было в тот период, когда продолжительное время ничего не ставили — до того, как Анатолий Эфрос начал репетировать «Вишнёвый сад».

О том, что Высоцкий жил своим Гамлетом ещё долго после того, как отшумела премьера, свидетельствует множество фактов. Самый существенный из них — его актёрская исповедь, стихотворение «Мой Гамлет». Перечитывая его, я думаю, что немногие исполнители могли бы свободным, даже нерифмованным стихом рассказать о своих взаимоотношениях с любимым героем так глубоко и полно, с такой мощью и яростью, на пределе голосовых связок, как это сделал Высоцкий под напором сильных чувств:

Я прозревал, глупея с каждым днём,
и — прозевал домашние интриги.
Не нравился мне век, и люди в нём
не нравились. И я зарылся в книги.

Мой мозг, до знаний жадный, как паук,
всё постигал: недвижность и движение,
но толка нет от мыслей и наук,
когда повсюду им опроверженье.

Тут он до такой степени сливается со своим героем, что говорит от его имени. То же, впрочем, произошло и в передаче по телевидению.

Передача о нём была одной из первых в цикле «Московским встречи», когда они записывались на русском языке и выходили в эфир по пятницам. Тогда русский язык звучал и в других передачах — к счастью, ещё не появилось решения ничего не передавать, даже песен и стихов, на иностранном языке без перевода. Так что передача о Высоцком хранится в фондах Болгарского телевидения в оригинале, голос его не приглушён и не «накрыт» никаким болгарским переводом. Поэтому фонограмму могли использовать советские коллеги после смерти актёра: редакция «ЛИК» предоставила советскому Центральному телевидению стоминутную кассету с Владимиром Высоцким, снятую болгарскими операторами и режиссёрами, — всё, чем располагает наш золотой фонд.

Я не предлагал Высоцкому список вопросов, мы не договаривались с ним ни о каких деталях. Пусть будет свободная импровизация. Перед съёмкой мы лишь уточнили, какие песни он споёт, и обговорили ещё некоторые мелочи. Больше всего забот доставляла нам гитара — где положить её, как достать поестественней, чтобы это не выглядело заранее подстроенным. В русском языке уже бытует подходящее случаю выражение: «Тут у нас в кустах случайно оказался рояль». Мы решили, что, когда я попрошу Высоцкого что-нибудь спеть, он произнесёт эту шуточную фразу и потянется за гитарой, а оператор в этот момент сместит камеру, чтобы облегчить нам последующий монтаж. Но так как уже в первой части передачи нужно было спеть песню о Гамлете на стихи Бориса Пастернака, Высоцкий оглянулся и совершенно откровенно сказал: «Я знал, что меня заставят петь, и прихватил с собой гитару». Взял её и стал перебирать струны, не успев произнести единственную отрепетированную нами шутку.

Но довольно предыстории этой встречи, перейдём к самому диалогу. Уже в самом начале, после короткого представления зрителям, я посоветовал Высоцкому сосредото-

чить разговор на его коронной роли. Он не возражал, и я сразу же задал ему несколько вопросов: почему именно ему предложили эту роль и как он отнёсся к этому предложению?

Камера перешла на Высоцкого, приблизила его к зрителям. Мы заранее спрятали сигареты — он курил одну за другой, убрали стакан с водой, на столе разложили в живописном беспорядке фотографии, программки спектаклей, газеты, журналы. Артист получил традиционное режиссёрское указание, точнее, напоминание — говорить, обращаясь ко мне, но больше смотреть в камеру, общаться со зрителями, особенно во время пения. Камера продолжала работать, мы замерли, страшно серьёзные, и вдруг лёд молчания начал таять, инициатива целиком перешла в руки Высоцкого.

— Добрый день прежде всего! — Высоцкий улыбнулся и добавил: — Вот такой сразу сложный вопрос! Дело в том, что мы репетировали Гамлета очень долго, около полутора лет, и, конечно, сразу рассказать об этом сложно. Но я думаю в двух словах рассказать маленькую предысторию о том, как мы начали репетировать, а потом постараюсь рассказать, в чём там дело, почему так много разговоров вокруг Гамлета и у нас в СССР и так много — и интересных — их было и в Болгарии.

Передача началась хорошо. Этой теме мы можем посвятить минут двадцать, а потом ещё столько же — песням и стихам в его исполнении. Композицию дооформим в ходе съёмки.

— Почему меня назначили на роль Гамлета? Были все в недоумении. Потому что до этого я играл в основном роли очень темпераментные, роли очень таких жёстких людей, очень много играл поэтических представлений, и вот это, может быть, одна из причин, почему Любимов меня назначил на Гамлета, потому что он считает, что Шекспир прежде всего громадный поэт. И он знает, что я сам пишу стихи и чувствую поэзию. Но это не самое главное. Вероятно, ему хотелось назначить меня на роль, потому что он думал не только приблизить её к современности, а просто чтоб была очень знакомая фигура, чтоб был человек, который не только будет играть роль Гамлета, но ещё своей личностью, своей фигурой будет доносить ещё что-то, чего даже не нужно ставить. Очень о многих вещах мы с ним не договаривались, он сам их отдал мне на откуп.

— Расскажите, пожалуйста, как возник образ спектакля?

— Значит, задумали мы делать Гамлета и пришли в полный ужас, потому что не знали, как к этому делу подступиться. Особенно — как начать спектакль, потому что важно первое впечатление — зритель может принять или не принять. Нужно пять минут ему дать, чтобы освоиться. Или он скажет: «Ну это всё!» — и не примет или примет и потом станет следить за тем, что мы делаем. Ну, было очень много смешных эпизодов...

— Расскажите, пожалуйста, о некоторых.

— Да. Во-первых, когда меня спрашивают, почему вы хотели играть роль Гамлета, я всегда отвечаю с юмором по этому поводу: все хотят играть роль Гамлета, все актёры. Просто потому, что это хорошая роль, гениальная роль, лучшая роль в мировой драматургии. Но я на этот вопрос обычно отвечаю, что у нас даже некоторые женщины, наши актрисы, даже нашего театра, делали заявления, что они хотят играть Гамлета.

— Как вы объясняете это странное желание?

— Потому что, вероятно, у них меньше женских ролей таких интересных. Нет такой роли в мировой драматургии — может быть, леди Макбет, и всё! Мне тоже как-то было странно: почему женщины хотят играть Гамлета?

— Это не было связано с Международным годом женщины?

— Я не знаю, но, во всяком случае, и до Международного года женщины заявляли: мы будем играть Гамлета.

Из истории известно, что в 1899 году Сара Бернар играла Гамлета (перед этим она исполняла роль Офелии). Но Высоцкий имел в виду Аллу Демидову, которая в 1968 году дала журналу «Юность» интервью, озаглавленное «Почему я хочу играть Гамлета».

Сейчас Алла Демидова рассказывает, что её друзья подсмеивались тогда над ней, и лишь одна Белла Ахмадулина увидела нечто интересное и поэтичное в желании актрисы исполнить роль Гамлета. А Высоцкий спросил её: «Ты это серьёзно? Гамлет... Ты мне подала хорошую идею...»

Но продолжим телевизионный диалог. После шутки о Международном годе женщин Высоцкий оживился и заговорил быстро:

— Не может Гамлет быть женщиной. Шекспир знал это дело и так бы, наверно, его и написал, если б захотел. А он написал мужчину. Время было жестокое, люди ели мясо с ножа, спали на овечьих шкурах, вообще, это был человек, который был готов на трон, и если так не повернулась бы судьба, если бы он не оказался в этом стыке времён, если бы он не был в университете, если бы не случилась такая странная история, то, вероятно, он был бы прекрасным королём. Может быть, его бы полюбили его подданные. Вообще, этот человек был воспитан в жестокий век. Поэтому очень много намешано в Гамлете: с одной стороны, в нём кровь отцовская, которая зовёт его быть жестоким, ведь отец его убил на дуэли отца Фортинбраса. Там просто решались вопросы — вызвал его на бой и в честном бою убил. И Гамлет был тоже, вероятно, готов и на дуэль и на государственные дела. Но он уже побывал в университете и был заряжен студенческим воздухом, а потом вообще он начал задумываться о смысле жизни. Он, кажется, один из первых людей на земле, которые так всерьёз задумывались о смысле жизни. Поступки его, их трактовка сложились из этих двух центральных компонентов: того, что касается его воспитания, жизни, зова крови, характера, и того, что касалось его как человека, который давно уже перешёл через этот рубикон и думает уже совсем не так, как они. Он ненавидит всё то, что делают эти монсеньёры придворные, как живёт его дядя — король, как живёт его мать, как живут его друзья большие, а как поступать с этим — не знает. И видим мы его абсолютно таким же, как они, а именно: хотя он думает, возможно или невозможно убить, хотя он над этим задумывается, но всё-таки он в результате всего убивает и ничего другого не может выдумать. А Фортинбрас переступил, он уже человек будущего, он оставил взаимоотношения отцов отцам, а сам не стал мстить Гамлету за то, что его отец убит рукой отца Гамлета. Лаэрт, наоборот, он весь из прошлых времён, он только «безумия полон», когда узнаёт, что убили его отца, он мстит без раздумья, даже подло мажет ядом оружие. А Гамлет и не хочет и не может, он против убийства и насилия, и в то же время может действовать только так, он не знает, как по-другому.

— Расскажите, пожалуйста, как начинается спектакль.

— Мы тут репетировали очень много, очень много искали это начало. Любимов хотел, чтобы начиналось стихами Пастернака «Гамлет». И они — не только эпиграф к моей роли, они — эпиграф ко всему спектаклю. Если хотите, такой текст... Я знал, что меня заставят петь и прихватил с собой гитару. И я вам покажу эти несколько четверостиший, которые у нас идут перед началом «Гамлета». Потом скажу, почему они идут, и мы кончим с этим вопросом. Хорошо?

Высоцкий взял гитару.

Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далёком отголоске,
Что случится на моём веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси...

(На авансцене театра он, в чёрном свитере и джинсах, с бледным и неподвижным лицом, разрешает роковую коллизию:

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.

А потом внезапно, во весь голос, выкрикивает непосильное, невыносимое:

Я один, всё тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.)

— «Продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути». Я думаю, что в этих строчках — ключ к трактовке моей роли, роли Гамлета. Мы решили, что Гамлет не то чтобы каждый раз открывает для себя мир с его злом или добром, а предполагает и знает, что с ним произойдёт. Поэтому «продуман распорядок действий», то есть он знает, что если совершит преступление перед гуманизмом, а именно — убийство, то и сам должен погибнуть. И он идёт к своему концу, зная, что с ним будет.

— Это часто подчёркивается в вашем спектакле?

— Да, я даже играю один маленький эпизод, когда ему сообщают об отце, о том, что, видите ли, призрак — это ваш отец. Я говорю: «Он? Кто?» Они говорят: «Король, отец ваш». Я говорю: «Мой отец?» И уже знаю, что будет разговор, что так должно быть, что дух мой не успокоится, пока не узнает истину. Я так играю — я знаю. И спрашиваю: «А какой он был — красный или бледный от волнения?» Они говорят: «Бел как снег». Я говорю: «И не сводил с вас глаз». Они смотрят на меня с удивлением: откуда он знает? У нас даже есть несколько сцен, в которых мы решили, что он знает точно: «Да-да». Они ему говорят, а он уже знает, что с ним будет дальше. Это очень интересно оказалось. О том, как решён весь спектакль? Я думаю, в этом ключе он весь и решён. И по стихам, которые я вам попытался показать под гитару, можно предположить, как сделан спектакль.

— Я хотел вас спросить: Гамлет, гитара, Пастернак — это не настораживает публику?

— Да, когда зрители входят и видят, что в глубине сцены, на полу, сидит человек в чёрном костюме около стены, почему-то бренчит на гитаре и что-то напевает¹, они все замирают, садятся, стараются мне не мешать, наверно, многие думают: сейчас он споёт что-нибудь... Ну и чтоб их не разочаровать, ещё до самого начала спектакля, перед тем как началась пьеса, я выхожу с гитарой на авансцену, на которой есть такая могила, сделанная из настоящей земли, и стоит меч, который очень похож на микрофон...

— А земля настоящая разве?

— Настоящая! И мы попытались сделать настоящие мечи. Один из основных принципов любимовской режиссуры — невероятное совмещение настоящего и театрального, условного и безусловного. У нас, например, в одном спектакле косят настоящими косами, но не настоящий хлеб, а световой занавес. Вот так косой — раз! И два луча погасло. Два! И ещё два луча погасло. Настоящая коса, люди по-настоящему работают, а световой хлеб, понимаете, выкашивают. Такого смешения условного и безусловного и в «Гамлете» очень много: настоящая земля, и в то же время занавес гигантский, который движется, как крыло судьбы, и смахивает всё. И вот эта могила хорошо работает с настоящей землёй. Ко-

¹ Фотографию Высоцкого перед началом спектакля впервые поместил болгарский журнал «Младеш». Увы! Через три года понадобилось перепечатать её для церемонии прощания.

гда я разговариваю с отцом, я не говорю: «Где-то отец летает», я просто беру, как прах, эту землю и с ней разговариваю.

Помню, уже на следующий день после прибытия театра в Софию встал вопрос, сумеем ли мы накопать где-нибудь хорошей земли для представления «Гамлета». И не одно-два ведра, а много — два кубометра! Не знаю, куда и кого посылали, но в театр привезли отличную, чёрную, рассыпчатую землю. Её свалили большой кучей на краю авансцены, и она «играла» в течение всего спектакля.

Уже в самом его начале, разговаривая с Призраком отца, Гамлет Высоцкого берёт эту землю горстями. А потом могильщики довольно долго и натурально работают лопатами, а когда Гамлет разговаривает с ними, земля сыплется у него между пальцами, вызывая ассоциации с быстротекущим временем, с человеческой жизнью — ведь сказано в Библии: «Ибо прах ты и в прах возвратишься».

— А не страдает от этого «общения с природой» поэтичность? — спросил я Высоцкого.

— Нет, я думаю, что наоборот: приобретает очень. Вообще, Шекспир — такой поэт, очень земной, я не знаю... Да и век был другой, часто его играют в плащах и шпагах, а век, который Шекспир имел в виду в Гамлете, — он же был жестокий, грубый, суровый, они жили в кожах и в шерсти, потому что овцы были всегда, их стригли и делали какие-то одежды из шерсти. Мы поэтому в нашем спектакле одеты очень просто, в грубых-грубых шерстяных вещах, и особенно интересно, что это оказалось очень современно, потому что и сейчас тоже шерсть носят.

— В реквизите вашего спектакля нет ничего царственного.

— Нет, нет! У нас нет корон, украшений, есть только какие-то знаки. Алла Демидова, Гертруда, носит, например, такую грубую цепь, большую, какой-то герб, вероятно. Очень грубо и просто. Это совсем не мешает, это, по-моему, потрясающий приём. В «Гамлете» это невероятно, что ничего почти нет. Но занавес даёт возможность делать перемену декораций: коридор, комнату, кладбище, замок — своими поворотами и ракурсами.

— Он работает как персонаж.

— Работает как персонаж, как целые павильоны в других постановках.

— Юрий Петрович Любимов мне рассказывал, что вы очень долго работали, что у вас было много вариантов. Расскажите, пожалуйста, каким образом вы выбирали, так сказать, оптимальный вариант мизансцены. И не жалко ли вам?..

— О, ужасно жалко! У нас, например, был один вариант, который мне ужасно жалко. Мы вообще по двадцать вариантов пробовали, и, когда говорили, что ужасно устали и не можем работать: «Ну, Юрий Петрович, дайте паузу», он: «Я ни паузу не дам и никогда не позволю вам играть вот так, вполсилы, потому что я тогда не понимаю, будет это хорошо или плохо». И поэтому каждый вариант, который он предлагает, ты должен делать до самого конца с полной отдачей, поэтому мокрый выходишь с репетиции. И так несколько дней подряд мы пробуем разные, разные, разные варианты, в ужасе от того, что же мы наконец выберем. Идеи его, намерения остаются неизменными, а как получить это, каким способом — тут он всё время предлагает новое, мы ищем. Вот вариант встречи с отцом возник — мы пробовали разное. И был один потрясающий вариант, который мне страшно жалко. Я его записал на всякий случай дома, может быть, когда я захочу поставить «Гамлета», он мне понадобится.

— Расскажите, если не секрет.

— Мы думали, как сделать встречу Гамлета с его отцом. Либо летает дух какой-то, либо тень ходит... Мы решили: ведь сын всегда похож на отца. Значит, как она должна выглядеть, эта тень? Отец и сын очень похожи. Вообще, Шекспир написал, что даже брат его с ним очень похожи. И мы хотели показать, что Гамлет был похож на короля — лицо-то

одно, а люди разные, это очень важно. И мы предположили сделать это так: выносили огромное зеркало, которое ставилось под небольшим углом к зрительному залу. Поэтому зрительный зал не видел отражения, он видел только мою фигуру, которая вот здесь. Я играл с белым фонарём в руке. Говорил на публику свой текст от имени Гамлета, а сзади — зеркало. Я себя немножко подсвечивал и спрашивал: «Отец, ответь мне» — и т. д. А потом я зажигал зелёный фонарь и быстро поворачивался назад, а в зеркале было видно лицо, подсвечиваемое зелёным светом. Это было моё лицо, был скачок такой странный, как будто разговаривают отец с сыном, в то же время — лица очень похожие. Всё было очень интересное, новое и чудное, и всем нам страшно нравилось. Любимов был доволен, очень был счастлив. На следующий день пришёл и сказал: «Нет, Володя, убери, я всё это отменю. Спектакль очень строгий, и не надо никаких трюков». И я всё убрал.

Впервые я слышал, что Высоцкий допускал возможность заняться когда-нибудь режиссурой. И поставить не что-нибудь, а «Гамлета»!

Позже я узнал от одного из его коллег, что он давно таил в себе желание попробовать себя в качестве режиссёра. В 1969 году театр начал репетировать инсценировку повести «Час пик» польского писателя Ежи Ставинского. Владимир Высоцкий, исполнявший одну из главных ролей, был определён на должность ассистента режиссёра. Но на первой же репетиции его горячность, компетентность, аналитический ум столкнулись с общим равнодушием. «Он ещё будет нас учить?» Репетиция была сорвана. Он не мог быть пророком не только в своём отечестве, но и в своём собственном театре... Поняв это, Высоцкий уехал на съёмки и явился лишь на премьеру...

Не будем забывать — в то время практика давала мало примеров тому, что известные актёры помимо своей обычной работы занимаются и режиссурой. Первым, мне кажется, на это решился Сергей Бондарчук в кино и долгое время был одинок, все ждали, к каким это приведёт результатам — режиссировать самому себе. Когда я позже пытался поднять этот вопрос, Высоцкий отшутился. Но ещё раз подтвердил: жалеет о том, что отпала необычайно эффектная мизансцена с зеркалом.

Мы могли бы продолжать разговор о «Гамлете», он становился всё интереснее, но пока операторы перезаряжали ленту, мы решили перейти на другие темы. Нужно было всё же оставить время для песен и стихов.

Во время десятиминутного перерыва Владимир закурил сигарету, ему принесли пепельницу, чтобы мы не вставали с места. Думая, что делать дальше, мы вспомнили, что не коснулись знаменитого монолога «Быть или не быть?»

— А я вообще играю его не так, как принято, — сказал Высоцкий. — Мой Гамлет не задаёт этого глупого вопроса, потому что ясно, что нужно жить, это решено ещё до нас...

— Хотя человечество любит задавать себе уже решённые вопросы, — заметил я.

— Именно, именно! — ответил Высоцкий.

По-русски «Быть или не быть?» совсем не означает: «Жить или не жить?» Где-то я читал, что Всеволод Мейерхольд собирался вообще вычеркнуть эту реплику, если бы ставил «Гамлета», чтобы не отвлекать внимания исполнителей и публики от другого, основного.

Я сказал об этом Высоцкому, он оживился и напомнил мне, что у них в театре приближаются к такому же толкованию этого места, хотя реплику не сокращают, а произносят даже ещё дважды.

За несколько лет до этой записи я встречался в Москве с Юрием Завадским, и мы беседовали о «Гамлете». Он намеревался ставить шекспировскую трагедию, у него были продуманы декорации, намечен и главный исполнитель — Геннадий Бортников. Завадский был настолько увлечён замыслом постановки, что, когда Бортников упал и сломал ногу, режиссёр навещал его в больнице, чтобы лишний раз поговорить о «Гамлете». На «Таганке» он не был, но ему рассказывали о спектакле. Расспрашивал он и меня. К Вы-

соцкому Завадский очень хорошо относился, и если другие априорно обсуждали вопрос, сможет ли Высоцкий сыграть Гамлета, то у Завадского в этом сомнений не было.

Но вот всё готово для продолжения записи. Высоцкий быстро гасит сигарету, пепельницу убирают («В кадре нельзя курить, да? И у вас, как и у нас!»), двумя руками разгоняет дым и сдувает его остатки, а я уже держу в руках программку «Гамлета» и спрашиваю:

— Ваш театр называется Театром драмы и комедии, как написано, да?

— Да.

— А мне кажется, что можно было бы добавить ещё одно слово: Театр драмы, комедии и поэзии — ведь в вашем театре играют много поэтических спектаклей. А комедия только одна — «Тартюф». Как вы смотрите на присутствие поэзии в современном театре?

— Это, правда, тоже вопрос, который требует долгого ответа. Вы абсолютно правы по поводу того, что можно было бы добавить: «и поэзии». Мы сразу, как только организовали театр десять лет назад, стали заниматься поэзией плотно. И стали работать с поэтами, которые приходили к нам в театр, которые никогда не работали в театре. Поэзия, особенно хорошая поэзия, — это всегда очень высокий уровень содержания и формы. Так как наш театр интересуется яркой формой при очень насыщенном содержании, мы всегда обращаемся к поэзии. Вот в течение десяти лет у нас, по-моему, семь поэтических спектаклей.

— Расскажите, пожалуйста, об этой работе с самого начала.

— А начали мы так: мы встретились с Андреем Вознесенским, который никогда не писал для театра, и решили сделать один спектакль в Фонд мира. Андрей читал свои стихи, а потом Любимов поставил с нами его стихи. Работали мы по ночам. Тогда у нас была ещё совсем студийная атмосфера, и мы за три недели сделали этот спектакль. И когда он прошёл всего один раз, мы стали получать столько писем, что нам стало жалко, если этот спектакль — «Антимиры» — больше не появится, и мы продолжали его играть, но уже без поэта, сами. Он уже приходит к нам на сотые представления и читает новые стихи. А их, этих представлений, было уже шестьсот. И мы продолжаем его играть и до сих пор, всё время обновляя и внося новые стихи.

— Я видел это представление и писал о нём. А до постановки «Антимиров» вы исполняли стихи со сцены?

— Нет, это была моя первая встреча на сцене с поэзией, я раньше не читал стихов со сцены. Но это не только чтение стихов, это совмещение — мы пытаемся совмещать манеру авторского чтения с актёрским, и поэтому у нас, на «Таганке», читают и исполняют стихи совсем по-иному, чем в других театрах. Раньше, в тридцатые годы, поэзию играли на сцене, но вот сейчас, в наше время, мы одними из первых начали играть просто чистую поэзию на сцене. И после нас многие другие московские театры стали брать поэтов и делать поэтические представления. И я почти во всех наших поэтических спектаклях участвовал.

Второй наш поэтический спектакль назывался «Павшие и живые» — это очень дорогой для меня спектакль, потому что в нём я не только читаю стихи замечательного поэта Семёна Гудзенко, но это был первый спектакль, для которого Любимов попросил меня написать песни, то есть моя поэзия тоже входит в этот спектакль. Я играю там много ролей. Это спектакль о поэтах и писателях, которые прошли через Великую Отечественную войну, одни погибли, другие живут до сих пор, но на их творчестве лежит печать военных лет. Вот один из лучших военных поэтов достался мне, я его играю и читаю его, мне кажется, высочайшего уровня стихи о войне.

— Можно вас попросить прочесть несколько его стихотворений?

— На несколько у нас нет времени, но прочитаю одно большое хорошее стихотворение. Представьте себе, что открывается занавес и сзади — красный свет, дорога, на кон-

тражуре силуэт солдата с автоматом, в плащ-палатке, идёт текст о том, что Семён Гудзенко, поэт военных лет, пришёл к Эренбургу и сказал: «Хочу вам прочитать свои стихи», тот сказал: «Пожалуйста». И я сразу начинаю читать стихи:

Когда на смерть идут — поют,
а перед этим можно плакать...
Ведь самый страшный час в бою —
час ожидания атаки...

В спектакле «Павшие и живые» роль поэта Семёна Гудзенко вначале исполнял Николай Губенко. В 1972 году во время гастролей театра Высоцкому пришлось на один вечер заменить Губенко. Вениамин Смехов рассказывал, что артист очень быстро преодолел «первую зону повторения» и дальше играл уже по-своему.

— Вот такие чудные стихи... — сказал Высоцкий, закончив читать, и продолжал: — Потом я участвовал в поэтическом представлении по драматической поэме Есенина «Пугачёв», где я играю роль Хлопуши. Потом я играю одного из четырёх Маяковских в поэтическом спектакле «Послушайте!».

— Но там вы не поёте ничего своего...

— Я много писал для наших поэтических спектаклей и песен и стихов. В последнее время мы обновили спектакль «Антимиры», и Андрей Вознесенский специально для меня принёс — ну, я не знаю, специально для меня ли написал — эти стихи, не думаю, что точно для меня, но иногда кажется, что это даже я написал. Так уж получилось, что есть стихи и гитарный ритм, который я даю. Называется это «Песня акына». Я могу сейчас вам показать.

Прошу не любви ворованной,
не денег, не орденов,
пошли мне, господь, второго,
чтоб не был так одинок.

— Андрей Вознесенский читал эти стихи на литературном вечере в Софии. Они известны у нас и в переводе Андрея Германова. Знаете, у меня случайно оказался с собой экземпляр нашей газеты «Народна армия»...

— Совсем случайно! Я вижу.

— Да, тут у нас в кустах случайно имеется и рояль... Для этой газеты наш поэт Иван Николов прекрасно перевёл ваши стихи «Братские могилы». Там же напечатана и моя статья о вашей военной лирике.

— Я получил газету в Москве и был очень счастлив.

— Я прочитаю эти стихи по-болгарски, а потом попрошу вас исполнить песню.

Я прочёл стихи и передал эстафету Высоцкому.

— Ну хорошо, а теперь я покажу, как она звучит по-русски:

На братских могилах не ставят крестов,
И вдовы на них не рыдают,
К ним кто-то приносит букеты цветов
И Вечный огонь зажигает.

Здесь раньше вставала земля на дыбы,
А нынче гранитные плиты.
Здесь нет ни одной персональной судьбы —
Все судьбы в единую слиты.

А в Вечном огне видишь вспыхнувший танк,

Горящие русские хаты,
Горящий Смоленск и горящий рейхстаг,
Горящее сердце солдата.

У братских могил нет заплаканных вдов —
Сюда ходят люди покрепче.
На братских могилах не ставят крестов,
Но разве от этого легче?

И ещё одну песню я вам покажу, называется она «Он не вернулся из боя».

— Эта песня очень популярна в Болгарии, её поют в спектакле «Смертью смерть поправ» — так у нас называется пьеса Бориса Васильева «В списках не значился».

— А, да. Мне говорили, мне говорили. Мне режиссёр рассказывал.

Режиссёр Асен Шопов подарил Высоцкому программку спектакля. А на встрече в Клубе иностранных журналистов актриса Сильвия Рангелова рассказала Высоцкому, что его песни были использованы также в спектакле «Каждый ищет свой остров» Г. Каугвера в театре «София» (постановка Галины Волчек). Ему было приятно, что у нас его ценят не только как артиста.

Высоцкий снова берёт гитару и исполняет песню о двух товарищах, один из которых не вернулся с поля боя. Мы сидим на большом диване с массивными валиками. Беседуем. Когда нужно что-нибудь спеть, Высоцкий поднимается и садится на валик, а я слегка отстраняюсь. Потом мы снова придвигаемся друг к другу, чтобы продолжить диалог. Не знаю, почему мы избрали такое решение, но зато нас можно было снимать без перерыва и не дублируя переходов.

Интервью подходит к концу. Это будет одна из самых больших передач нашего цикла — минут тридцать пять — сорок. Нужно задать артисту заключительный вопрос. О чём спросить?

Высоцкий — с длинными-длинными волосами, так он снимался в фильме «Арап Петра Великого» — это первоначальное название картины Александра Митты. Но я не задаю традиционного вопроса: «Над чем вы сейчас работаете?» Он уже говорил об этом журналистам в многочисленных интервью. Поэтому я выбираю другую тему:

— Я хочу попросить вас поделиться впечатлениями о Болгарии.

— О, вы знаете, я могу сказать так: об этом даже говорить невозможно! Потому что нас предупреждали друзья, когда мы уезжали, и предупреждали товарищи, которые нас информировали о том, что мы будем делать в Болгарии, но всё это совсем бледнеет перед тем, как нас встретили тут. Должен вам сказать, что я, к сожалению, не успел (потому что очень много работал), не успел выучить хотя бы несколько болгарских слов, но одно слово «наздраве» я запомню на всю жизнь. Но кроме того, что нас встречали и в неофициальной обстановке, прекрасно встречали и все наши спектакли. И мне очень хочется ещё раз приехать — и не раз, а сколько придётся, сколько будет возможности. Мы приобрели много друзей в Болгарии, и было много прежних друзей, они стали ещё более близкими. Правда-правда, очень хорошо было!

В этих словах нет никакой куртуазности.

Во время прощания на аэродроме при отлёте театра из Софии я снова записал маленький диалог с Высоцким:

— Когда я ступил на болгарскую землю и мне протянули микрофон Радио Софии, чтобы я поделился первыми своими впечатлениями, я сказал: «Очень тепло у вас. Тепло и от тёплого воздуха и от сердечной атмосферы встречи». И вот сейчас я добавил бы, что мне хочется, чтобы эта теплота, которую мы ощущали в Болгарии и которую пронесли через всю страну, навсегда осталась с нами.

— Значит, мы можем ждать вас снова?

— Я обязательно хочу снова приехать в Болгарию, но без какой-то конкретной работы, а чтобы просто встретиться с друзьями, поговорить о театре и о поэзии, объехать ещё раз те прекрасные места, в которых мы побывали и которые навсегда остались в моей памяти.

Спустя год Владимир Высоцкий в интервью для болгарских рабочих Железногорска сказал почти то же самое: «В Болгарии я везде ощущал, что вокруг меня друзья, а среди друзей всегда чувствуешь себя хорошо».

Конечно, во время записи были у нас и сбои. В одной песне, например, Высоцкий пропустил важный куплет. Когда мы ему об этом сказали, он очень удивился: «Не может быть! Какой куплет? Не мог я его пропустить!» Крутим ленту обратно, слушаем. Действительно, не хватает четырёх строк. «Почему ты меня сразу не остановил?» — спрашивает Высоцкий. Я объясняю, что вначале подумал о новом варианте, но потом понял, что это просто ошибка. Песню записали заново. Нечто подобное было и ещё с одной песней.

В тот же день мы снимали и Аллу Демидову. Отвечая на вопрос актрисы, долго ли мы его мучили, Высоцкий с огорчением рассказал ей и о своей забывчивости. Такого прежде с ним не случалось... Лишь сейчас я обнаружил, что и в песне «Гамлет» он пропустил куплет. В стихах Пастернака четыре строфы, а Высоцкий спел только три.

В передаче советского телевидения «Монолог» мы тоже видели, как Высоцкий дважды ошибался, исполняя песню «Мы вращаем Землю». Останавливался, хватался руками за голову, уходил в глубину сцены, просил перезаписать песню. Забывал, что говорил перед исполнением: «Эту песню неудобно петь сидя», садился на стул, потом снова вставал... Телевизионные камеры зафиксировали все эти критические для исполнителя моменты, и режиссёр Ксения Маринина не тронула их своими ножницами. «Монолог» снимался 22 января 1980 года в студии «Останкино».

При монтаже нашей передачи мы с оператором Димитром Велевым и редактором Методием Георгиевым тоже решили ничего не сокращать, кроме дублей с явными ошибками.

Особенности творческого и производственного процесса обычно остаются скрытыми от зрителей. На экране в передаче «Московские встречи» Высоцкий поёт с лёгкостью, уверенно, не делая никаких усилий, без надрывов — он ведь выступает не на стадионе или в концертном зале, а приходит к нам домой и разговаривает с нами наедине. Для передачи он нашёл подходящую интонацию, хотя и не обладал никаким телевизионным опытом. Перед кинокамерой он стоял не однажды, но на телевидении, да ещё в портретном жанре, снимался впервые.

В «Монологе» он полушутя извинялся перед телезрителями: «Я, может быть, с криком ворвусь в ваш дом. Но потерпите!» Однако и там он пел слегка приглушённо, не переходя на крик, выбрав преимущественно лирические песни. Но в крупном плане мы видели, какого напряжения ему всё это стоило.

Он любил предупреждать: «Я ведь всегда пою одинаково — что в компании из двух-трёх человек, что в гигантской аудитории». И, работая над передачей, мы отдавали себе отчёт в том, что, хотя он и разговаривает с каждым телезрителем наедине, это происходит во всех домах сразу, то есть перед гигантской аудиторией. Это двуединство и определяло специфическую интонацию всего интервью.

Как можно видеть из стенограммы, задуманный диалог с Высоцким чаще всего переходил в монолог актёра. Он пел, декламировал, рассказывал, шутил, а я был первым его слушателем. Но отведённая мне роль миманса, сокращённого до единицы, меня ни в малейшей степени не задевала. Мне удалось его разговорить, и это было самым главным.

И ещё кое-что не могу не отметить. Теоретически считается, что для достижения наилучшего телевизионного эффекта камера не должна долго задерживаться на лице говорящего. И в институте операторам внушают: показав лицо человека, переходите на его руки, на стол, за которым он сидит, как говорят, «загляните в пепельницу»... Тому же учат и студентов факультета журналистики.

Что касается меня, то я категорически против этих канонов.

И очень рад, что нашёл единомышленников в лице оператора и режиссёра. «Нечего заглядывать в пепельницу, там ничего нет», — любит повторять и наш редактор. В программах Болгарского телевидения мы показываем советских художников, мастеров советской культуры и хотим, чтобы зрители хорошо запомнили их лица и узнавали, если когда-нибудь встретят снова. Это особенно касается молодёжи, которая прекрасно знает и всегда узнаёт эстрадных певцов, футболистов, киноактёров, а вот писателей, художников, музыкантов, драматических артистов видит на экране гораздо реже.

В то время когда мы делали свою передачу, фотографии Высоцкого очень редко появлялись в печати. Голос его мы слышали часто, узнавали его, но широкая публика не могла связать этот голос с определённым образом. А сейчас Высоцкий все сорок минут находился прямо перед зрителями.

И хорошо, что так получилось. С годами наша передача приобрела ещё большую ценность. Через десять лет после записи и через четыре года после смерти Высоцкого мы смотрели её с Андреем Вознесенским в Софии. Когда поэт услышал запись своей «Песни акына» с музыкой Высоцкого, он был очень взволнован — никогда раньше Вознесенский этого не слышал.

Передача, хотя и была снята на чёрно-белую плёнку, вошла в золотой фонд Болгарского телевидения. Она сохранила для нас неповторимые и незабываемые черты Высоцкого-собеседника.

Особенно грустно звучат сейчас заключительные фразы — выраженное с такой лучезарной улыбкой желание Владимира снова побывать в Болгарии. К сожалению, как известно, этому не суждено было осуществиться.

Я слушаю сейчас его пластинки и записи, читаю интервью, прокручиваю который раз полную фонограмму нашего телевизионного диалога с его декламациями и песнями и вспоминаю любопытную деталь, тоже сохранившуюся в передаче.

Свет был уже включен, камера заработала, и тут только я спохватился, что забыл предупредить Высоцкого о том, что разговаривать нам следует на «вы». Но едва я обратился к нему с традиционным «Владимир Семёнович», как он прервал меня:

— Как это так? Зачем такая официальность?

Я попытался объяснить ему, что неудобно фамильярничать с собеседниками перед камерой, я всегда в этих случаях говорю на «вы». Для меня они не могут быть Володькой, Алёшей, Валеркой, Аллочкой.

— Но в жизни-то мы не на «вы», получится фальшиво.

Мысль работает быстрее камеры: я понимаю, что очень важно взять верный тон в самом начале, но как сказать Высоцкому перед зрителями «Володя»?!

— Можно без «Володи» и без «Владимира Семёновича», — выручает меня Высоцкий.

— Но как?

— Можно назвать меня просто Владимиром. Потому что «Владимир Семёнович» — сразу же что-то официальное. Мы давно знакомы, и будет совершенно неестественно, если мы начнём разговаривать так официально друг с другом.

Я был согласен с Высоцким, но всё-таки до конца передачи ни разу не обратился к нему ни по имени, ни по имени-отчеству. А чтобы избежать «ты» или «вы», выбирал без-

личные формы выражения. Я понимал, что усложняю этим свои фразы, зато избегал как официальности, так и панибратства в устной беседе.

Сейчас меня тяготит, однако, не вежливая форма обращения, которая осталась в печатном тексте, — невыносимо тяжело говорить о Высоцком в прошедшем времени...



Воспоминания

При каждом моём посещении семьи Высоцких или Театра на Таганке в 1972 – 1975 годах все наши разговоры с Владимиром начинались с вопроса: как обстоит дело с предстоящими гастролями театра в Болгарии? Актёры уже получили наше официальное приглашение, и оно ходило теперь по разным инстанциям. Театр жил надеждой на гастроли, тем более что ни разу ещё за границей не был. Самая маленькая информация подробно обсуждалась, высказывались различные предположения, возникали всяческие догадки в связи с изменившейся обстановкой в театре и вокруг него. И хотя мы знали, что всё решится где-то выше, над нашими головами, каждая благоприятная новость вносила оживление. Но так долго не было ничего нового, что мы уже выработали знак, которым без слов говорили: вопрос ещё решается наверху. Владимир Высоцкий высоко поднимал руки, соединял ладони домиком и опускал, когда замечал меня ещё издали. То же делал и я, если действительно не было ничего нового. Тогда мы могли не касаться этой темы, всё было и так ясно.

Поэтому когда однажды, золотой осенней порой, «Таганка» приземлилась на Софийском аэродроме, мы сочли это своей маленькой победой. Были забыты все бюрократические препоны, которые пришлось преодолеть, и все огорчения от столь длительного ожидания утонули в радостном факте: «Таганка» отправилась в зарубежные гастроли, и первой остановкой на этом пути стала Болгария. Самолёт сел раньше на целых пятнадцать минут — нечто совершенно необычайное в те годы. «Лётчики почувствовали наше нетерпение», — сказал мне Высоцкий, когда мы обнялись. Вскоре подошли и другие встречающие, взволнованные, с цветами и улыбками. В маленьком зале аэропорта вспыхнуло нечто вроде импровизированного митинга. Были там и камеры Болгарского телевидения, которые зафиксировали эту незабываемую встречу под усиливающийся временами рёв взлетающих и приземляющихся самолётов...

Я хорошо помню добрые слова, сказанные Высоцким сразу после посадки самолёта. Ещё его коллеги спускались по трапу, ещё обнимались с болгарскими артистами, когда корреспондентка софийского радио протянула микрофон Алле Демидовой и попросила её поделиться первыми впечатлениями, вернее, сказать, с какими чувствами она ступила на болгарскую землю. По соседству, заглушая слова, ревл самолёт, репортёрша проверила запись — ничего не вышло. Снова она попыталась уловить момент между объятиями, щёлканьем фотоаппаратов, весёлыми возгласами и приблизила микрофон к Алле Демидовой. Та произнесла что-то своим тихим голосом. Проверили — опять ничего не слышно. Корреспондентка была в полном отчаянии, умоляла помочь ей, но и в третий раз, словно в абсурдистской пьесе, на ленте записался лишь рёв самолётных двигателей. Тогда Высоцкий схватил микрофон, повернулся спиной к возбуждённой толпе и со всей мощью своего голоса произнёс: «Тепло, очень тепло и в воздухе и в душах!» А потом, когда мы сидели в ожидании багажа, повторил эти слова в не столь шумном помещении. До сих пор я храню снимок, который запечатлел меня с Владимиром Высоцким и Аллой Демидовой в тот момент, когда я протягиваю ему микрофон нетерпеливой радиорепортёрши.

И ещё воспоминание, связанное со встречей на аэродроме. Спрашиваю артистов, как летели, отвечают, что хорошо, только трясло немного. «Что?» — переспрашиваю. «Трясло в самолёте, это особенно отразилось на женщинах», — поясняет кто-то. «Наши женщины потрясены...» — улыбается Высоцкий.

Мои беглые встречи с Высоцким продолжались в Москве. Я привозил ему статьи, которые писал об актёрах театра и о нём самом.

О чём мы говорили с Высоцким во время наших встреч? Больше всего о текущих делах, о волнении перед премьерами, участии его в новых фильмах и спектаклях, планах, преодолении всевозможных трудностей и бог весть о чём ещё. «Таганка» с первых дней своего существования заявила о себе как о театре новаторском, а новаторов всегда встречали если и не откровенно враждебно, то, уж во всяком случае, с сомнениями и подозрениями: искусство ли это? Зачем громить старое? Во имя чего?

Обсуждали мы не только статьи, вышедшие из печати, но и ожидаемые публикации. На «Таганке», как, впрочем, во всех театрах, есть доска, на которой вывешиваются только что появившиеся рецензии. Сейчас она заполнена статьями о Высоцком, но тогда, помню, она подолгу оставалась пустой.

Даже когда в 1977 году появилась «Алиса в стране чудес» (в альбоме, состоящем из двух пластинок), два автора аннотации на коробке на целой странице не нашли места, чтобы упомянуть имя автора стихов и музыки к пластинке.

Доктор филологических наук Дмитрий Урнов с большой эрудицией рассуждает о творчестве Льюиса Кэрролла, приводя массу подробностей, доходит и до диско-версии книги, но не считает нужным сказать хотя бы слово о главном действующем лице этой версии, как будто и не слышал о нём.

На «Таганке» одно время все загорелись идеей расширить тесное и неудобное здание театра, построить новую, современную сцену. Чертежи готового проекта повесили на стенах фойе. Мы рассматривали их, мне объясняли, что и как будет выглядеть, у всех на устах был скептический вопрос: «Интересно, сколько времени это будет строиться?» Но когда реконструкция была завершена, и новое здание приняло в свои объятия старое, Высоцкий фактически остался вне репертуара, «вне игры» на новой сцене, о которой мы столько с ним говорили. Говорили, между прочим, ещё и потому, что эта сцена должна была подниматься на руинах рестораника «Кама»...

* * *

Высоцкий любил рассказывать о встречах с рабочими — самой неискушённой театральной публикой. В этой аудитории проверялись наиболее смелые художнические эксперименты. В театре существовала практика — показывать новые спектакли перед выпуском рабочим окрестных заводов и предприятий. «Если они нас поймут, значит, нас поймут все», — говорил Высоцкий о поддержке, которую театр получал во время таких творческих встреч.

Летом 1974 года «Таганка» выезжала в Набережные Челны в гости к строителям и монтажникам КамАЗа. Там театр показывал четыре своих спектакля — во Дворце культуры, в кинозале и прямо на строительных площадках. Играли много, иногда давали по три представления в день. Остальное время было занято концертами и встречами с трудовыми коллективами. Все артисты долго находилась под впечатлением этой поездки и наперебой спешили поделиться тем, что их поразило больше всего. Говорили о молодости города, которая заряжает энергией (Валерий Золотухин), о поразительной чистоте в цехах (Наталия Сайко), об огромном количестве вопросов, которыми жители города засыпали артистов (Леонид Филатов), о прекрасных людях, которые умеют работать сами и ценят труд актёров (Зинаида Славина), о высокой интеллигентности рабочей молодёжи (Владимир Высоцкий). Готлиб Ронинсон выразил общее желание снова побывать на этом заводе.

Среди рабочих КамАЗа оказалось немало москвичей, которые впервые попали на спектакли театра, — в Москве они не могли достать билеты. Я представляю себе их чувст-

ва, так как присутствовал на концерте артистов «Таганки» в Доме болгаро-советской дружбы в Софии — зал тогда был заполнен главным образом советскими гражданами, большая часть которых никогда не видела Высоцкого, Золотухина, Демидову, Жукову, Сайко, Хмельницкого, Филатова и других актёров, сидевших сейчас полукругом на сцене. Аплодисментам и цветам после каждого выступления не было конца.

* * *

Житейская повседневность не отбирает, а сваливает в беспорядочную груду темы для разговоров, поэтому случалось, что мы касались и неприятностей. Расскажу об одной из них.

Популярность Владимира Высоцкого росла, всюду его приглашали на выступления, думал он и об издании авторской пластинки. И как раз в это время «Советская культура» опубликовала читательское письмо о том, как Высоцкий приехал в какой-то далёкий сибирский город, если не ошибаюсь, Новокузнецк, дал за день четыре концерта, под конец пел уже без сил, охрипшим голосом и т. д. и т. п. Местный журналист обвинил его в погоне за заработками. Следовало примечание соответствующей организации, в котором пояснялось, что артист Владимир Высоцкий не певец и не музыкант и не имеет права давать самостоятельные концерты. Осуждалось в резкой форме, что концертов устраивалось по нескольку в день.

— А что делать, если меня приглашают? — объяснял мне Высоцкий. — Если не пойдёшь, значит, зазнался. А там говорят: в городе большого зала нет, а интерес огромный, не можем обеспечить всех билетами. Тут работают тысячи молодых людей. Каждый хочет послушать. У нас двадцать пять тысяч заявок, а зал на тысячу мест. Билеты даём комсомольским передовикам и активистам как награду за трудовые успехи. Как поступить? Единственный выход — сделать несколько выступлений подряд. Может быть, некоторые думают, что это халтура? Что это погоня за заработками, как там писали? Я в конце от усталости не вижу зала, забываю, какую песню пел, какую нет, в голове бурлит, а публика просит ещё и ещё...

Этот пренеприятный эпизод мог иметь самые печальные последствия. Известно, что после большого успеха двадцатилетней Людмилы Гурченко в фильме «Карнавальная ночь» появились два фельетона и карикатура, которые обвиняли юную студентку в том, что она брала деньги за встречи со зрителями и концерты. После этого от неё отшатнулись все режиссёры, и Гурченко потонула в забвении, как сама пишет в книгах «Моё взрослое детство» и «Аплодисменты». К счастью, описанный случай прошёл для Высоцкого без последствий. Новое время — новые песни...

За подписью некоего фрезеровщика с завода «Серп и молот» в «Комсомольской правде» было опубликовано письмо, в котором автор весьма самоуверенно утверждает, что на «Таганке» царит режиссёрский деспотизм, что там нет актёров, а те, что есть, не могут себя проявить... Знакомый журналистский маневр той поры: приписать свои мысли представителю рабочего класса или народу вообще. И этот единственный, сфабрикованный в кабинетах голос был обращён к миллионам слушателей, которые с утра до вечера прокручивали километры плёнки с записями Высоцкого или ночами стояли в очереди в кассу «Таганки», чтобы увидеть, что за исчадие ада этот режиссёр...

Летом 1968 года в «Советской России» появилась острокритическая статья под названием «О чём поёт Высоцкий?». И в качестве главного аргумента обвинения певцу предъявлена цитата... из песни Юрия Визбора.

Дошло и до неслыханной бюрократической дерзости. При открытии Дворца культуры в пригороде Серпухова Высоцкий не успел допеть первого куплета своей песни, как на

сцену выскочил какой-то местный начальник, схватил микрофон и самым бесцеремонным образом распорядился: «Немедленно прекратите это безобразие!»

Как Высоцкий реагировал в подобных случаях?

Есть, конечно, свидетельства очевидцев, но доверимся ему самому. Однажды его назначили на роль в фильме «Земля Санникова». Прошли пробы, группа была сформирована, сроки съёмки определены, билеты куплены... Но перед самым отправлением некий влиятельный руководитель без всяких объяснений вычеркнул Высоцкого из списка участников картины. С болью в сердце рассказывал Высоцкий в письме к своему другу Говорухину о том, чего стоило ему получить отпуск в театре и как в последний момент ему пришлось вернуть билет и попрощаться с расстроенной группой.

«Чувствую, вырвут меня с корнем из моей любимой кинематографии, — с горечью пишет он, — а в другую меня не пересадить, у меня несовместимость с ней, я на чужой почве не зацвету...»

Мы хорошо себе представляем, что значит для артиста жестокое вмешательство бюрократов в его творческую жизнь. И каким контрастом этому звучат приведённые выше строки из личного письма, какой кристально чистый патриотизм они излучают. Можно представить себе, с каким настроением начал работу над будущим фильмом коллектив после такого инцидента. А случай этот был не единственным в судьбе Высоцкого. Приведу выдержку из одного интервью Анатолия Утевского:

— Однажды Володя сказал мне, что все эти гонения на него — дело рук Суслова. Вы знаете, ведь были времена, когда даже знакомство с Высоцким считалось грехом.

Утевский — юрист, работал в следственных органах и знает, что говорит.

* * *

Постоянной темой для разговоров в компании или вдвоём стали гастроли театра за рубежом. Высоцкий подробно рассказывал, как театр встречали во Франции осенью 1977 года. Здесь он был особенно обстоятелен, потому что в печати появились краткие, отрывочные сведения, основанные на отдельных отрицательных мнениях. Некоторые западные газеты специализировались на всяческих сплетнях, пикантных подробностях закулисной жизни актёров. Но во французской печати появилось и больше сорока рецензий, содержащих серьёзный анализ и высокую оценку работы театра. Даже спустя два года Высоцкого продолжали волновать французские гастроли. Он с воодушевлением рассказывал, как успешно они проходили: «Это было замечательно! Как нас встречали и в Париже, и в Лионе, и особенно в Марселе, который очень похож на нашу Одессу... Там проявили к нам необыкновенное внимание. Я думаю, что за последние десять лет такого отношения не было проявлено ни к одному драматическому театру, гостившему во Франции».

Речь идёт не только о русской публике, её в зале было не так уж много, хотя среди русских зрителей находились и такие, которые посещали каждый спектакль по нескольку раз. Но как французы преодолевали языковой барьер, тот самый, которого, как у нас говорят, не существует для болгарского зрителя? Высоцкий пояснял, что все пьесы шли с синхронным переводом на французский язык. Он громко звучал не только в наушниках, но и в зале. Поначалу актёров раздражал равнодушный голос переводчицы, которая дословно переводила на французский великолепные стихи Пастернака в «Гамлете». Но потом они привыкли к этому двуязычию, и спектакли шли нормально.

Во Франции Высоцкий в последний момент отказался петь на митинге, созванном левыми и анархо-экстремистскими организациями. Увидев экзальтированные толпы и прочитав их инфантильные лозунги, он убрал свою гитару и ушёл, убеждённый, что им нужны не песни, а элементарный учебник истории. Так что экстремисты не обрели в Высоцком своего единомышленника, не сумели завербовать его для своего дела. Только в

глазах некоторых неисправимых ортодоксов с бюрократическим мышлением Высоцкий мог выглядеть «диссидентом». Он отличался от них и образом мыслей и зоркостью взгляда, да и цели и намерения у него были совершенно иные. Ему были одинаково чужды и фанатизм хулителей и старательность чиновников, озабоченных лишь своей карьерой.

Американские журналисты провоцировали Высоцкого на нью-йоркском аэродроме, задавая ему вопросы, на которые были запрограммированы ответы антисоветского содержания. Он дал им достойный отпор, ответив контрвопросом: «Не думаете ли вы, что если у меня есть проблемы с моим правительством, то я приехал решать их здесь?» (Отец очень гордился этим ответом сына). Очередная сенсация не состоялась. Некоторые люди, не знающие условий жизни в наших странах, думают, что, если человеку нужно решить какой-нибудь вопрос, он не станет ходить по кабинетам и инстанциям, стучать по столу и добираться даже до самого верха, а схватит гитару и запоёт...

Однако в то же время Высоцкий был глубоко оскорблён, когда не в меру усердный сотрудник посольства, обняв его на аэродроме, начал инструктировать, как себя вести, и сообщил, что ему уже куплен обратный билет и что он улетает раньше, чем это было условлено. Вследствие этого отменены шесть уже объявленных концертов. Разумеется, при таком положении вещей объятия чиновника не показались Высоцкому особенно приятными.

* * *

Мне запомнилось, что Высоцкий всегда отвечал очень неохотно, приблизительно и уклончиво на вопросы о его намерениях. А людям это было интересно, они спрашивали его об этом постоянно, не подозревая, что всё это зависит от его отношений с руководством киностудий и режиссёрами в данный момент. О своих творческих планах могли говорить свободно и обстоятельно артисты с прочным положением. Но не он. Его предполагаемое появление на экране было всегда весьма проблематично. При этом, когда решался вопрос об участии Высоцкого в каком-либо фильме, те, кто возражал, не обязаны были даже аргументировать свои соображения, достаточно было внести в протокол что-нибудь вроде: «Как? Разве на “Мосфильме” кончились актёры, если вы собираетесь приглашать на эту роль Высоцкого?» Подобное «основание» давало возможность отвергнуть любую кандидатуру, и трудно определить, где кончалась вкусовщина, неприязнь, откровенная демонстрация враждебности и начинались убеждённости в собственной непогрешимости, безответственность и произвол. Даже когда уже шёл съёмочный процесс, даже после того, как фильм был отснят и озвучен, актёр не был уверен, что картина дойдёт до экрана. Работа, начинавшаяся при одном настроении вышестоящего начальства, могла быть закончена при совершенно иной ситуации. В эстетическом геноциде нет логики, есть лишь капризы или слепое, фанатичное преследование имён по соображениям, недоступным пониманию беспристрастных зрителей.

И так не только в кино.

На телевидении не намного иначе. Можно привести и факты. Вот один из них, достаточно курьёзный.

В 1973 году Вениамин Смехов задумал поставить двухсерийный телевизионный спектакль по Флоберу. Он пригласил Высоцкого на главную роль. Актёр дал согласие и уехал отдыхать на море, в Пицунду, вместе с Мариной Влади. После непростых согласований в разных инстанциях Смехов получил довольно странный ответ — Высоцкий может сниматься, но при условии, что роль главной героини будет исполнять Марина Влади. Вот такая оскорбительная доброжелательность! Конечно, было бы интересно увидеть Высоцкого и Влади в одном фильме, но не при таком диктате. И Высоцкий, естественно, отказался от съёмки и предложил вместо себя Леонида Филатова.

Упомянув, что Владимир Высоцкий не был в особом почёте у руководства искусством, хотя снимался в фильмах и играл в театре, Юрий Трифонов констатирует: «По своему значению он должен был получить, конечно, больше площадок. Его не так уж много рекламировали в газетах, по радио и т. д., но, оказалось, он не нуждался ни в каком официальном прославлении, его талант всё сделал сам».

Отмечая, что Высоцкий отлично сознавал свою фантастическую популярность, Марина Влади говорит:

— К счастью, он при жизни познал большой успех и как артист и как певец. Он понимал, что народ его любит, что его творчество знают практически все, а большинству оно близко и дорого. Иной раз он напишет песню, а уже через три дня она звучит повсюду, у всех на слуху. И что самое удивительное — её не передавали ни по радио, ни по телевидению, она расходилась мгновенно сама собой только потому, что её автором был Высоцкий.

Если мы задумаемся в эти факты, поймём, почему артист не любил говорить о своих намерениях. Не всё от него зависело.

Во время одного из публичных выступлений Высоцкого спросили о ближайших планах. В ответ он рассказал о последней премьере — спектакле «Турандот» Бертольта Брехта. Пьеса, по мнению артиста, задумана писателем очень интересно, но это было в конце его жизни, и она недоработана. (Я смотрел это представление, Высоцкий в нём не участвовал, а песни, которые там поют, написаны на стихи Бориса Слуцкого Альфредом Шнитке. Сильное впечатление произвёл на меня Феликс Антипов в роли Бога, но при всех усилиях театру не удалось преодолеть драматургических недостатков пьесы.)

— Вы знаете, дело в том, что в моей профессии всё довольно случайно. Потому что мы, к сожалению, исполнители. Но я стараюсь быть не только исполнителем, а ещё и автором. Но в основном моя профессия всё-таки исполнительская, и тут большое значение имеет Господин Великий Случай... Поэтому я никогда не могу предугадать, что будет дальше. И в работе и в песнях тоже. Это всё спонтанно.

Так он говорил в 1976 году. И в следующем году на тот же вопрос он предпочёл ответить, не над чем работает сам, а что репетируют сейчас в театре, что должно в ближайшее время появиться на афише. И хотя репертуар планируется заблаговременно, о новых спектаклях нельзя говорить с определённой чёткостью чуть ли не до самой премьеры:

— Какие планы у театра? Я вам точно сказать не могу, потому что сие зависит не только от нас. Во всяком случае, сейчас репетируются «Дом на Набережной» Трифонова, «Три сестры» Чехова, репетируются некоторые самостоятельные работы, о которых говорить пока ещё рано. (Высоцкий в них не участвовал).

После роли Лопахина, которую поручил ему Анатолий Эфрос в «Вишнёвом саду», Высоцкий оказался не занятым ни в какой серьёзной работе театра и фактически был выведен из репертуара.

В «Мастере и Маргарите» ему предложили третьестепенную роль Бездомного, от которой он отказался. Фактически им пренебрегли и в «Трёх сёстрах» — он мечтал сыграть Вершинина, а ему дали другую роль, которую он счёл незначительной и потому на репетиции не являлся. В «Преступлении и наказании» было много достойных, на его взгляд, ролей, но они оказались занятыми. В последний момент товарищи уговорили Высоцкого участвовать в спектакле, уже почти перед самой премьерой он согласился и подготовил роль Свидригайлова.

Он, конечно, находил, где приложить свои творческие силы, чтобы компенсировать утраченное. Но взаимоотношения его с театром в определённый период вовсе не были идиллическими.

Да и как могут не осложниться отношения между актёрами, если среди них разжигается соперничество? Если заменяют одного другим? Роль Гамлета вначале репетировали трое — Золотухин, Филатов и Высоцкий. Потом Любимов сделал свой выбор. Но и при Эфросе бывало так. Шаповалов начинает репетировать Лопухина, но возвращается из-за рубежа Высоцкий, и его вводят в спектакль. Того же характера и попытки (болезненно воспринятые Высоцким) — назначить второй состав «Гамлета», чтобы не отменять спектакль при неявке исполнителя главной роли. Высоцкий считал «Гамлета» своим личным делом. И был прав. После его смерти никто не смог его заменить. Но только тогда стало ясно, что весь спектакль был поставлен ради такого актёра, как он.

По признанию Валерия Золотухина, Владимира глубоко задело, когда тот согласился начать репетировать Гамлета и при необходимости заменить его в спектакле. Особенно Высоцкого обидело то, что дублёром должен был стать его близкий друг. Он сказал тогда Золотухину:

— Валерий! В жизни я больше всего ценю и ценю друзей. Больше, чем жену, дом, детей, успехи, славу, деньги. Друзей. Так я живу. Понимаешь?

Постепенно я понял, что в театре возникла ситуация, при которой ведущий актёр длительное время оставался без ролей. И дело не в том, что в репертуар включались пьесы, для которых он не подходил. Мы ведь знаем о его универсальных способностях. Просто роли, которые он мог бы превосходно исполнить, поручались другим, более молодым и менее опытным артистам. Словно требовалось кому-то доказать, что театр может обойтись и без Высоцкого, что люди ходят на «Таганку» не из-за него, что они будут продолжать ходить и на спектакли, в которых он не участвует...

Может быть, я ошибаюсь, но ещё тогда мне казалось, что кое-кто намеренно подбрасывает поленья в умело раздуваемый костёр — конфликт между главным режиссёром и главным исполнителем. Высоцкий выделялся среди других актёров, все это видели и понимали, лишь на «Таганке» не хотели признавать этого, называя приоритет Владимира оптическим обманом публики. Всем артистам хотелось считать себя столь же способными, как он, все хотели равенства, как в первые годы существования театра.

Валерий Золотухин записал в своём дневнике такие признания Владимира ещё в 1976 году: «Он (речь идёт о шефе) всё сводит со мной счёты, что главное, он или я в том же «Гамлете», а я — не свожу. И он мне хочет доказать: «Вот Вас не будет, а «Гамлет» будет, и театр без Вас проживёт». Да на здоровье... Но откуда, почему такая постановка вопроса?»

В подобной реакции, вероятно, большая доля мнительности. Актёр борется за роль, с которой связал свою судьбу. Он вовсе не думает, что утверждение Золотухина на эту роль в качестве дублёра — чисто дисциплинарная и воспитательная мера, он видит здесь козни, грозит, что уйдёт из театра в любой другой, самый захудалый. Едва не доходит до разрыва между близкими друзьями.

Но попробуем вникнуть в доводы другой стороны. Все знали, как высоко ценил и любил своего первого артиста создатель «Таганки». «Чего он только не прощал ему!» — говорит Марина Влади. И сам я часто слышал от Любимова и щедрые похвалы в адрес Высоцкого, и резкие слова по поводу сорванных им спектаклей, и опасения, что ему больше нельзя доверять.

По словам Якова Безродного, заместителя директора «Таганки» и соученика Высоцкого, Любимов поручил роль Гамлета Золотухину, чтобы «попугать» Высоцкого. Режиссёр часто прощал актёру такие прегрешения, которые обычно не прощают, — опоздания и даже неявки на представления. А считал ли тогда Любимов Высоцкого талантливым поэтом или признал это позже — не имеет значения. Важно, что он много сделал для его роста, доверял ему роли, без которых театральная биография актёра была бы очень бедной.

Однажды, хотя это было и не очень удобно, я воспользовался подходящим случаем и выразил удивление, что в ряде представлений мы не видим Высоцкого. Мне попытались объяснить, что не следует придавать значения этому факту, ссылались на большую занятость артиста на эстраде, начали защищать его молодого заместителя. Но я думаю, что Владимир Высоцкий болезненно воспринимал наступившее охлаждение к нему театрального руководства, зависть к его популярности, пустоту лет, протекающих без ролей. Эти пустые страницы жизни для артиста невосполнимы. Такой столь продолжительный и вынужденный «отдых» может привести к потере формы. Мы с Владимиром никогда не говорили на эти темы, всё это мои тогдашние предположения. Основание поделиться ими с читателем я нашёл в параллели между театром и балетом, которую провёл сам Высоцкий:

— Говорят, что в балете намного лучше работают, потому что артисты всё время в тренаже, каждый день у станка, всегда в состоянии готовности выйти на сцену. А драматические артисты якобы постоянно растренировываются и, если они не репетируют, деградируют. Но так, наверно, всегда — человек, который не работает, постепенно теряет свою квалификацию.

Анатолий Эфрос, хотя и столкнулся уже с порядками в театре, был удивлён, что на банкет по случаю премьеры «Вишнёвого сада» пришли не все участники спектакля. В уступках, которые делало руководство театра Высоцкому (он, например, позволял себе являться на спектакль или репетицию в последний момент), некоторые видели поощрение звездомании, не желали признавать естественного авторитета актёра. А сам он был к этому чрезвычайно чувствителен.

«Даже Любимов, — отмечал Эфрос, — был с ним осторожен, — при всей своей вспыльчивости он не позволял себе необдуманного слова по адресу Высоцкого». Ни в его присутствии, ни тем более за его спиной.

«Его любили и не любили в театре», — констатировал позже Иван Дыховичный. И добавлял: «Ему прощалось то, что не прощалось никому».

Но и в этом случае можно понять администрацию «Таганки». Высоцкий, например, отправляется во Францию к жене, а оказывается в Америке. От руководства театра требуют объяснений.

Лишь директор, Николай Дупак, знает, сколько раз ему приходилось объясняться в различных инстанциях по самым разным поводам, связанным с выступлениями Высоцкого. Почему, например, Высоцкий поёт никем не утверждённые программы, почему ему платят гонорар выше, чем другим исполнителям, почему так легко снимают с него договоры и проч. Но не будем забывать, что тогда «Таганка» была единственным театром, который сам себя содержал, не получая от государства никакой дотации, оклад же любого сотрудника театра — актёра и не актёра — не превышал ста пятидесяти рублей. Продолжительное отсутствие Высоцкого могло оказать влияние на финансовое положение театра.

Актёры воистину как дети. В атмосфере театра существуют споры, взаимные обиды, даже враждебность. Деление на любимчиков и нелюбимых... К счастью, всё это изменчиво, от любви до ненависти один шаг, но — и наоборот! Станиславскому принадлежит мысль, что с распределением ролей завершается и разделение на партии внутри театра. Что ещё нужно актёру кроме роли? И если ты играешь, а он нет, то он может стать тебе врагом до... получения новой роли.

Всё это так, но есть грань, за которой начинается нравственная деформация. Сейчас в театре понимают, что не очень ценили Высоцкого, для них он до самого конца оставался одним из многих, одним из труппы. Сокрушаются, что его довели до отчаяния, до подачи заявления об уходе.

Но по ряду причин Высоцкий не мог решиться покинуть театр. Например, сразу же возникал вопрос: как жить дальше? Не будет ли он в один прекрасный день объявлен тунеядцем, как позднее произошло с Иосифом Бродским в Ленинграде. Публикаций у него почти нет, как киноактёр он нигде не состоит в штате, членом творческих союзов не является. Для каждой поездки в Париж нужна характеристика — кто ему её даст? Поэтому после каждого объяснения с Любимовым или Дупаком он снова и снова просил «продолжительный отпуск с творческими целями»...

Открыто заговорили о некоторых сторонах закулисной жизни, различные сведения проникали и в печать. Когда Высоцкий привёл своего коллегу Ивана Дыховичного на эстраду и уговорил его петь старинные русские романсы, посыпались остроты: Дыховичный-де учил Высоцкого управлять автомобилем, но пришёл в отчаяние от его бурного темперамента, проявляющегося в самых рискованных ситуациях. Подобные невинные шутки не могли обидеть актёра, он с чувством юмора относился и к гораздо более желчным остроумам товарищей на сборах труппы. Но для него стала невыносимой общая зависть, которая начала преследовать его на пути в репетиционные, в гримёрную, в коридорах, в гардеробе. Она проявлялась и на собраниях, причём по самым ничтожным поводам. Актриса жалуется на то, что Высоцкий с ней не поздоровался. Труппа обсуждает зазнавшегося кумира толпы.

В другой раз говорится о звездомании, говорится с плохо скрытой злобой. Особенно обидело Высоцкого недружелюбие коллег, когда однажды демонстрировался любительский фильм о гастролях театра. Смех и весёлые комментарии сопровождали все моменты фильма — до появления на экране Высоцкого. Тогда зал дружно замолк, и эта полная тишина задела актёра больше всего, больше самых неприязненных реплик.

А сколько раз общая неприязнь изливалась на тех, кого он любил, кого поддерживал, кому помогал! О таких случаях артисты рассказывают сейчас с чувством неискупимой вины «за поздние прозрения и раскаяния», — писал Вениамин Смехов, припоминая финал песенки о том, как туземцы от полноты чувств съели знаменитого мореплавателя Джеймса Кука.

Вдвойне тяжело, невыносимо сознавать, что ты был равнодушен и даже жесток к кумиру в тот период, когда у него было больше всего неприятностей — безуспешное обивание начальственных порогов, отмена концертов, отказы журналов и другие «залпы отрицательных эмоций».

Можно представить, в какой обстановке работал певец дружбы и товарищества, и почему среди всех добродетелей так высоко ставил слово мужчины, честность, верность. Как некогда — в кругу альпинистов, в вертикальном разрезе человеческой морали и поведения. И при всём том, я не помню случая, чтобы Владимир жаловался на судьбу. Его вырвало врождённое чувство юмора.

* * *

Пресса не баловала Высоцкого при жизни своим вниманием.

Например, он снимался в фильме «Единственная» Иосифа Хейфица. Роль его не была основной. Но когда в 1976 году начали появляться рецензии на фильм, в большинстве из них о Высоцком не было ни слова. Целую страницу в журнале «Советский экран» критик Юлий Смелков посвящает фильму, многословно хвалит Валерия Золотухина, половину фразы уделяет Елене Прокловой, а о Высоцком и не вспоминает, словно тот и не участвовал в фильме. Ни хорошего, ни плохого слова не нашлось для него у критика.

Странное молчание окружало и премьеру «Гамлета», состоявшуюся 29 ноября 1971 года. Критики «не заметили» спектакля. А на художественном совете театра, как отмечает Алла Демидова, говорилось главным образом о режиссуре, что же касается исполнителя

главной роли, о нём даже не упомянули! Повторилась сценическая ситуация — Гамлета не замечали и в Эльсиноре, он жил во дворце, но никто не верил в то, что он будущий король. Так что идентификация актёра и созданного им образа в стихотворении Высоцкого «Мой Гамлет» имеет под собой определённые основания. У каждого есть своя маленькая Дания, в которой он остаётся непонятым, словно в каком-то тупике, где поставленные вопросы не получают ответа.

Конечно, такие факты огорчительны. В некоторых из них более мнительные читатели усматривали попытки противопоставить друг другу актёров «Таганки». Может быть, приведённый пример не из самых типичных, но известно, что умолчание обиднее отрицания. Почему не сказать, что им не нравится в игре актёра? Почему не написать об этом открыто? Что можно ответить на эти справедливые вопросы? При накоплении подобных фактов действительно создаётся впечатление о заговоре молчания, при котором имя актёра можно было увидеть только в прессе с латинским шрифтом. Но тут важно и другое. Слухи о распрях и конфликтах в театре кое-кого радовали. Подробности охотно раздувались и разукрашивались, им придавалось значение, которого они и не имели.

Как иначе на это реагировать, если не написать в нашей газете, кириллицей, об очередной роли актёра? Или просто поместить его фотографию? Поэтому я постоянно собирал и прятал попадавшие мне на глаза фотографии, особенно после премьер, и при случае пускал их в дело. В 1973 году я напечатал в нашей газете «Поглед» статью о «Таганке» под названием «Коллектив единомышленников». Как мне хотелось, чтобы и в действительности это всегда было так! Статью иллюстрировали две фотографии. На одной из них Владимир Высоцкий в сцене из «Пугачёва» — босой, опутанный цепями. Тот же снимок опубликован и в приложении к моей книге «Посланники красоты» (1974 г.). А в начале 1977 года на первой странице в газете «Студентска трибуна» мы напечатали фотографию Высоцкого в сцене «Вишнёвого сада», хотя в моей статье «Панорама театральной Москвы» об этой постановке не говорилось. Были и другие публикации фотографий.

Печатал я и стихотворения Высоцкого. Так, например, армейская газета поручила мне однажды — в связи с празднованием Дня Победы — представить советских военных писателей в специально созданной рубрике «И они сражались за победу». Начав со статей о Константине Симонове, Михаиле Исаковском, Борисе Полевом, я завершил эту серию публикаций стихами Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого с очерками о них самих. В другой раз мне представился случай подготовить к празднованию Октября для студенческой газеты страницу, посвящённую советскому искусству. И в центре этой полосы я поместил интервью с Высоцким, его фотографию и перевод стихотворения «Он не вернулся из боя».

* * *

При каждом моём приезде в Москву и посещении «Таганки» после 1975 года мы с артистами неизменно вспоминали памятные гастроли театра в Болгарии. Часто меня спрашивали, что стало с записями спектаклей «Добрый человек из Сезуана» и «Гамлет»? И почему они не прошли по Болгарскому телевидению? Я подробно отвечал на все вопросы.

Тут было несколько сложных моментов. Во-первых, мы не знали, как решить проблему перевода. А пускать спектакли на русском языке тоже не могли — для этого требовалось целых семь часов. Да и некоторые реплики, особенно когда актёр подавал их сбоку или сзади, плохо улавливались микрофоном и были неясно слышны.

Но самые большие трудности оказались с переводом Бориса Пастернака, особенно в монологах «Гамлета», а их немало. Может быть, это покажется странным, но ни по смыслу, ни по тексту они не совпадали ни с одним из болгарских переводов «Гамлета». Получалось, что Гамлет — Высоцкий будет на экране по-русски произносить одно, а болгар-

ский телезритель в подписях читать совершенно иное. Могли совпасть лишь бытовые реплики: «Здравствуй», «Куда?» и проч., но в спектакле их нет, они сокращены режиссёром.

И уж совсем нелепо было бы озвучивать спектакль по-болгарски — значит, уничтожить голоса Высоцкого, Демидовой, Смехова, Филатова и других артистов. Нет, дубляж совершенно не подходил. Лучше всего было бы так: пусть русский язык звучит для тех, кто его понимает, а для остальных — перевод в подписях.

Но кто мог бы сделать в прозе или в стихах перевод такого мастера, как Пастернак? Да и как Болгарское телевидение заплатит за эту работу? В гонорарных таблицах подобный вид литературной деятельности не предусмотрен.

Возникли проблемы и с переводом Брехта. Насколько мне помнится, пьеса на болгарском языке не издавалась. Мы нашли где-то машинописный перевод, который тоже лишь в редких местах совпадал с произносимыми по-русски репликами с экрана. К тому же в спектакле некоторые сцены по сравнению с пьесой переставлены, и если часто пускать плёнку туда и обратно, она может выйти из строя. Хорошо бы её скопировать, но для этого надо иметь запасные рулоны плёнки, а их нет.

Годом раньше такой же вопрос с переводом возник и при съёмках спектакля Малого театра «Лес» с Игорем Ильинским. И этот телефильм по тем же самым причинам не был показан зрителям. Правда, тогда в Народном театре Болгарии ставился «Лес» со Стефаном Гецовым, и могло возникнуть нежелательное соперничество, но русская запись не увидела свет и годы спустя после нашей премьеры. «Дом Островского», как называют Малый театр, знаменит ещё и тем, что в нём обращают особое внимание на точность авторского текста. К нашему удивлению, при сравнении с оригиналом почти треть реплик не совпала с репликами пьесы. Может быть, сказалась разница вариантов, редакции текста и проч. — наши переводчики переводили Островского по другим изданиям, не знаю. Следовало бы провести специальную текстологическую сверку, но кто станет этим заниматься. Работа так и осталась незавершённой.

Я специально рассказывал артистам обо всём этом подробно, потому что мои собеседники задавали мне щекотливые вопросы, стараясь докопаться до истины — может, и в Болгарии «Таганку» не допускают до экрана телевизора? Соблюдаем ли мы общую идеологическую линию? И только пример с «Лесом» — я почувствовал — внёс определённую ясность в этот вопрос и развеял сомнения. Как и тот факт, что по Болгарскому телевидению транслировались многие другие передачи, например, «Московские встречи» с участием Любимова, Высоцкого, Демидовой, Филатова, Золотухина наряду с такими актёрами, как Ильинский, Жаров, Быстрицкая, Соломин из Малого театра, и многими другими.

Во время моих «побывок» на «Таганке» мы весело вспоминали отдельные эпизоды из пребывания театра в Болгарии, в частности, микроконфликт, возникший между его шефом и директором по поводу представившейся каждому участнику заснятых спектаклей возможности получить гонорар в левах прямо на руки, а не через ВААП (в рублях и с огромными вычетами). Тогда софийское представительство ВААП было только что создано и не могло ещё строго следить за тем, как осуществляется авторское право. Было нетрудно и обойти его, это-то и вселяло опасения в души некоторых руководителей. Но официальные документы не пересылались, не сохранялись вообще, театру отсчитали общую сумму, которую распределили абсолютно поровну между всеми работниками «Таганки» — артистами, рабочими сцены, администраторами и т. д. Такой принцип превращал коллектив почти в коммуны, и никто против этой «уравниловки» не возражал.

* * *

Перебирая в памяти свои встречи с Высоцким, я вижу, что даже мелочи казались нам подчас весьма значительными, и мы обращали внимание на то, что вовсе этого не заслу-

живало. Но в жизни именно так и бывает. Михаил Швыдкой заметил, что «в поэзии Высоцкий смело сочетал быт с бытием». И конечно, делал он это не только в поэзии, а и в жизни — ещё более смело.

Майя Туровская пишет в своих воспоминаниях, как в сентябре 1975 года Высоцкий с друзьями попал на фабрику кожаных изделий на станции Искыр. Владимир получил гонорар за будущую грампластинку от фирмы «Балкантон» и, тщательно выбрав, купил кожаные пальто для своего друга Севы Абдулова, его жены и ещё для кого-то. Он любил делать неожиданные и дорогие подарки. Эту черту его характера отмечают все, кто близко знал его.

Сотни фактов свидетельствуют об отзывчивости Владимира. Леонид Филатов вспоминает, как Высоцкий однажды устроил его в больницу и проявлял о нём трогательную заботу всё время лечения. Друзья рассказывали, как он привозил им лекарства из-за границы. Иван Дыховичный описал, что представляли собой так называемые дни раздачи денежных знаков населению, чаще всего — в ресторане ВТО, когда любой нуждающийся мог получить пять-десять рублей.

А сколько раз он снимал с себя и раздавал друзьям одежду! Пережив трудное военное детство, Владимир никогда не проходил мимо людей, которым требовалась помощь, даже если едва знал их по имени или в лицо. «Щедрость его, она же никакого предела не имела! — это слова Риммы Васильевны, жены его друга Туманова. — У него что-то заведётся, малейшее что-нибудь, — он должен всем подарить, всех сделать счастливыми! И смотрит в глаза — нравится или не нравится, счастлив ты в этот момент или нет!»

* * *

Не вижу ничего предосудительного в том интересе, который проявляют читатели к личной жизни знаменитых и любимых деятелей искусства и литературы. Каждая деталь их биографии привлекает внимание публики. И не лучше ли сказать о ней несколько слов, чем умолчанием способствовать распространению небылиц? Пришёл черёд вспомнить и о сердечных увлечениях артиста и поэта, хотя достовернее об этом рассказали бы люди из ближайшего его окружения.

Давно мне хотелось встретиться с первой женой Владимира, Изой. Но всё не получалось — она живёт далеко от Москвы. И вот однажды нам довелось увидеться в доме Семёна Владимировича Высоцкого в Москве, на улице Кирова. Иза была немногословна, но её серо-синие большие красивые глаза затуманились, когда мы заговорили о студенческих годах. Я знал, что она была на курс старше Владимира, значит, они были сверстниками, потому что он потерял год из-за инженерно-строительного института. Владимир познакомился с Изой на репетиции студенческого спектакля «Отель Астория» Александра Штейна. Они стали встречаться постоянно, а потом и поселились вместе, однако их квартирные дела оставались неустроенными. Иза была на последнем курсе, ей предстояли серьёзные экзамены и дипломный спектакль. Володя отставал от неё на два курса. Но самым серьёзным препятствием для них стало первое замужество Изы, от которого у неё был ребёнок. Дело с разводом долго тянулось. Когда Иза закончила институт, она должна была освободить место в общежитии. Работу в Москве ей не предложили, и она уехала в Киевский драматический театр имени Леси Украинки. Владимир писал ей ежедневно, часто звонил по телефону, и они вели нескончаемые разговоры. Несколько раз он ездил в Киев, познакомил там Изу со своей бабушкой по отцовской линии, Дарьей Алексеевной. Она очень любила театр и бывала на всех премьерах своей невестки. Так пролетели два года, и наконец в один из весенних дней Иза и Владимир официально зарегистрировали свой брак. Но после свадебного торжества, которое молодые отметили вместе с друзьями, они снова оказались без квартиры. На лето Иза уехала к родителям в Горький, Влади-

мир сопровождал её. В Горьком в это время снимался фильм «Фома Гордеев» Марка Донского, главную роль в котором играл товарищ Владимира Жора Епифанцев. К началу сезона Иза вернулась в Киев. Здесь она прожила ещё два года. Владимиру очень хотелось работать с женой в одном театре, но это оказалось неосуществимым, и она уехала в Ростов-на-Дону. Владимир иногда приезжал сюда, но всё реже и реже... Расстояние между ними постепенно увеличивалось и становилось труднопреодолимым — Иза переехала в индустриальный центр Урала, в город Нижний Тагил, где и сейчас работает актрисой в местном театре. Сохранила фамилию Высоцкого и живёт воспоминаниями о тех очень счастливых месяцах встреч и редких свиданий. «Мы были совсем юные, совсем дети, — рассказывает она и вспоминает, как приезжал Володя на гастроли с Театром имени Пушкина в Ростов. Она пришла на вокзал встретить его, обошла перрон — нету, и вдруг услышала: «А твой не в купе, ищи его на крыше!» Так Владимиру интереснее было ехать — на крыше вагона. Верный себе, он искал приключений...

Когда я послал Изе в Нижний Тагил первое издание настоящей книги, она написала мне несколько строчек: «Когда был Володя, замечательно было жить. Солнце было ярче, дожди шибче, лужи огромнее. Через них прелестно прыгалось, и всюду было чудо... По-сылаю Вам фотосвидетельство о времени, когда всё было прекрасно. Спасибо. Иза Высоцкая».

Есть несколько удивительных совпадений в личной жизни Владимира Высоцкого. Большую роль в ней играют квартирные неурядицы, как, впрочем, в жизни почти всех молодожёнов. «Где жить?» — этот вопрос встал перед ним и тогда, когда он полюбил Людмилу, ставшую его второй женой. Людмила Абрамова — красивая, хрупкая, изящная — играла роль американской кинозвезды в фильме «713-й просит посадки». В этом же фильме снимался и Высоцкий. Особую остроту проблема жилья приобрела с рождением первого, а потом и второго ребёнка.

В эти годы Высоцкий в полной мере испытал, что такое бедность. Расходы росли, а он, как и его жена, оставались без работы. Владимир мог бы зарабатывать песнями, но кто допустил бы его до подмостков, да ещё стал бы платить за исполнение?! Он делал попытки продать свои песни некоторым певцам. Но поскольку они не были записаны, он приходил с гитарой на концерты и в антракте предлагал свои произведения участникам программы. Можно представить себе их удивление и реакцию. В эпоху сладкозвучной «лиризации» его напористые вещи звучали для неподготовленного уха варварски дико. Певцы старались уклониться от его предложений. Лишь Иосиф Кобзон проявил интерес к молодому творцу, внимательно его выслушал и сказал ему несколько напутственных слов — вряд ли кто-нибудь возьмётся исполнять его песни, это должен сделать сам их автор. Пройдёт немного времени, и Высоцкий действительно займёт своё место перед микрофоном...

Людмила, дочь профессора, вместе с родителями, бабушкой и дедушкой жила в Москве. Квартирный вопрос не мог привести к фатальным конфликтам и расстройству семейных взаимоотношений. Молодожёны поселились у Нины Максимовны. Почему семья распалась спустя шесть лет? «Что произошло между ними, я не знаю, но в 1968 году они расстались», — скажет позже мать Высоцкого. Если даже самый близкий человек не знает, следует ли выяснять это у кого-либо другого? Тут есть какая-то тайна, и она вовсе не обязательно должна стать известной всем, её можно навсегда замуровать в себе, как это сделал Высоцкий. Я не имел возможности встретиться с Людмилой, она долгое время жила с мужем в Монголии. Думаю, придёт время, и она сама расскажет, как они жили, что заботило Владимира в тот особенно важный период, который они провели вместе. Поэтому будем сейчас тактичными и удовлетворимся тем, что знаем. Людмила с чисто профессиональной точки зрения не посторонний для Высоцкого человек, она имеет высшее

образование, работала специалистом по кинематографии в соответствующем научном институте. И самое главное — она мать двоих сыновей Высоцкого. Аркадий родился в 1962 году, закончил сценарный факультет ВГИКа, Никита родился в 1964 году, был курсантом военного училища, потом работал на заводе, а в 1986 году закончил Школу-студию МХАТ, ныне художественный руководитель Московского Маленького театра.

В стихотворении Вероники Долиной, посвящённом Людмиле, есть такие строки:

Была ещё одна вдова
В толпе гудящей.
Любовь имеет все права
Быть настоящей.

Друзья, сватья и кумовья —
Не на черта ли?
А ей остались сыновья
С его чертами.

Когда в жизни Владимира Высоцкого появилась Марина Влади, всё вокруг приобрело для него новые очертания. Это было так необычно, так нестандартно, что преждевременно породило легенду.

Конечно, он знал о Марине Влади ещё до их знакомства. Интересно, что Владимир упоминал о ней в одной из своих песен задолго до первой их встречи. А Марина? Когда она услышала о нём и от кого?

Оказывается, это произошло в 1968 году, за два года до регистрации их брака (1.XII.1970). Всё обстояло очень романтично, как рассказала сама Марина Влади знакомому журналисту в Москве.

Летом 1968 года она приехала в Советский Союз сниматься в фильме «Сюжет для небольшого рассказа». Приглашение Сергея Юткевича вызвало определённые домашние проблемы. Она не могла оставить матери всех своих троих детей. В Париже остался лишь самый младший, пятилетний Владимир. Двоих сыновей — Игоря и Петра — Марина Влади взяла с собой. Но так как съёмки проходили не только в Москве и её окрестностях, а были связаны и с дальними поездками, Марина устроила детей в летний пионерский лагерь под Москвой. Каждое воскресенье она приезжала к ним, привозила подарки и сладости, как и все остальные родители. И однажды мальчики в большом возбуждении сообщили ей, что ребята в лагере поют песню, в которой есть кое-что и о ней. И сами спели куплеты о бале-маскараде в зоологическом саду. Знала ли она, кто написал эту песню?

— В тот момент его имя мне ничего не говорило. Короче, мои парни жутко обрадовались, что в такой дали от дома об их маме кто-то написал песню, да ещё такую популярную среди друзей-мальчишек. Так что о песнях Высоцкого я узнала раньше, чем познакомилась с автором.

На вопрос советского корреспондента в Париже, кто познакомил её с Высоцким, Марина Влади ответила:

— Старый знакомый Макс Леон, тогдашний корреспондент «Юманите» в Москве. Мы вдвоём пошли в Театр на Таганке, пользовавшийся большой известностью, на «Пугачёва» с Высоцким в одной из главных ролей. Макс знал Володю, после спектакля он нас познакомил, и мы зашли поужинать в соседний ресторанчик. Потом Макс пригласил всех к себе в гости, и мы слушали, как поёт Володя. Короче, он понравился мне, я понравилась ему. Подружились. Через год я приехала в Москву, стали видеться чаще. Потом стали мужем и женой. Свидетелями были Макс Леон и Всеволод Абдулов из МХАТ.

Марина была молода, красива, познакомилась с Володей в свои двадцать девять лет. Исключительно популярна, особенно после того, как сыграла в фильме «Колдунья» (по Александру Куприну). Большим успехом пользовалась и картина «Сюжет для небольшого рассказа» о любви Чехова к Лике Мизиновой (по пьесе Леонида Малюгина «Моё насмешливое счастье», шедшей в Театре имени Евг. Вахтангова). Роль Чехова и в театре и в кино исполнял Юрий Яковлев. Марине Влади поручили роль Лики, которую в театре играла Юлия Борисова.

Лидия Мизинова (Лика) Марины Влади была обаятельной, обладала сильным характером, иногда проявляла капризность и ветреность, но любила великого писателя, даже когда изменила ему и уехала в Париж. По облику и манерам, по всему душевному строю и по неповторимой напевности речи героиня Марины была типично русской женщиной.

Собственно, Марина Влади — русская и по отцу и по матери. Её настоящее имя — Марина (Катрин) Владимировна Полякова-Байдарова, так написал его Булат Окуджава, посвятив ей свою прощальную песню о Высоцком. Фамилия её образовалась от сокращения отчества — Марина ВЛАДИмировна.

Её мать родилась в Петербурге и воспитывалась в знаменитом некогда институте благородных девиц. В роду актрисы есть и адмирал Балтийского флота (прадед).

Отец Марины закончил Московскую консерваторию. Когда вспыхнула первая мировая война, на военную службу его не взяли, потому что он был единственным сыном овдовевшей матери. Тогда он уехал во Францию, где не существовало такого закона, и пошёл добровольцем в армию. Он стал военным лётчиком, участвовал в боевых действиях против Германии, был награждён орденом, ранен. После войны поселился во Франции и пел в Парижской опере. В 1919 году во время гастролей театра в Белграде он познакомился со своей будущей женой (семья девушки эмигрировала из России). От их брака родились три дочери, которых воспитывала бабушка. Когда Марине было тринадцать лет, они остались без отца. Бабушка так и не сумела овладеть французским и учила внучек говорить по-русски, пела им русские песни, водила в православную церковь, так что позже сёстры (все стали актрисами) записали несколько грампластинок с русскими песнями. Есть и целая кассета русских песен, записанных Мариной Влади и Владимиром Высоцким для грампластинки. Вышла пластинка в 1987 году.

Марина Влади издала целый том мемуаров о своих ранних годах, о своей семье и особенно о бабушке. Они так и озаглавлены — «Бабушка». Вероятно, эти воспоминания будут продолжены, работа над ними была прервана в связи с внезапной смертью Владимира Высоцкого, последовавшей вскоре после смерти сестры Марины — Одиль.

Размышляя над всеми этими фактами, я прихожу к выводу, что Марина Влади с полным основанием могла заявить: «Я — русская, хотя и с французским паспортом». И Высоцкий в своих стихах подчёркивал русское происхождение жены. Они жили в разных городах, в разных государствах, их разделяли огромные расстояния. Но что Владимир мог ей предложить, если и сам не имел квартиры?

— Поначалу жили в гостиницах, где я останавливалась в Москве, — вспоминает Марина сейчас, — или у Володиной матери, на улице Телевидения в Черёмушках. Когда один из знакомых журналистов уехал в длительную командировку за границу, он оставил нам свою квартиру в Матвеевском, переехали туда. В 1975 году построили кооперативную квартиру на Малой Грузинской. Она и стала нашим домом.

Действительно, что он мог ей предложить в период их ранней, искромётной любви? Он мог воспевать её в своих песнях, мог доставать для неё звёзды с неба, мог обещать украсть её и увезти в «заколдованный лес», «в светлый терем с балконом на море». А потом совершенно реалистически и здраво попросить её:

Соглашайся хотя бы на рай в шалаше,
если терем с дворцом кто-то занял.

Роскошные чертоги и дворцы всегда оказываются кем-то заняты. Но есть домики в горах, моторные лодки на Москве-реке, квартиры друзей, куда можно позвонить в любое время суток. «Люблю тебя сейчас, не тайно — напоказ», — громко пел Высоцкий, и вся страна знала об этой его любви. В своих песнях он придавал ей поэтическую гласность, в них были и страсть, и томление, и ревность, особенно когда он должен был искать её по телефону в Париже, в Варшаве, в Осло, в Иране... Он хотел любить её сейчас, в эту минуту, больше всего на свете он боялся произнести сокровенный глагол «любить» в прошедшем времени, готов был спорить с «поэтом поэтов», Александром Сергеевичем Пушкиным, и вёл поэтическую полемику с его столь благородным, рыцарским «Я вас любил: любовь ещё, быть может, в душе моей угасла не совсем...».

Марина Влади исповедуется сегодня в том, что явствует и из песен Высоцкого. Вспоминая двенадцатилетнюю историю их отношений, она признаётся, что всё это время они сохраняли первоначальное чувство влюблённости, которое обычно гибнет в прозе брака, в супружеском быту. Можно допустить, что этому до известной степени способствовали частые разлуки: чувство сохраняло свою свежесть, не опошлялось бытовыми и житейскими неурядицами, поддерживалось непрерывным желанием видеть друг друга. Но я думаю, что главная причина всё же в другом. Только большая, необыкновенная любовь может уцелеть в условиях нашего вечно спешащего века, создающего столько технических средств для разлуки двух душ и столько преград перед их стремлением слиться в одно целое.

И всё же были недели и даже месяцы, когда они не расставались. Чаще летом, когда отпуска совпадали. Чем они занимали тогда своё время?

— Путешествиями, знакомством с новыми местами. Володя старался показать мне как можно больше всего из того, что он любил, что было ему дорого, — рассказывает Марина Влади. Мы побывали с ним на Кавказе, на Украине, совершили круиз по Чёрному морю на теплоходе «Грузия». Как-то он снимался в Белоруссии, взял меня с собой. Мы ездили по республике. Жили в деревне у какой-то бабушки, ночевали на сеновале. Это было прекрасно: великолепный лес, озёра. Причём мы совершали не туристические поездки — что-то посмотрел, покатил дальше. Где бы мы ни останавливались, у Володи находились знакомые, друзья, так что главным всегда оставалось общение с интересными людьми. Для меня это, ко всему прочему, было узнаванием своих русских корней, открытием Родины моих родителей.

Кроме служебных и иных обязанностей у Марины Влади была ещё одна серьёзная причина, мешавшая ей переехать в Москву:

— Всё было очень сложно, особенно для меня. Троих моих сыновей нужно было учить. Я не могла привезти их в Москву, несмотря на то, что они обожали Володю. И кроме того, имела ли я право навязывать любимому человеку свою уже сформировавшуюся семью? Так мы и жили: Володя в Москве, я в Париже. Выучили почти что наизусть расписание самолётов. Может быть, была в нашей жизни и своя положительная сторона. На границе расставаний и встреч не обращаешь внимания на мелочи, на поверхностное...

И всё же разлуки были для них невыносимы. Помню, каким мрачным и молчаливым выглядел Владимир во время встречи Нового, 1969 года в Театре на Таганке. Возле его столика стоял пустой стул. Должна была приехать Марина (два или три раза он выходил куда-то звонить по телефону), но она не приехала. Зато каким счастливым я вижу его рядом с Мариной среди трёх десятков гостей на общей фотографии, сделанной в доме Беллы Ахмадулиной. Оба они были счастливы, хотя и знали, что очередная разлука неизбежна.

Некоторое утешение, правда, слабое, приносили письма.

— Первые шесть лет, — говорит Марина, — когда Володя не мог приезжать ко мне, а у меня были дела в Париже, мы писали друг другу почти ежедневно. Все его письма я храню у себя дома. В них наша частная жизнь. Я оставляю их. После моей смерти пусть читают или даже публикуют, если это кому-то интересно. Но сейчас это моё и его, пусть оно останется пока нашим. К тому же, если говорить откровенно, там ничего особенного нет: нормальные письма влюблённого человека. Они сугубо личные, интимные и не имеют литературной значимости. Между прочим, многие замечали, что даже у очень больших писателей и поэтов личная переписка значительно менее интересна, чем их литературные произведения. Видимо, в этом есть определённая закономерность.

Позволим себе не согласиться с этой мыслью. Приходит время, когда читатель начинает интересоваться каждым штрихом, связанным с жизненной и творческой биографией своего любимого писателя или артиста. Это время для почитателей Владимира Высоцкого наступило очень быстро. Практика показывает, что вначале родственники ревниво скрывают рукописи, личные письма, дневники и проч., считая, что всё это принадлежит только им. Потом они убеждаются, что это принадлежит всем.

Не сомневаюсь, скоро так будет и с корреспонденцией Владимира Высоцкого. Неизвестно, вёл ли он с кем-либо ещё продолжительную переписку. Марине Влади принадлежит уникальное собрание его сокровенных исповедей. Уважим её желание и будем терпеливо ждать, пока оно изменится. Факты говорят, что письмам в литературном наследии принадлежит последнее место, их публикуют позже всего остального. А ведь обнародование даже литературного творчества Владимира Высоцкого пока ещё в начале пути.

Но мы живём в условиях технического прогресса, письма в качестве средства связи очень уступают телефону. Телефонная любовь молниеносна, эпистолярная в этом ей проигрывает. И не было конца международным телефонным разговорам между Высоцким и Мариной Влади. По телефону можно даже спеть только что сочинённую песню! Жаль, что связь могла прерваться на самом наисокровеннейшем месте, это действовало на нервы обоим. Возникал невероятно сложный клубок чувств, как явствует из песенного обращения к телефонистке Международной станции 07. В этом монологе весь Владимир Высоцкий, со своей ослепительной страстью, с безудержным желанием любить — сейчас, а не когда-нибудь в будущем.

Его мать рассказывала мне, что Владимир пел Марине по телефону только что родившиеся песни чуть ли не каждый день, хотя она находилась за тысячи километров от Москвы.

— Счета за телефонные разговоры, точнее, за телефонные концерты были едва ли не из трёхзначных цифр, но это его не смущало. «Мамочка, — говорил он, видя, что я беспокоюсь о его расходах, — деньги мы для того и зарабатываем, чтобы их тратить». Поначалу ему с его нетерпением было трудно дожидаться, когда его соединят с любимой женщиной, и песня «07» появилась как раз в один из вечеров, когда он ждал разговора с Парижем. Потом телефонистки уже хорошо его знали, соединяли сразу и порой сами слушали эти необычные концерты.

Ясно, что большая любовь вдохновила Высоцкого на создание своеобразных по духу и характеру лирических музыкально-поэтических произведений, которые обогатили своими мелодиями, содержанием, формой его песенное творчество.

* * *

Высоцкий познакомил меня с Мариной Влади в 1976 году в Москве. Мы вместе были на премьере «Женитьбы» Гоголя в постановке Эфроса в Театре на Малой Бронной.

Внешне Марина Влади с её типично русскими чертами не выделялась из толпы. Я заметил, что, когда мы прогуливались в фойе театра, публика её не узнавала. На ней был скромный коричневый шерстяной костюм и большие тёмные фиолетовые очки. Владимир тоже попытался спрятаться от публики за такими же круглыми тёмными очками, но «номер не удался», и, пока мы совершали обычный круг, ему пришлось дать несколько автографов.

Высоцкому протягивали программки «Женитьбы», он пробовал объяснить, что в этом спектакле не участвует и не может подписывать чужую программку, тогда люди начинали рыться в карманах и вытаскивать всевозможные бумажки, вокруг образовывалась толпа, и в конце концов Владимир махнул рукой и скрылся через какую-то внутреннюю дверь...

А мы с Мариной продолжали разгуливать по фойе, и никто нас не останавливал. Но, конечно, если бы Марина была без очков, её сразу узнали бы. Однажды они с Владимиром катались по Москве-реке на речном трамвае, и какая-то женщина, сидевшая напротив, презрительно бросила: «Гляньте-ка, тоже мне Марина Влади!» Марина запомнила эту фразу и весело её комментировала.

...Потом мы сидели в зале, ожидая начала «Женитьбы». Высоцкий был в чёрном свитере крупной вязки. Я решил пошутить: не тот ли это свитер, в котором он играет Гамлета, вызывая столько недоумений.

— Не-е-е! — протянул он, улыбнувшись. — Тот толще, настоящая шерсть, мохнатый мохер! В нём нельзя ходить в театр, задохнёшься от жары, в нём можно только играть!

— Даже летом?

— Даже летом!

Тогда же я рассказал Марине Влади, как она популярна в нашей стране — так же, как и в СССР. Она как-то странно посмотрела на меня и хорошо отозвалась о Болгарии. Меня это заинтриговало, и я спросил, не была ли она у нас инкогнито?

— Как — инкогнито? — не поняла она.

— Ну, например, как Брижитт Бардо. Известно, что она никогда не приезжала в Болгарию, ни в каких отелях, кемпингах, аэропортах не зарегистрирована. Но, будучи замужем за немецким промышленником, под его фамилией как мадам Закс она провела три или четыре дня на Солнечном берегу.

— Нет, я ни под какой фамилией не была у вас, — ответила моя спутница.

— А что вы знаете о нашей стране?

— Знаю, что Болгария — очень красивая, солнечная, морская страна, что ваше побережье — чудесно!

Откуда она это знает? Из рекламы! Нет, не из рекламы. Оказывается, у неё были знакомые, посетившие одиннадцать лет назад болгарское Черноморье и с тех пор каждый год приезжавшие туда отдохнуть.

Что ещё нужно для того, чтобы мы все трое встретились в Варне? Я предлагаю тут же послать ей приглашение, но она вежливо объясняет мне, что для получения визы достаточно сходить в Болгарское посольство в Париже. Тогда я достаю шариковую ручку и на листке из блокнота рисую местоположение нашего посольства. Появляется Владимир. Разглядывая мой рисунок, он воодушевляется, но вскоре его воодушевление сменяется скепсисом.

— Но что может вам помешать? — в который раз спрашиваю я.

— Только одно, — отвечает Марина, — недостаток времени. Когда я свободна, он снимается, когда он свободен, снимаюсь я.

На другой день мы с Мариной были в Театре на Таганке, и тоже на премьере Эфроса — шёл «Вишневый сад» Чехова. Мы сидели в зале, Высоцкий играл на сцене. В антракте мы поднялись за кулисы повидаться с ним. Тот, кто был в старом здании театра, знает, ка-

кая там теснота. У актёров не было отдельных гримёрных, лишь две общие «раздевалки» — на нижнем этаже для женщин и на верхнем для мужчин. Мы подошли к дверям и остановились. Марина попросила меня взглянуть, не раздет ли кто-нибудь из артистов. Я посмотрел и позвал её. Все были одеты, за исключением Высоцкого. Голый до пояса, он разгуливал между зеркалами, которые утраивали и учетверяли его. Марина подошла и обняла Владимира. У коллег тут же нашлись какие-то неотложные дела, и они один за одним покинули гримёрную. Я тоже вышел в коридор.

Не видел я другой такой руки,
которая меня бы так ласкала, —

прочёл я позже в одном стихотворении Высоцкого, напечатанном посмертно в журнале «Москва».

Образно, в свойственном ему стиле, и одновременно очень деликатно Андрей Вознесенский писал, как Владимир Высоцкий выкрал французскую русую русалку и бросил её на двойной жёлтое седло своей гитары...

«Я жил двенадцать лет, тобой и господом храним» — это предсмертные строки самого Высоцкого. Но они родились потом, а тогда, на Малой Бронной и на «Таганке», когда все мы были молоды и восторженны, сближение столь различных электродов способствовало возникновению эмоциональной вольтовой дуги в наших душах и сообщало мягкость и доброжелательность нашим поступкам, поначалу не всегда ловким и деликатным.

В антракте я снова стал энергично приглашать Марину в Болгарию и просил её убедить Володю бросить всё и приехать к нам летом на Золотые пески. Однажды он окунулся в наше море, когда был в Варне, а позже ему предстояло сниматься в Одессе, и мы договорились помахать друг другу через море...

— Володя показывал мне ваше приглашение, — сказала Марина.

Я немножко усомнился в этом — приглашение я сунул ему в карман перед отъездом в аэропорт. Руки у него были заняты чемоданом и гитарой, которую мы ему подарили. Карман же был не на молнии и на пуговицу не застёгивался... Да и виделись они друг с другом редко, и встречи эти были коротки... Наверно, Марина почувствовала моё недоверие к её словам, потому что добавила: «Зелёное такое...» Значит, действительно Володя показывал ей моё приглашение.

Марина, вероятно, удивлялась легкомыслию, с которым мы строили разные фантастические планы, но знала, как нас огорчает ускользающее из-под рук время, как оно перестаёт нам подчиняться и делает нас зависимыми от всевозможных обстоятельств и обязанностей. Она близко познакомилась с Россией ещё в 1968 году, проведя девять месяцев на съёмках фильма «Сюжет для небольшого рассказа». Этот нормальный для нас срок казался ей непомерно растянутым, она не понимала, как можно работать так медленно, как можно, например, не снимать в субботу или в воскресенье. Она говорила, что убедилась тогда в одном: время здесь — не деньги, человек считает свою жизнь бесконечной.

— Наверно, и вы проводите здесь по несколько месяцев? — спросила она меня. — Что вас влечёт сюда?

Я ответил, что у меня здесь много друзей.

— О да! Тогда — да!

Позже мне довелось прочесть, что сама Марина отвечала на вопрос, часто задаваемый ей французами: «Как вы можете жить в России? Что вас там так привлекает?»

Вот её слова: «Если бы я не была там счастлива, я не жила бы в Москве по полгода. В Москве я живу среди людей искусства — художников, актёров, режиссёров, писателей. Все они знакомы, ходят друг к другу в гости. Разговаривают. Могут спорить по восемь часов подряд. Люди полностью открыты, всё им интересно, и такие человеческие отноше-

ния приобретают теплоту и жизненную силу. Когда люди собираются дома — это праздник, один поёт, другой читает стихи, третий — отрывок из романа». И ещё один штрих, не менее важный: «Вначале меня удивляло полное отсутствие у русских какого-либо представления о времени — можно разбудить человека в три часа утра, прийти к нему только потому, что тебе худо, и это не считается ни невежливым, ни вообще чем-то особенным. У них находится время слушать тебя столько, сколько тебе нужно». И наконец, обобщение, вывод: «Всё это очень далеко от того пресыщенного равнодушия и замкнутости, с которыми я привыкла встречаться в Париже».

Мы слышим здесь голос русской женщины, вернувшейся после долгого отсутствия на родину своих предков. Я понимаю каждое её слово. Представляю себе, какую «открытость» преподносила ей жизнь, когда возле неё был Владимир Высоцкий, и каким бесконечным праздником становилось общение с ними для их близких друзей, если даже время не стёрло очарования, которое я испытывал сам, беседуя с ними. В памяти моей живо не только каждое слово, но интонация, жест, даже пауза в разговоре.

Год от года мы с Высоцким всё реже касались «болгарской» темы. Чрезмерная занятость не позволяла ему и подумать об отдыхе. «Чуть помедленнее, кони», — пел он на эстраде, а в жизни погонял их и нёсся всё быстрее и быстрее. Он спешил писать, спешил петь, его голос сел от безжалостной эксплуатации. Он страдал от того, что ему не хватает времени для друзей и родных.

В одной из анкет на вопрос: «Скажите, кто ваш друг?» — Высоцкий ответил: «Валерий Золотухин». А на следующий вопрос: «За что вы его любите?» — ответ был такой: «Если бы я знал, то это была бы не любовь, только хорошее отношение». С таким же основанием в числе самых близких друзей он мог бы назвать Всеволода Абдулова и Ивана Бортника.

Он не знал, за что любит своих друзей, но считал, что просто обязан заботиться о них, укреплять их веру в себя, поддерживать и развивать всё лучшее в их творчестве. Бортник рассказывал мне, сколько раз Высоцкий вступался за него, как просил за него кинорежиссёров, как защищал при различных ситуациях в театре. Такими же воспоминаниями, вероятно, мог бы поделиться и Абдулов. Ему, например, было поручено исполнение роли автора в музыкально-поэтическом спектакле «Алиса в стране чудес», записанном на двух грампластинках. Но когда он не смог прийти на запись, Владимир заменил его и сам спел его последнюю песенку, стараясь имитировать голос друга.

Вениамин Смехов очень колоритно рассказывал, как в 1967 году Высоцкий познакомил его на улице с кинорежиссёром Евгением Кареловым и, применив всё своё красноречие, уговорил того взять в картину «Служили два товарища» незнакомого актёра. Потом Высоцкий со Смеховым участвовали в натурных съёмках под Измаилом, в дельте Дуная, и Высоцкий помогал своему другу преодолевать первоначальную робость и вообще все трудности съёмки. А на обратном пути показывал ему Одессу, узнав, что Смехов никогда в этом городе не был.

Подобные случаи нередки. При содействии Высоцкого многие из его коллег по театру начали сниматься в кино, пришли на эстраду, радио, в мультфильмы — словом, туда, где была нужда в артистах.

Со своей стороны и товарищи по профессии помогали ему чем могли, старались создать обстановку, благоприятную для творчества. И конечно, не только друзья, но и просто честные, порядочные люди. На художественном совете в театре, когда делали выбор между кандидатами на роль Гамлета, Высоцкого поддержали Николай Эрдман и Давид Самойлов. На художественных советах в кино за него яростно заступались режиссёры Савва Кулиш и Владимир Мотыль. А когда на встрече с космонавтами Высоцкого спросили, почему он так редко снимается, и он перечислил все свои неутверждённые кинопробы, лёт-

чки обещали походатайствовать за него. И обещание сдержали. Только благодаря письму, подписанному группой космонавтов, Высоцкий был утверждён на роль фон Корена в фильме по Чехову.

Валерий Золотухин вспоминал, как во время съёмок они вместе жили в деревне и он постоянно носил милицейскую форму, чтобы свыкнуться с ней, а Высоцкий сочинял и пел свои песни. Сельские ребята думали, что к знаменитому певцу приставлена специальная охрана, и каждое утро приносили для Высоцкого свежее молоко, чтобы лишний раз взглянуть на него. «Валера, ты что, молочную ферму открыл?» — удивлялся Высоцкий.

Друзья рассказывали и о ещё более курьёзных случаях, когда им приходилось проявлять изобретательность, чтобы избавить Высоцкого от надоедливых нахалов и навязчивых поклонников. Безошибочный инстинкт помогал Владимиру отличать наивное доброжелательство и простосердечие случайных незнакомцев от фальши и фамильярности ещё более случайных знакомых. Он говорил: «Есть люди, после общения с которыми хочется сразу вымыть руки». Каких сил иногда стоило ему скрывать свою неприязнь, сохранять приличие. Правда, не всегда это удавалось. Подчас нахал получал заслуженное — остроу, резкое слово, а то и нечто большее. Даже с риском скандала. «Талантливый и умный негодяй опаснее бездарного», — говорил в таких случаях Высоцкий.

Вениамин Смехов вспоминал, как однажды после выступления Владимир наклонился подписать автограф и услышал за спиной наглое: «Вовка, чё ж ты не спел про Нинку, я ж тебе записку подал. Испугался, пацан?» И хлопок по плечу. Очевидно, незадачливый «браток» спутал автора с кем-то из его персонажей. Возмущённый такой бесцеремонностью, певец отреагировал словом, от которого можно покраснеть сильнее, чем от пощёчины.

И хотя подобные эпизоды случались нередко, главное в характере Высоцкого проявлялось совсем в другие минуты. Главное — это прежде всего нежность и преданность многочисленным друзьям; особый такт в тех случаях, когда другу нужна была помощь или когда Высоцкий сам хотел предложить кому-то свои услуги — не навязчиво, с большой деликатностью, чтобы не задеть чужого самолюбия.

— Помимо всех своих творческих талантов он обладал ярко выраженным даром — дружить, — говорит о Высоцком кинорежиссёр Александр Митта. — Он много делал для своих товарищей и умел принять ответную дружбу так, что вы чувствовали себя от этого счастливым. Мне кажется, что все, кто дружил с Владимиром, испытывали редкое удовлетворение, когда могли что-нибудь для него сделать, облегчить его очень трудный быт, взять на себя часть его постоянных забот, уменьшить груз, который он нёс на себе. А без этого дружбу нельзя считать полноценной.

Во взаимоотношениях со своими близкими Высоцкий стремился вернуть слову «дружба» его исконное, первичное значение. Это слово, к сожалению, обесценено многократным употреблением, им стали называть кафе, кондитерские, клубы и стенгазеты. Для Высоцкого дружба выражалась не в телефонных разговорах, не в даче денег взаймы. Для него дружить значило узнавать что-либо о друге и радоваться, если с ним всё в порядке, или у него какая-то удача, или просто он жив-здоров. Дружба, в его понимании, предполагала откровенность, взаимность, высказывание, может быть, и неудобных истин прямо в глаза. Дружба — это жизнь без лжи.

Близкая дружба связывала Высоцкого с Вадимом Тумановым, геологом, золотоискателем, позже — рудокопом, человеком, о котором рассказывают легенды. Вместе они ездили по Сибири, а в Москве квартира одного была квартирой другого. Тем не менее, они постоянно спорили и даже ссорились по самым невероятным поводам. Вот только один пример. Однажды Высоцкий торопился в театр и отказался дать автограф двум солдатам. В машине Туманов как следует его «проработал», друзья крупно поговорили, Владимир

резко затормозил, выскочил из машины, но солдат и след простыл. Настроение было испорчено. А вечером Высоцкий дал сорок автографов, чтобы искупить свою вину перед другом...

* * *

Правы те, кто пишет, что Высоцкий сохранил что-то от детства. Ведь умение дружить возникает в раннем детстве, а потом как-то растрачивается. Это огромное богатство, просто счастье, если ты не потерял способности и в зрелом возрасте любить своих друзей, новых и старых, как в детстве. И — настоящее страдание, когда вследствие чудовищной занятости ты не можешь уделить им столько времени и внимания, сколько хотел бы. Работа, съёмки, песни, репетиции, спектакли, радио и грамзаписи, выступления заполняли дни и ночи Высоцкого.

На восстановительных репетициях меня поражала его исполнительность и работоспособность. Он подсказывал мизансцены своему партнёру, предлагал варианты интонации, позы, жеста; внезапно ему приходило в голову, что входить или выходить нужно с другой стороны, и всё менялось... На технических репетициях Высоцкий готов был повторять какие-то детали десятки раз, если это требовалось, например, для установки освещения сцены.

В Болгарию театр приехал с новой, усовершенствованной конструкцией сборных железных балок, по которым двигалась висящая тюлевая стена в «Гамлете». Всё вместе весило двенадцать тонн, и требовалось проверить, причём не один раз, как будет работать конструкция на сцене Софийского Сатирического театра¹. Мельчайшие неполадки вынуждали многократно повторять тот или иной эпизод. Все присутствующие в зале и за кулисами вслушивались в монологи Гамлета, потому что знали, что Высоцкий никогда не обозначает текст, а репетирует в полный голос. То же было и когда доставили рыхлую чёрную землю для сцены с могильщиком. Только человек, испытывающий удовольствие от игры, может так азартно тратить себя на репетициях!

Когда его спрашивали: «Не мешают ли друг другу сочинение стихов, песен и работа в театре», он откровенно признавался:

— Мешают, и даже очень. Времени не хватает. Больше всего времени уходит на театр — репетиции, представления. Для стихов остаются только ночи. А помимо того, каждый день возникают тысячи мелких дел, которые не терпят отлагательства...

В то же время его по пятам преследовали различные слухи, легенды, преувеличения. Распространяясь с невероятной быстротой, они достигали и нашей страны. Приведу один лишь пример.

Во время поездки Театра на Таганке во Францию в 1977 году в Париже состоялся вечер современной советской поэзии. Для участия в нём приехали Константин Симонов, Евгений Евтушенко, Булат Окуджава, Роберт Рождественский, Виталий Коротич, Олжас Сулейменов и другие поэты. Присоединился к ним и Владимир Высоцкий. Потом он остался в Париже ещё на два месяца и вместе с Мариной Влади участвовал в музыкально-поэтических вечерах и телевизионных программах на русском и французском языках. На мой вопрос, как ему удалось получить столь длительный отпуск, он ответил, что в театр пришли молодые актёры, и ему разрешили играть дважды в месяц Гамлета, а в остальных спектаклях заменили. Так как он выполнил план на несколько месяцев вперёд, ему предоставили столь большой отпуск.

А по поводу слухов — он напел мне припев из новой своей песенки в двух вариантах: «Вы не надейтесь, я не уеду», а потом: «Вы не надейтесь, я не останусь». Смысл её, самый

¹ На одной из репетиций в Москве рельс прежней конструкции рухнул на то самое место, где должен был находиться Высоцкий. К счастью, он задержался за кулисами, и это спасло ему жизнь.

общий, был приблизительно такой: я не могу навсегда остаться в Париже, потому что Париж навсегда остался во мне... Окончательный вариант финала этой песенки приобрёл следующее содержание:

Я смеюсь,
 умираю от смеха,
как поверили
 этому бреду?
Не волнуйтесь —
 я не уехал,
и не надейтесь —
 я не уеду.

(«Слух»)

Так Высоцкий дал достойный отпор распространявшимся слухам (они не утихли и по его возвращении) о том, что он остаётся во Франции. Вот слова Марины Влади, сказанные по этому поводу:

— Володя путешествовал по свету — мы были и в Мексике, и на Гаити, и в Голливуде, но после двух-трёх недель его стало тянуть домой. Он хотел слышать свой родной язык — это было нужно ему как воздух. Он не мог жить здесь (во Франции), не хотел, о переезде никогда не говорил.

Никогда не говорил с женой о том, что не сходило с уст его мнимых доброжелателей. И никогда не думал о том, что приписывала ему молва, что распространялось как бы от его имени, чтобы отравить ему жизнь, создать дополнительные трудности.

Конечно, жизнь Высоцкого очень изменилась после его женитьбы на Марине Влади. Первые шесть лет они жили вместе лишь во время её приездов в Москву, потому что его не пускали за границу. Своими песнями он создал себе такую репутацию у властей, что был объявлен «невыездным». Но когда наконец после немалых усилий и ходатайств Владимир в 1973 году пересёк границу, перед ним открылся новый мир. За несколько лет он повидал Францию, Италию, США, Канаду, побывал на острове Таити... Не говоря уже о Болгарии, Польше, Западном Берлине, Югославии.

Живя до вчерашнего дня в коммунальной квартире с общим туалетом на тридцать две комнаты, он попал на другую планету — сверхроскошные отели, сказочные виллы с бассейнами, двухэтажные квартиры, шикарные машины, к которым у него была особенная страсть. Добавив сюда игорные дома в Монте-Карло и Лас-Вегасе, где он щедро тратил франки и доллары, мы сумеем представить себе необозримый спектр наслаждений и соблазнов, которые окружали его. И почти всюду — концерты, записи на грампластинки, телевизионные интервью, во время которых Высоцкий мог петь сколько хотел и говорить то, что ему диктовала совесть.

У него было теперь всё, что могло вызвать понятную зависть у друзей и коллег. Но парень с Большого Каретного не мог жить без своих московских дворов, без родного воздуха, без своей среды. Он не мог постоянно петь для людей, которые не понимают в его песнях ни слова. Сейчас стало ещё яснее, что каждая его песня — песня-спектакль, песня-театр, для которого необходима своя публика. Без этого обязательного компонента его сценическое — песенное и театральное — искусство не могло реализоваться.

Марина Влади опубликовала такие его признания: «Покинуть Россию? Зачем? Я не диссидент, я артист. Без России я ничто. Мне нужны мои корни — я поэт».

На вечерах Высоцкого в городах нашей страны мне передавали записки с вопросами, из которых было понятно, что интерес к личной, интимной жизни артиста иногда принимал форму обидного и даже вульгарного любопытства. Вне сомнения, подобные записки

получал артист и у себя на родине, что заставило его написать свою яростную песню «Я все вопросы освещу сполна»:

Я все вопросы освещу сполна,
дам любопытству удовлетворенье.
Да! У меня француженка-жена,
но русского она происхожденья.
Нет! У меня сейчас любовниц нет.
А будут ли? Пока что не намерен.
Не пью примерно около двух лет.
Запью ли вновь? Не знаю, не уверен.

Он расставляет все точки над *i*, давая достойный отпор тем, кто как бы пытался проникнуть в его спальню и включал под его кроватью магнитофон:

Теперь я к основному перейду.
Один, стоявший скромно в уголочке,
спросил: — А что имели вы в виду
в такой-то песне и в такой-то строчке?
Ответ: — Во мне Эзоп не воскресал,
в кармане фиги нет, не суетитесь!
А что имел в виду, то написал:
вот, вывернул карманы — убедитесь!

Да нет! Живу не возле «Сокола»,
в Париж пока что не проник...
Да что вы всё вокруг да около?
Да спрашивайте напрямик!

Меня обжигают в этом стихотворении две строки: «Не пью примерно около двух лет. Запью ли вновь? Не знаю, не уверен». Они достоверны, автобиографичны. Помню, как мы сидели с Высоцким, моей женой и советским литературным критиком Николаем Анастасьевым за столом, принесли напитки, я попытался налить Владимиру, но он накрыл свою рюмку ладонью. Потом сказал мне, что покончил с алкоголем, ему сделали операцию, вшили «торпеду», уже два года он не пьёт.

— Что такое «торпеда»?

— Это венгерское изобретение, вшивается в вену, через него протекает твоя кровь, и если ты принял даже ничтожное количество алкоголя, возникает тяжелейшая реакция, тошнота и прочее.

— Сколько времени может тебя удерживать эта штуковина?

— Через десять лет её нужно заменять, потому что она ржавеет и изнашивается. Но мне из Франции привезли платиновую, значит, вечную, как золотые зубы...

Я передаю этот разговор совершенно точно, хотя и понимаю, что он вёлся полушутя, в ресторанном гаме. Некоторые из друзей уверяют меня сейчас, что всё это было розыгрышем, а может быть, актёрским этюдом — актёры, дескать, любят репетировать в естественной обстановке, проверять свои реплики на людях. Может быть, это и так. Может быть, Высоцкий таким образом избавлял себя от соперничества в том, кто кого «перепьёт», хотя в данном случае это ему не грозило. Допускаю, что это была шутка, импровизация, каприз, всё, что угодно. Важнее другое — он не пил в компании, а за ним тянулись рассказы о прошлых гулянках.

«Запью ли вновь?» — резонный вопрос. Высоцкий никогда не был алкоголиком, и это надо сказать громко. Он нигде не был в таком качестве зарегистрирован, никогда не лечился. Однако, к сожалению, он не сумел до конца побороть пристрастия к водке, несмотря на помощь современной медицины и техники, и несмотря на то, что был автором многочисленных песен, направленных против пьянства.

Силы человека не неисчерпаемы. Особенно при их неразумном расходовании. Подорванное водкой, систематическим недосыпанием, бурным темпом жизни, непрерывными психологическими и физическими перегрузками, железное здоровье начинает сдавать.

Высоцкому становилось всё труднее и труднее играть «Гамлета». Как усталый футболист, который беспомощно смотрит на часы, он едва-едва дотягивал до финала. Чтобы безуспешно искать исцеление в таблетках и алкоголе...

Эти трудности он испытывал уже во время гастролей во Франции в 1977 году. Однажды в Марселе он попросту исчез, что вызвало в театре большую тревогу. Из Парижа вызвали Марину, Любимов и художник театра Боровский отправились его искать. Наконец нашли незадолго до объявленного представления. Высоцкий чувствовал себя плохо, но всё же вышел на сцену, и спектакль начался. Были приняты все меры, чтобы не случилось чего-либо неожиданного. За кулисами дежурил врач со шприцем в руке, одетый в соответствующий спектаклю театральным костюм, готовый выйти на сцену и сказать по-французски: «Принцу немножко не по себе...» — и сделать ему спасительный укол, а в это время актёры должны были импровизировать, играть кто во что горазд, пока исполнитель главной роли не придёт в себя... Да, в который раз он подтвердил непреложное печальное правило: легче бороться с пороком в глобальном масштабе, чем победить его в самом себе.

Некоторые считают, что Высоцкий ставил перед собой цель и изобличать алкоголиков в песнях, старался приковать их к позорному столбу. В своей статье «Без микрофона» поэт и критик Леонард Лавлинский среди прочего затрагивает и эту тему: «Как правильно писал Юрий Карякин, Высоцкий со свойственной ему искренностью показывает пьянство “уже не как удалство, а как безобразие, народное бедствие и страшный грех”. Добавлю, что эффект усиливается и тем, что автор не принимает позы обличителя, не произносит возмущённых тирад (как же они нам опротивели!). Он просто даёт нам посмеяться, а довольный насмеявшись, мы задумаемся и ужаснёмся».

Пётр Михайлович Леонов, который долгое время собирал материалы для будущего музея Театра на Таганке, однажды познакомил меня с Юрием Карякиным, литературоведом, занимавшимся творчеством Высоцкого. Он один из немногих коснувшихся темы пьянства, и не случайно Лавлинский ссылается на него. Высоцкий действительно знал, что педагогика полезна и нужна в определённых учебных заведениях, но в искусстве — и это удивительно — она может вызвать обратный эффект. И Высоцкий шёл совсем по другому пути в своих песнях о «зелёном змии», но приводил нас к выводам, которые заставляли ужасаться, несмотря на нарочитую легковесность исполнения, юмор и даже озорство.

Мы уже говорили о его ранних песнях, предупреждавших об опасных масштабах, которые алкоголизм может приобрести, поэт предлагал нам наглядные примеры того, как эта болезнь вначале опустошает личность, а затем разрушает семью. Увы, поэт не прибегал к гиперболизации, алкоголизм продолжает угрожать обществу и может стать истинным для него бедствием. И лишь самые продуманные меры борьбы с пьянством смогут предотвратить его распространение.

Родные артиста болезненно реагируют на одно только прикосновение к этой деликатной теме. Но для Высоцкого вообще не существовало запретных тем. Его беспощадная

откровенность не позволила и нам закрыть глаза на факты. И если бы мы об этом не сказали, за нас это сделала бы стоустая молва.

В книге «Владимир, или Прерванный полёт» Марина Влади очень подробно описала эту скрытую от посторонних глаз сторону их семейной жизни. Там она не только подтверждает вшивание «капсулы» с выразительным названием «Эспераль», в котором ей слышится русское слово «Надежда», но пускается в колоритные подробности всей процедуры операции, замены капсулы и проч. Ищет она и ответ на вопрос, почему столь удобное приспособление себя не оправдало, не помогло её мужу, не смогло уберечь его.

С чистой совестью могу повторить вслед за Людмилой Гурченко: «Я никогда не видела Володю в нетрезвом состоянии. Знаю о таких вещах лишь по рассказам других».

Из этого не следует, что я ставлю под сомнение то, о чём на многих страницах пишет Марина Влади. Просто я не знаком с теми людьми, в обществе которых он отдавался пороку, так хорошо известному нам по его антиалкогольным песням.

* * *

На вопрос, не тяготит ли его популярность, Высоцкий шуточно отвечал, что он её просто не замечает. Так как он работает с раннего утра до полуночи, у него просто не остаётся времени её замечать или почивать на лаврах, наслаждаясь своей славой. Поэтому он с полной уверенностью заявлял:

— Мне кажется, что пока я могу держать в руках карандаш, пока в моей голове ещё что-то вертится, я буду продолжать работать.

Это слова трудового человека, никогда не пытавшегося заискивать перед публикой по примеру посредственных исполнителей. Семён Владимирович Высоцкий говорит, что его сын мог неделями спать по четыре часа в сутки, отдавая двадцать часов своему искусству.

Есть множество зрителей, слушателей и читателей, которые, встречаясь с произведением искусства, хотя немедленно понять, как оно сделано. Они напоминают детей, пытающихся узнать, что находится внутри картонного коня. Но художники обычно ревниво скрывают тонкости своего ремесла, стараются не посвящать нас в секреты творчества. Редко-редко они по крупицам делятся этим в письмах, интервью, статьях...

Не составлял здесь исключения и Владимир Высоцкий. Он считал даже, что популярные артисты просто саморазоблачаются, когда начинают объяснять на экране — сбивчиво, уклончиво, неопределённо, — как они работали над любимыми своими ролями или каково их отношение к тем или иным проблемам творчества. В подобных случаях он говорил так:

— Зачем вы спрашиваете, что я думаю об искусстве, каковы его цели? Ну, гуманизм — цель искусства, конечно. И что? Вы же не хотите, чтобы я старался показаться умнее, чем есть на самом деле. Зачем это? Всё, что я думаю об искусстве, и о жизни, и о людях, заключено в моих песнях.

Так это и есть, художник целиком в своих произведениях, его ценят за творения, а не за высказывания о них. И в то же время жизнь показывает, что сведения, полученные от самого художника, незаменимы. Кто лучше автора расскажет о том, как и когда он работает, каковы его эстетические взгляды, предпочтения? Кто лучше автора знает о его намерениях?

И хорошо, что Высоцкий изредка изменял своему убеждению — художник не должен выступать в роли толкователя своих произведений, — что он не игнорировал записки из зала с вопросами о технологии творчества, не обходил таких вопросов в интервью и разговорах. Это и дало нам возможность, собрав его отрывочные высказывания и соединив их посредством монтажа, получить представление о сущности его взглядов на творческий процесс. Так, в радиоинтервью для Болгарии Высоцкий говорил:

— Люди всегда остаются людьми, и их всегда волнуют одни и те же страсти. И меня занимают темы и проблемы, которые вечны: любовь, ненависть, горе, радость. Всё очень просто. Форма только разная. Вот играешь Гамлета — он ведь может жить и сейчас, точно так же и теми же проблемами мучиться. Все задают себе вопрос «Быть или не быть?» в какой-то момент.

А вот ещё одно его высказывание по очень существенной проблеме, на этот раз более развёрнутое, с изложением всей концепции:

— Какова роль жизненного опыта в художественном творчестве? Это только база. Чтобы творить, человек должен быть наделён фантазией. Он, конечно, творец и в том случае, если рифмует или пишет, основываясь только на фактах. Реализм такого рода был и есть. Но я больше за Свифта, понимаете? Я больше за Булгакова, за Гоголя. Жизненный опыт?.. Но, представьте себе, какой уж такой гигантский жизненный опыт был у двадцатилетнего Лермонтова? Главное — своё видение мира. Другой вопрос: можно ли создавать произведения искусства, обладая повышенной чувствительностью и восприимчивостью, но не имея жизненного опыта? Можно. Можно, но лучше всё-таки его иметь... немножко. Потому что под жизненным опытом, наверно, больше всего понимается то, что жизнь била вас молотком по голове, а если говорить серьёзно — страдание. Настоящего искусства без страдания нет. И человек, который не выстрадал, — хотя не обязательно, чтобы его притесняли или стреляли в него, мучили, забирали его родственников и так далее, — такой человек творить не может. Но если он в душе, даже без внешних воздействий, испытывал это чувство страдания за людей, за близких, вообще за ситуацию, — это уже много значит. Это и создаёт жизненный опыт. А страдать могут даже очень молодые люди. И сильно страдать.

Искусство, помимо всего прочего, — это сострадание, сочувствие. Эти чисто человеческие свойства были им утрачены в период схематизма, когда на такие чувства смотрели как на мягкотелость, интеллигентщину, слабость. Сострадание и милосердие считались чем-то сомнительным, аполитичным, разлагающим! Они якобы были принадлежностью буржуазного искусства, а нам не были свойственны. Поэтому в борьбе против схоластики и догматизма, за очеловечивание социалистического искусства не могли не быть реабилитированы исконные человеческие добродетели, ставшие почти что синонимами гуманизма.

Владимир Высоцкий отвёл состраданию и сочувствию большое место в своей эстетике, что явствует и из приведённых его высказываний.

Не нужно объяснять, сколь важными для нас сегодня являются эти мысли. Они выражают глубокое внутреннее убеждение художника. Экспромтом в случайных ответах случайной публике Высоцкий делится самым сокровенным. Конечно, эти мысли витают и в атмосфере времени, выдают связи с великими гуманистами XIX века — Достоевским и Толстым, но они ни у кого не заимствованы. Высоцкий дошёл до них собственным опытом, поэтому они принадлежат лично ему. Он не готовил их специально для какого-то конкретного случая, не читал с ораторским пафосом. Он высказывал их и развивал в студии и в зрительном зале, как бы рассуждая вслух, перед микрофоном.

Добавлю ещё, что подобное впечатление о сиюминутном возникновении оставляют и многие его песни. словно творческая искра вспыхивает здесь, перед нами, от контакта с публикой и даёт толчок рождению песни. Он почти импровизировал, не только предваряя исполнение той или иной песни, но и подавая их. Может быть, располагая большими данными о том, как протекал у него творческий процесс, мы могли бы увереннее говорить об этом сейчас. Но, повторяю, Высоцкий ревниво скрывал, как работает над созданием стихотворений и песенных текстов. Я перелистывал его рукописи, всматривался в необычайно мелкий его почерк с надеждой найти какую-нибудь путеводную ниточку. На-

прасный труд. Мне удалось обнаружить какие-то поправки, замену слов, но ничего больше... Он скрывал свои творческие муки в работе над словом, не допускал в свою художественную лабораторию чужой любопытный глаз. Он даже и слова «лаборатория» не употреблял, а говорил совсем просто, прозаически и ненаучно — кухня. И предусмотрительно отводил незадаанные вопросы возражением: «Что интересного в моей кухне?» Важна не технология ремесла, пытался он нам внушить, — важен конечный результат. Ничего таинственного в творческом процессе нет.

Поэтому и заслуживают столь большого внимания редкие высказывания Высоцкого, касающиеся методов его творческой работы. Конечно, если бы я в своё время задался целью написать его творческий портрет, я бы засыпал его вопросами: как он пишет, как создаёт мелодии, записывает ли их нотными знаками или рассчитывает только на магнитофон, на что обращает внимание при сочинении песни, когда решает, какому куплету стать припевом?..

С удивлением и радостью я ещё сейчас нахожу то тут, то там короткие фразы Высоцкого, которые можно принять за ответы на поставленные выше вопросы. Например, однажды он признался:

— Обычно мне кто-то что-то рассказывает или я сам что-то вижу, потом это откладывается и когда-нибудь всплывает (я сам даже не знаю когда) в какой-нибудь из вещей...

В другой раз на традиционный вопрос, как рождаются его песни, он тоже легонько приоткрыл занавес:

— Рождаются необычно. Вдруг сердце начинает сильно биться. Просто невозможно лежать. Встаю, начинаю ходить по комнате и чувствую: песня вырывается наружу, сама вырывается.

Но встречаются и высказывания более обстоятельные:

— Вот ты работаешь, сидишь ночью... И тут словно кто-то шепнёт тебе... Напишешь строку... Вымучиваешь... Потом — песня уже с тобой, иногда она мучает месяца по два. Когда «Охоту на волков» писал, она меня замучила. Мне ночью снился один припев. Я не знал, что буду писать. Два месяца звучало только: «Идёт охота на волков, идёт охота...» Песня всё время с тобой живёт, не даёт возможности спокойно отдыхать. Она всё время тебя гложет, пока ты её не напишешь...

Что же касается самой «технологии» этого процесса, Высоцкий описывал её так:

— Сейчас, в последнее время, я уже больше работаю с белым листом бумаги и ручкой, но всегда со мной рядом гитара и магнитофон. И иногда приходит раньше мелодия, иногда приходит раньше ритм, иногда приходит раньше текст.

На вопрос корреспондента Болгарского радио о том, как Высоцкий понимает творческую индивидуальность, он ответил так:

— Признак любой личности — это неповторимость. Она определяет индивидуальность. У настоящего художника — свой мазок, своя манера, по которой вы сразу можете определить: это он. Даже фотографа, если он талантлив, вы можете узнать по его работам. Скажем, у нас есть такой человек — Валерий Плотников, его выставка сейчас в Ленинграде. Ну ни с чем не спутаешь его работу. По этому же признаку я выделяю и певцов и авторов — по признаку неповторимости.

О спонтанном характере своего творчества Высоцкий говорил так:

— Вдохновение посещает меня неизвестно когда. Иногда в самолёте летишь, иногда вдруг ночью просыпаешься часа в три и не можешь потом отойти от стола до утра.

Однажды на просьбу слушателей дать какой-нибудь совет тому, кто в первый раз взял в руки гитару, он ответил коротко и ясно:

— Никому не подражать!

А в другой раз развил эту мысль:

— Если говорить серьёзно, я никогда никому не подражал и считаю это занятие праздным... И вообще призываю всех людей, которые пробуют свои силы в сочинительстве, — пишите, как сами видите, как сами понимаете. И в жизни интересно иметь дело с человеком, который является личностью, со своим мнением, своими суждениями...

Приведённые высказывания, конечно, не охватывают всех принципов творчества Высоцкого. Но очерчивают самые главные. Просто невероятно, что за два десятка лет он создал около семисот песен и стихотворений. Его трудоспособность была феноменальной. Для работы ему не нужны были никакие особые условия, достаточно скромного угла. Его не смущало присутствие других людей в комнате, он к этому привык с детства.

Отмечая, что Владимир был не только работоспособен, но и «работолюбив», Марина Влади свидетельствует: «Он мог писать везде: в гостиницах, на теплоходе, на кухне, на даче у друзей, в гостях — всюду». Каждый, кто бывал в его доме на Малой Грузинской, замечал, что стол Владимира придвинут к стене. Не потому, что не хватало места. Так было во всех его квартирах. Он любил работать лицом к стене, которая должна была быть совершенно гладкой. Старался устроиться в углу, а если это было невозможно, огораживал себя шкафом или этажеркой. Белая стена перед ним напоминала экран.

Ночами написаны многие из его песен, музыку он сочинял тихо, приглушённо, «под сурдинку», потому что всё вокруг спало. Сочинял он и «в уме», во время длительных перелётов, закрыв глаза и свободный от всего земного...

Андрей Вознесенский говорил, что во время работы над стихами Высоцкий не выключал телевизор, находившийся за его спиной. Он писал и мурлыкал, подыгрывая себе на гитаре, и музыка будущей песни вливалась в поток событий и слов. Тщательно правил свои стихи и мелодии, доработка свидетельствует о высокой его взыскательности, о настойчивой шлифовке языкового и музыкального материала. «Из бумаг Высоцкого видно, как он работал над словом, — отмечает Белла Ахмадулина и продолжает: — У него много вариантов одной строки. Он истинный подвижник именно литературного дела».

С точки зрения техники стихосложения произведения Высоцкого не безупречны. В них встречаются шероховатости, строфы разной протяжённости, сюжетные композиции иногда размыты, растянуты.

Когда стихотворение поётся, можно не уловить отдельных его дефектов. В напечатанном тексте они бросаются в глаза. Что это? Плоды беспомощности? Или, может быть, недосмотра? Недоработки? Небрежности? Поспешности?

Конечно, слабые места в стихах Высоцкого есть. И недоработки, и следы поспешности тоже встречаются. Но дело не только в этом. Чаще всего шероховатость, неприглаженность стиха — умышленна, литературный почерк нарочито искривлён, фраза — неприглядна, неухожена, подчас даже в споре с элементарной грамматикой. Особенно когда имитируется разговорная речь персонажа с невысоким интеллектуальным уровнем. Героев Высоцкого, как и его самого, невозможно заставить говорить стерильным языком какого-нибудь профессора лингвистики. Они — люди из народа, и неправы были те редакторы, которые требовали от автора поправок и приглаживания строк и строф. Отвечая им, поэт объяснял, что он начинал с гладких и ровных стихотворений, отполированных так, что не за что зацепиться, но теперь это у него прошло. Корявый, угловатый стих — логическое следствие его индивидуальной интонации. Иногда поэт сознательно употребляет жаргонные словечки, он старается найти общий язык со своими героями — теми, от чьего имени поёт, и теми, кто его слушает. И Высоцкий своим творчеством отстаивал право быть самобытным и неповторимым.

Черты личности Высоцкого, её оригинальности и неповторимости проявляются и в исполнительской манере. Здесь он тоже совершенно неподражаем.

Андрей Вознесенский рассказывал, как Высоцкий пел свою великую песню «Чуть по-медленнее, кони...»:

— Когда он запевал, страшно становилось за него. Он бледнел иступлённой бледностью, лоб покрывался испариной, вены надувались на лбу, горло напрягалось, жилы выступали на нём. Казалось, горло вот-вот перервётся, он рвался изо всех сил, изо всех сухожилий...

Однако в жизни, в обществе, в компании друзей, когда его не просили петь, он был совсем иной. Говорил тихо, был замкнут и молчалив, редко участвовал в общем разговоре, скромно вёл себя и на пресс-конференциях в театре. Таким запомнил его и Вознесенский: «Он был тих в жизни, добр к друзьям, деликатен, подчёркнуто незаметен в толпе». И ещё: «Я никогда не видел на нём пиджаков. Галстуки теснили ему горло, он носил свитера и расстёгнутые рубахи».

Один наш поэт рассказывал мне, как он познакомился с Высоцким. Он никогда прежде его не видел и удивился, когда понял, что уже полчаса сидит рядом с ним и разговаривает, не узнав его даже по голосу. Я тоже имел возможность видеть, как он делается незаметным, надев большие тёмные очки. Разговаривал он, правда, насмешливо, но к коллегам относился с большим уважением, готов был вступить за каждого, особенно за тех, к кому испытывал чувство нежной дружбы.

Анастасия Вертинская на мой вопрос, знала ли она лично Высоцкого и каким он остался в её воспоминаниях, ответила:

— Да, я очень хорошо знала Володю. В жизни это был мягкий и обаятельный человек, всегда улыбочивый и доброжелательный. Это был художник широкого, разностороннего дарования.

Того же мнения и Александр Митта:

— На сцене театра или с гитарой он был сгустком накалённой энергии, казалось, не знающей удержу и препон. А в общении с людьми — невероятно сдержан, собран, тактичен, терпелив.

— На меня при наших встречах с Высоцким, — вспоминает Михаил Ульянов, — всегда производила впечатление какая-то его дружественность — хоть и издалека, но очень крепко это чувствовалось... Даже странно как-то: человек, который ломал привычные благозвучные каноны, был внутренне очень интеллигентным. В нём не было никакой актёрской разухабистости, ни амикошонства, ни расхлябанности. Была какая-то очень хорошая мужская сдержанность.

Эти впечатления совпадают с высказываниями многих людей, знавших Высоцкого близко. Все отмечают его спортивный вид, решительную походку, постоянно напряжённые мускулы, необыкновенную красоту и необыкновенную энергию каждого его появления на сцене. Сплав спорта и трагедии, мужественности и детскости, отчаяния и отчаянной дерзости.

То же можно сказать и о выступлениях, в которых «высвобождалась его огромная творческая сила и самоотдача» (Наталья Крымова). Особенно хорошо видны спортивные качества Высоцкого в кадрах, снятых Венгерским телевидением. Там он во время пения делает всевозможные гимнастические фигуры, например: шпагат в воздухе, поёт стоя вниз головой, быстро меняет позы и проч. И всё это не является самоцелью, просто он иллюстрирует свою весёлую и бодрую песню «Утренняя гимнастика». Подобные акробатические номера и их элементы (чаще всего «цыганское колесо») используются им и в некоторых театральных спектаклях «Таганки».

В большой прессе о «Таганке» писалось очень отрывочно. О целом ряде спектаклей вообще не упоминалось. Не было творческих портретов актёров — куда им, они ещё молоды, успеют... Лишь в начале 1977 года в журнале «Театр» появился обзорный портрет Высоцкого, написанный молодым автором Михаилом Борком. Вообще весь первый номер журнала был отдан молодым рецензентам и театральным критикам.

Когда в том же году я вручил Высоцкому шестой номер нашего журнала «Септември», где поместил объёмистую статью о его театральные работы, он, перелистывая журнал, стрельнул в меня глазами и пошутил, что не каждый день о нём выходят такие статьи. «Началось», — подхватил я его шуточный тон, имея в виду статью Борка. «Первая, — бросил он, — и единственная!»

К сожалению, шутки, особенно когда они содержат мрачный юмор, имеют свойство превращаться в прогнозы. Библиографы усердно роются сейчас в центральных газетах, чтобы найти где-нибудь упомянутое при жизни имя Высоцкого. Увы... Зато в местной прессе, в том числе и многотиражках, множество публикаций, о которых мы и не подозревали. Я перелистываю ворох таких старых газет в доме Семёна Владимировича Высоцкого...

Большое число аспирантов работают над темами, связанными с артистической деятельностью Высоцкого. Двигаются по его многочисленным маршрутам и всюду находят его следы...

Нельзя сказать, что Владимир был равнодушен к публикациям о нём, изредка появлявшимся в прессе. Его большой друг фотограф Валерий Плотников вспоминает, что, когда в 1980 году в журнале «Аврора» появилась статья Вениамина Смехова о Высоцком, Владимир тут же позвонил матери и похвастал этим. Но такие радости, к сожалению, он испытывал нечасто. До самой смерти не прекращался заговор молчания вокруг его имени и его дела. Продолжался он фактически до присуждения Высоцкому Государственной премии СССР и пятидесятилетия со дня его рождения.

Мне кажется, что у нас, в Болгарии, можно найти ещё много документов, связанных с именем Высоцкого. Снимал же кто-то гастроли театра в Варне, Стара-Загоре, Велико-Тырнове, но пока я не смог выяснить, кто именно. Поиски можно продолжить и в другом направлении. Есть люди, которые могли бы рассказать о встречах и контактах с Высоцким, но почему-то они всё время откладывают это на «потом». Иван Славков, руководитель Болгарского телевидения, организовал три передачи с участием Владимира Высоцкого и постоянно с ним встречался. Есть что скатать и поэту Любомиру Левчеву, который в своём предисловии к книге «Поэты с гитарой» ограничился публикацией своего стихотворения «Реквием», посвящённого Высоцкому. Телевизионный комментатор Любомир Коларов несколько лет работал в Москве, был знаком с Высоцким, встречался с ним у себя дома, сделал о нём передачу, в которой оба обращаются друг к другу на «ты». Поэт Банчо Банов встречался с Высоцким в посёлке Красная Пахра, где Владимир построил деревянную дачу на участке своего друга Эдуарда Володарского, драматурга и сценариста (сейчас дача разобрана). Наш популярный артист Стефан Данаилов на встрече со зрителями увлечённо рассказывал о Высоцком — они были хорошо знакомы, — но и эти воспоминания остались не записанными.

Артист Дмитрий Межевич, хороший певец и гитарист, рассказал, как во время гастролей в Болгарии Иван Бортник заставил его спеть Высоцкому ряд песен Александра Вертинского, причём не только популярные романсы прославленного родоначальника авторской песни, но и малоизвестные его вещи. Помню, как возникла эта идея. У Йордана Матева был русский приятель, бывший белогвардейский офицер, поручик Варшавский, или попросту дядя Коля. Ему было уже больше восьмидесяти лет. Он жил в Орландовцах, воз-

ле кладбища. Решили заехать за ним. Дядя Коля надел красную русскую рубаху, перепоясал её шнуром, взял гитару и отправился с нами. Чего только не повидал дядя Коля в своей жизни (танцевал, например, в Стамбульском ресторане танец с кинжалами на столе). Память у него была отличная. Подай ему первую строчку Вертинского, и он споёт всю песню целиком! Дядя Коля был постоянным участником студенческих капустников в Театральном институте, часто пел в компаниях. Мы записали с его помощью сто шестьдесят семь стихотворных текстов Вертинского всего лишь с двумя ошибками...

Когда в Софию приехала «Таганка», дядя Коля почти неизменно участвовал в наших встречах после спектаклей. К нему проявили интерес многие артисты, в том числе и Владимир Высоцкий. Однажды было даже устроено нечто вроде состязания между ним и «молодыми петухами», как он называл своих соперников. А после отъезда театра дядя Коля слушал их записи и обогатил свой репертуар песнями Булата Окуджавы, Александра Галича и Владимира Высоцкого.

Быть может, нас смущает краткость наших встреч и беглость впечатлений? Мы боимся, что нас могут присоединить к сонму «признанных» друзей и товарищей знаменитого певца? Могут сказать, что нам захотелось искупаться в лучах его славы, приобщиться каким-то образом к его популярности? Но чаще всего мы думаем, что случаи, о которых мы можем рассказать, не заслуживают обнародования, слишком они мелкие и личные, мы предоставляем выступить с воспоминаниями тем, кто знал Высоцкого лучше и был к нему ближе.

Но ведь образ человека складывается не из эпитетов («великий» или «скромный», «отзывчивый» или «замкнутый», «доступный» или «гордый»), которые каждый может подобрать на скорую руку в зависимости от своих целей и намерений, в том числе и тот, кто его знал, и тот, кто в глаза никогда не видел. Реальный, достоверный, осязаемый образ человека создаётся из мелких деталей, характер особенно ярко раскрывается в совершенно конкретных обстоятельствах. Поэтому каждая подробность о Высоцком важна как частица, несущая дополнительную информацию. Всё нужно сохранить. Вот, кстати, один из примеров, связанных с пребыванием Театра на Таганке в Болгарии.

Высоцкий задержался на какой-то полуофициальной встрече, театр уже выехал в Стара-Загору, где вечером должно было состояться представление. Что делать? Мы знали строгие порядки этого коллектива, да и случай был малоуважительный. И тогда один из заместителей министра предоставил Высоцкому свой служебный «Мерседес». Артист обогнал даже автобус со своими товарищами и приехал в Стара-Загору раньше, чем они.

Этот эпизод не столь важен, но где тот человек, который сопровождал Высоцкого? Интересно было бы узнать, о чём они говорили в пути? Верно ли, что Высоцкий всё время пел свои песни, как утверждает шофёр? С гитарой или без? Шёпотом или во весь голос? Все эти моменты сейчас приобретают определённое значение.

Кто-нибудь мог бы рассказать нам и о концерте с участием Высоцкого в Казанлыке для рабочих завода имени Фридриха Энгельса 15 сентября 1975 года. Или о концерте в Варне 20 сентября. Неужели там не было ничего запоминающегося? То же относится и к посещению артистом городов Тырговиште и Ямбол.

На различных встречах почитатели Высоцкого часто спрашивают: менялся ли он в течение лет и каким образом? Как на него действовало общее признание, слава? Сам он отвечал на эти вопросы своими песнями. А мы можем сделать какие-то выводы, лишь проследив за его выступлениями хронологически, но, увы, не все они датированы.

Вглядимся, однако, в его портреты — их немало. Вот фотографии последних лет. Во взгляде — насмешка и доброта, нечто вроде ностальгии по прошлому. Мне кажется, что в конце жизни он стал как-то более меланхоличным, сосредоточенным в себе, менее разбросанным. На успехи свои смотрел как на нечто запрограммированное, не требующее

усилий с его стороны. Он рассказывал мне, что после гастролей их театра в Болгарии перед ним открылись новые пути. В 1976 году театр участвовал в Международном театральном фестивале БИТЕФ в Югославии. Там выступали тридцать два театральных коллектива из разных стран Европы. Высоцкий получил высокую оценку за исполнение роли Гамлета. В следующем году «Таганка» месяц гостила во Франции — театр был приглашён ЦК Французской коммунистической партии по случаю 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции. «Гамлет» получил первую премию французских критиков как лучший зарубежный спектакль, показанный во Франции. Значение этой премии можно оценить, если принять во внимание, что во Франции в том же году гастролировало двести театральных трупп.

* * *

В интервью Марку Дейчу, опубликованном в 1974 году «Литературной Россией», Высоцкий говорил, что песни — органичная для него деятельность, а не какое-то хобби.

В последние годы он писал всё больше и больше. Он начал уже собирать свои песенные тексты и стихи. Ещё в 1973 году Владимир подарил Любомиру Левчеву сорок своих стихотворений с надписью: «Дорогой Любомир! Это первая надпись на моих стихах (отпечатанных на машинке). Может быть, когда-нибудь надпишу и книгу. С уважением и надеждой на дружбу. Высоцкий, г. Москва, июнь 1973 г.».

Подобное обещание получил однажды и я, когда подарил ему номер газеты «Народна армия», где напечатаны небольшая моя статья о нём и переведённое Иваном Николовым его стихотворение «Братские могилы» (текст мы получили, расшифровав первую маленькую грампластинку Высоцкого). Владимир взял газету, посмотрел на свои стихи и сказал:

— В первый раз вижу свои стихи, выраженные печатными буквами.

Семью годами позже, в мае 1980 года, Вениамин Смехов напечатал в ленинградском журнале «Аврора» упомянутую статью, посвящённую Высоцкому. Содействовал её появлению Фёдор Абрамов. На вопрос одного из своих друзей, как он встретил эту публикацию, артист весело ответил: «Приятно прочесть кое-что о себе, напечатанное не латинским шрифтом...» Думаю, что подтекст этой фразы довольно прозрачен...

Его желание увидеть свои стихи изданными было так велико, что он готов был воспользоваться малейшей для этого возможностью. Кинорежиссёр Геннадий Полока рассказывал, с каким воодушевлением Владимир Высоцкий работал над сборником стихотворений для детей, который ему обещали издать в «Детгизе». (Как известно, он не был детским поэтом, но написал стихи и песни для «Алисы в стране чудес»). В конце концов и эта идея не была осуществлена, рукопись отклонили. Где она теперь?

Собираясь на короткое время в Москву, я иногда посылал Высоцкому открытки и общал свой номер телефона в гостинице. Но чаще я ждал его после спектакля или врывался в гримёрную во время антракта. Там неудобно было получать у него автограф в присутствии его коллег. Поэтому я никогда не просил его расписываться на программках спектаклей. Но зная, насколько мелок его почерк, я однажды подал ему нашу общую фотографию и зелёный фломастер — фломастером мелко не напишешь. На белом поле под фото он написал всего три слова: «Любо! Спасибо! Добро!» — подписался и сказал, что напишет больше в следующий раз, когда издаст книгу.

Эта книга вышла под названием «Нерв». На форзаце — его увеличенная подпись. Но вместо автора книгу надписали мне его отец, Семён Владимирович Высоцкий, а также Геннадий Михайлович Гусев, тогдашний директор издательства «Современник», много сделавший для издания и переиздания этого сборника. С четвёртой стороны обложки на нас смотрел Владимир в свитере и неизменной кожаной куртке.

В начале своего буклета о Высоцком, изданного в 1983 году Всесоюзным бюро пропаганды киноискусства, Ирина Рубанова пишет:

«Характерно, во всех устных и письменных высказываниях, сделанных после того, как Владимира Высоцкого не стало, сквозь множество похвал, умных суждений, пронизательных разборов, сквозь любовь, печаль и протест преждевременного конца непременно проходит, преимущественно в вопросительной форме: кем он был главным образом? Актёром? Певцом? Поэтом? И все честно признаются, что затрудняются ответить окончательно».

На этот нелёгкий вопрос затруднялся ответить и сам Высоцкий. В своём интервью, записанном на телевизионной студии в Пятигорске 14 сентября 1979 года (в эфире не было), Высоцкий сказал:

— Вы спрашиваете, кем я себя считаю прежде всего — поэтом, композитором, актёром? Не могу прямо так вам ответить на этот вопрос. Может быть, всё это вместе взятое я назову в будущем одним словом и тогда вам отвечу. Пока что такого слова нет.

Автор цитирует интервью, данное Высоцким в 1976 году болгарской газете «Дружба», выходящей в Москве. На вопрос: «Могли бы вы сменить свою профессию?» — он ответил: «Да, думаю, что сменил бы. Но идеальным для меня решением было бы писать стихи и время от времени играть что-нибудь — то, что и театру нужно и мне доставляет удовольствие. Но пока что мне ещё не хочется оставлять сцену».

Здесь интересно, в каком порядке сам Высоцкий расположил свои занятия и какую судьбу он избрал бы, если бы всё зависело только от него. Незадолго до смерти и Василий Шукшин сказал в интервью болгарскому литератору Спасу Попову, что намерен почти целиком сосредоточиться на литературе. Получается, что люди испытывают наибольшее влечение к тому, чему в жизни меньше всего уделяют времени.

В своих размышлениях вслух перед публикой Владимир Высоцкий сделал однажды следующее признание: «Если на одну чашу весов бросить всё, что делаю помимо песен (кино, театр, выступления, радио, телевидение и проч.), а на другую — только работу над песнями, думаю, что песня перевесит».

Теперь этот вопрос о приоритетах решён.

Книгой «Нерв» Высоцкий вошёл в литературу, и следующие книги ещё более упрочили его положение в ней.

* * *

Я приведу некоторые данные о состоянии здоровья Высоцкого, мне сообщили их после его смерти. Они до сих пор малоизвестны, но, мне кажется, исключительно важны для понимания его драмы.

25 июля 1979 года во время концерта в Бухаре Владимир Высоцкий упал, бездыханный, на сцене. Жизнь ему возвратил укол в сердце. Высоцкому предписали два месяца восстановительного отдыха, как при инфаркте. На следующий день после возвращения в Москву он отправился на аэродром встретить врача, который спас ему жизнь. Пришёл, чтобы увидеть его и помочь ему устроиться в Москве на время пребывания. Похвастал, что в Москве никто не знает о случившемся в далёкой Бухаре. Всё удалось скрыть.

С роковой точностью, спустя год, удар повторился.

Алла Демидова рассказывает в своих воспоминаниях, что в последнее время Высоцкий часто болел, играл Гамлета бледным и на пределе сил, забывал роль, за кулисами глотал таблетки. От его родителей я знаю, что уже в старших классах школы у Володи начались нелады с сердцем. У него нашли ревмокардит. Эта болезнь была не столь невинной, если послужила основанием для освобождения от военной службы. Долго она не давала о себе знать, лишь в конце жизни Высоцкого заговорила в полный голос. Семён

Владимирович показывал мне два медицинских заключения, найденных в книгах сына. Ещё в 1978 году Владимир почувствовал себя плохо и пошёл к врачу. Выяснилось, что состояние его здоровья очень неважно, что следует провести необходимые исследования, что у него неблагополучно с сердцем и нужен длительный отдых. Но как только Володе стало немного лучше, он швырнул это заключение и рецепты в ящик стола, никому ничего не сказав.

Я уже говорил, что Владимир Высоцкий признавал в жизни только одну скорость — ракетную. Он изо всех сил погонял своих коней, неважно, что он пел и покрикивал при этом: «Чуть помедленнее, кони...» Он давил на педали и гнал своих железных коней ещё сильнее, хотя знал о плохих дорогах, опасных поворотах, внезапном ослеплении от встречных машин.

«Марина пыталась умерить его бешеный темп, — замечает их общий друг, Станислав Говорухин, и делает такой вывод: — Отчасти ей это удалось. Во всяком случае, она продлила ему жизнь».

В декабре 1979 года у него снова был сердечный приступ. Владимир отправился в поликлинику, кардиограмма показала предынфарктное состояние. Ему был предписан немедленный отпуск и активное лечение. Но и на этот раз заключение последовало в ящик письменного стола.

По-видимому, у Высоцкого давно уже накапливались предпосылки инфаркта миокарда, который произошёл ранним утром в его квартире на Малой Грузинской. В эту роковую ночь при нём находился тот же врач, что уже однажды спас его. Но теперь он не смог ему помочь. 25 июля в 4 часа 10 минут наступила смерть.

* * *

Когда его собеседник в сентябре 1979 года на Пятигорской телестудии спросил, какой вопрос хотел бы он задать самому себе, Владимир Высоцкий ответил:

— Сколько мне ещё осталось лет, месяцев, недель, дней и часов творчества? Вот такой вопрос хотел бы я себе задать. Точнее, знать ответ на него...

Увы, совсем мало, меньше года. Но это знаем мы сейчас. Он тогда не знал.

Это как раз и прекрасно, что человек не знает, сколько ему остаётся жить на этом свете. Если бы он узнал об этом каким-нибудь образом (скажем, от врача или если он осуждён, например, на смерть), он мог бы распределить остаток жизни по дням и часам. Но это была бы уже не жизнь. Для него жизнь закончилась бы в момент узнавания, исчезновения загадки.

Но это не мешает нам рассуждать о смерти.

Тема смерти занимает значительное место в песенном творчестве Владимира Высоцкого. Произведения, в которых он говорит о смерти, могли бы составить большой цикл, а может быть, и целый сборник. Некоторые из них носят шуточный характер, как, скажем, стихотворение «Мои похороны или Страшный сон очень смелого человека». Когда же речь идёт о потере друга, тон стихотворения совершенно иной, таковы трагические строфы «Памяти Василия Шукшина».

Смерть самых лучших намечает
И дёргает по одному.
Такой наш брат ушёл во тьму!..
Не буйствует и не скучает.

А был бы «Разин» в этот год.
Натура где — Онега. Нарочь?
Всё печки-лавочки, Макарыч!

Такой твой парень не живёт.

.

Гроб в грунт разрытый опуская
Средь Новодевичьих берёз,
Мы выли, друга отпуская
В загул без времени и края.
А рядом куст сирени рос.
Сирень осенняя. Нагая...

Оплакивая Шукшина от имени всего народа, он скорбит о нём и как о своём близком товарище — Шукшин полтора года снимал комнату в доме, где жил Высоцкий (тогда они часто встречались). Сохранилось признание певца — он сожалеет, что ни разу не снялся вместе с Шукшиным, и говорит, что постоянно смотрит его фильмы при повторной демонстрации.

Песню «Кони привередливые» Ульянов назвал провидческой.

Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю
Я коней своих нагайкою стегаю-погоняю.
Что-то воздуха мне мало, ветер пью, туман глотаю,
Чую с гибельным восторгом: «Пропадаю,
Пропадаю!»

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!
Не указчики вам кнут и плеть.
Но что-то кони мне попались привередливые...
И дожить не успел, мне допеть не успеть...

Последнее стихотворение Высоцкого содержит предчувствие недалёкой смерти и воспринимается как предсмертное, как прощание с родными и друзьями. Вот эти три строфы, которые стали широко известными, не будучи опубликованными и переложёнными на музыку:

И снизу лёд, и сверху. Маюсь между.
Пробить ли вверх иль пробуравить вниз?
Конечно, всплыть и не терять надежды,
а там за дело, в ожиданье виз...

Лёд надо мною, надломись и тресни!
Я весь в поту, как пахарь от сохи.
Вернусь к тебе, как корабли из песни,
всё помня, даже старые стихи.

Мне меньше полувека — сорок с лишним.
Я жил двенадцать лет, тобой и Господом храним.
Мне есть что спеть, представ перед Всевышним,
мне есть чем оправдаться перед ним.

Марина Влади рассказала историю этого стихотворения, написанного летом 1980 года:

— Кажется, за день до отъезда в Москву Володя увидел на столе яркую рекламную карточку — такие у нас бросают в почтовые ящики, агитируя купить какую-нибудь вещь.

Он повертел карточку в руках и начал что-то быстро писать между строк рекламного текста и на полях. Закончив, прочёл. Мне стихи очень понравились. Говорю: «Подари мне». «Нет, — отвечает, — надо чуть-чуть подправить. Пришлю из Москвы телеграфом». Действительно, кое-что исправил, прислал. После его похорон я перерыла весь дом в поисках этой карточки. Знала, что он не мог её выбросить. И нашла. Теперь храню как самую дорогую память о нём.

У этого стихотворения нет мелодии, точнее, она не сохранилась, потому что Белла Ахмадулина утверждает, что Владимир пел ей эту песню. 22 июля, за три дня до смерти, пел он её и Джуне Давиташвили. Под текстом стоит дата — 20 июля 1980 г., а текст написан его рукой, мелким почерком на открытке, адресованной Марине Влади. Последние две строки — это прощание с ней, с друзьями, со светом. Мотив, вероятно, звучал печально и траурно, без чёрного юмора, смерть в стихах эстетизирована и доведена до высшей абстракции, потому что — увы — встреча с ней была совсем-совсем близка...

Как артист Высоцкий не любил изображать смерть. Даже в «Гамлете» он не показывал, как умирает его герой, как падает на землю и проч. Он просто отдалялся от нас и исчезал в тюле подвижного занавеса. Вспомним о суеверии, описанном в реквиеме памяти Шукшина:

Смерть тех из нас всех прежде ловит,
Кто понарошку умирал.

Конечно, ни один автор не может пройти мимо мысли о неизбежном: «Если бы я знал, что будет со мной через десять лет, наверно, мне было бы неинтересно жить дальше», — как-то сказал Высоцкий.

Он не знал, что ожидало его через десять дней. Но строил планы, брал на себя обязательства, увлекался новыми творческими задачами. И так — до последнего дня.

Он был перегружен работой, много ездил: Москва, Париж, Варшава...

Весной 1980 года он во Франции. Дал несколько концертов, но чувствовал себя неважно. Лечился в больнице у одного врача, который спас старшего сына Марины Влади от наркомании. Рассчитывал, что лечение и ему поможет.

Но предстояли гастроли «Таганки» в Польше, в репертуар был включён и «Гамлет». Высоцкий дал телеграмму, что болен и приехать не сможет. Гастроли театра оказались под угрозой срыва. И тогда Высоцкий выписался из парижской больницы и 11 мая 1980 года выехал в Польшу. Там у него было много друзей, была и договорённость с Даниэлем Ольбрыхским об участии в будущем совместном фильме, ждали его и другие встречи.

В Польшу песни Высоцкого проникли очень давно. Ещё в конце 60-х годов по приезду в Москву польский писатель-фантаст Станислав Лем в одном из интервью сказал, что хотел бы встретиться здесь с тремя людьми — с братьями Стругацкими, авторами фантастических романов, и с Владимиром Высоцким, который «тонко чувствует космос». По этим словам видно, что Лему были известны самые ранние песни Высоцкого на космические темы, например, «В далёком созвездии Тау Кита» и «Песня космических негодяев», обе написанные с большим чувством юмора от имени человека, который посетил далёкие галактики и утверждает, что в космосе страшней, чем даже в дантовском аду, что на земле веселее, что наши собратья по разуму на других планетах не землеподобны, а себеподобны и т. д.

В этих песнях с поразительной фантазией трансформированы научные гипотезы, были и небылицы о встречах с неземными существами, которые движутся по лучам света и внезапно меняют свой облик, «язык у них невозможный, строй буржуазный, а юмор безобразный...» Как свидетельствуют очевидцы, Высоцкий встречался в Москве с прослав-

ленным польским писателем, но, к сожалению, у нас нет сведений об их дальнейших контактах...

В Варшаве Высоцкий провёл всего три дня, сыграл Гамлета и 14 мая снова отправился в Париж. Каждую свободную минуту он отдавал встречам с друзьями, интервью, записям.

В это время в Варшаве находилась его мать, Нина Максимовна. У Владимира не оказалось свободного часа повидаться с ней. Сумел только позвонить Нине Максимовне в отель. Вечером она его увидела... на экране телевизора в своём номере...

Несмотря на колоссальную занятость, нашёл время купить отцу зажигалку. Это он делал всегда и всюду, где бывал. Семён Владимирович коллекционирует зажигалки, держит их в специально сделанных ящиках с ячейками. У него их несколько сотен, собранных со всего света. И большинство привёз ему сын. Самое невероятное, что все эти зажигалки в полной исправности: щёлкнешь — и прикуривай!

Началось лето 1980 года. Обычно в это время московские театры были в отпуске, но на этот раз театральный сезон продолжался в связи с Олимпиадой. Владимир Высоцкий в Париже. Он снова поступает в больницу, но ненадолго. Срок пребывания его во Франции истекает, консульство отказывает ему в продлении визы, и 11 июня он возвращается в Москву. Марина не может его сопровождать, потому что её сестра Татьяна-Одиль умирает от рака. Ей осталось жить совсем немного. 23 июня её не стало.

Высоцкий узнаёт об этом по телефону, хочет тотчас же приехать, но это оказывается невозможным — паспорт, виза, билет... К тому же назначены концерты, спектакли, и он не может покинуть Москву даже на два-три дня...

Со здоровьем у него скверно, становится плохо с голосом. На концерте 18 июля он вышел на сцену перед пятью тысячами зрителей и не смог петь. Он извинился, сел на стул и в течение полутора часов занимал публику увлекательным рассказом. Стихи читал, но не пел. (Ему и в голову не приходило записать свои стихи на плёнку и выступить под фонограмму — в авторской песне это недопустимо).

Вечером он играл Гамлета. Последние его спектакли — 13 и 18 июля. Двести семнадцатый и двести восемнадцатый спектакли «Гамлета». За кулисами дежурили врачи, у служебного входа — машина.

Играл он, преодолевая неимоверное физическое недомогание. Сразу же после спектакля отправился домой, чувствовал себя плохо.

Должен был он играть ещё и 27 июля, а после этого собирался вернуться в Париж, чтобы завершить лечение. Получил новую визу, паспорт, купил билет на 29 июля. Обещал 27 июля до спектакля побывать в Звёздном городке и спеть для космонавтов.

Созрел замысел постановки, в которой Владимир решил выступить в качестве режиссёра и артиста одновременно. Это пьеса Теннесси Уильямса «Игра для двоих». Играть он собирался с Аллой Демидовой.

Среди неосуществлённых замыслов Высоцкого — незаконченный сценарий (с Артуром Макаровым) о капитане дальнего плавания и незаконченный сценарий с Эдуардом Володарским «Каникулы после войны», ныне изданный.

Намеревался в качестве режиссёра дебютировать и в кино. Работал в последнее время над сценарием фильма «Зелёный фургон» по повести А. Козачинского. У него был договор с Одесской киностудией на съёмки многосерийного телевизионного фильма, где он должен был сниматься в главной роли. Начало работы намечалось на осень. Думаю, Высоцкого соблазняла идея создания авторского кино. Он хотел продолжить сериал о капитане Жеглове. Собирался он и заняться прозой. На его столе лежали рукописи начатых рассказов¹.

¹ В журнале «Нева» (1988 г., № 1) опубликована повесть В. Высоцкого «Роман о девочках». (Примеч. пер.)

Всем этим и многим другим замыслам Высоцкого не суждено было осуществиться. Вмешалась смерть. «Первый инфаркт, — писал его отец, — оказался последним». Умер Высоцкий во сне. Такую смерть называют лёгкой. Но для окружающих она не менее ужасна, чем любая другая. И столь же несправедлива.

Создателя «Калины красной» В. М. Шукшина принимает земля Новодевичьего кладбища. В. С. Высоцкого берёт к себе Ваганьково. Оба умирают внезапно, оба от самой распространённой болезни времени — инфаркта миокарда.

Наше время иное, лихое, но счастье, как встарь, ищи!
И в погоню летим мы за ним, убегающим, вслед.
Только вот в этой скачке теряем мы лучших товарищей,
на скаку не заметив, что рядом товарищей нет.

(«Песня о новом времени»)

Вечером 25 июля театр играл «Десять дней, которые потрясли мир». Актёры играли без вдохновения, без воодушевления, почти просто обозначая текст. Но публика не осуждала их, потому что знала о случившемся. В конце спектакля Ю. П. Любимов вышел на сцену и сообщил, какую невозместимую утрату понёс театр. Все встали и молча отдали дань памяти артиста.



Жизнь после смерти

В 1987 году В. Надеин рассказал на уже упомянутых страницах «Известий», как была встречена весть о смерти Высоцкого, и как он был похоронен. Приведу отрывок из этой статьи, озаглавленной «Голос Высоцкого»:

«В Москве шла Олимпиада, был прекрасный пятничный день, на стадионах вовсю раздавали медали, и, казалось, всем было не до того. Только к двенадцати дня под окнами кирпичного кооперативного дома на Малой Грузинской собралось человек тридцать. Стояли молча, окаменев.

Через несколько часов вышла «Вечерка» с «рамкой». Спасибо «Вечерке», она была одна. «Рамка» выглядела скромно, всего несколько строк: «...с глубоким прискорбием... артист Театра на Таганке...» Что ж, всё верно. «Рамка» — не место для эмоций. Документ. Чего не заслужил — того не перечислишь...

Просто артист...

К ночи народу внизу прибавилось. С балкона восьмого этажа были видны обращённые вверх лица. Стояли всю ночь. Это тоже давняя традиция русской поэзии...

Утром откликнулся «Голос Америки», сумев в краткую информацию мастерски уложить большую бестактность. «Умер менестрель Владимир Высоцкий, муж известной в Советском Союзе французской киноактрисы Марины Влади». Какая прозрачная язвительность. Менестрель, мол, известен благодаря француженке-жене. Да и француженка хорошо известна только в Советском Союзе... (Не здесь, не мимоходом, а особыми словами надо бы рассказать о той, кого он любил, и кто любила его, — о его русской жене Марине Владимировне Поляковой, действительно больше известной у нас как французская киноактриса Марина Влади).

Не только ребята с приисков, студенты Харькова или рыбаки Приморья гордо заявляли о своей подвластности его таланту — Ю. Трифонов, Б. Окуджава, Б. Ахмадулина, П. Капица, М. Ульянов... Какая концентрация творческой мощи только в этой малой части славных людей нашего Отечества, глубоко почитавших неповторимый дар Владимира Семёновича Высоцкого.

Но даже эти проницательнейшие из граждан страны были светло потрясены тем проявлением всенародной любви, которая выплеснулась на Таганскую площадь, на Верхне-Радищевскую улицу, на Интернациональную улицу, через Яузю и дальше, дальше, на пять километров по набережной. Не могло быть и речи о том, что скромное старое здание театра, где шло прощание, пропустит сквозь себя хоть малую толику скорбящих. Но люди стояли.

К началу второго стало безоговорочно ясно, что и проблеска надежд нет. И тогда люди стали просить впереди стоящих передать туда, в театр, цветы. Их передавали над головами.

У студии документальных фильмов в этот понедельник чего-то не было — то ли аппаратов, расписанных на игры, то ли плёнки, предназначенной для свершений. Река цветов текла над тысячами человеческих голов, но нам никогда уже не видать этого величественного зрелища, которое во всей неповторимости смогли познать только вездесущие мальчишки, рискованно обсевшие ветви деревьев и даже крышу станции метро.

Впрочем, всё обошлось благополучно. Кажется, никому в огромной толпе не отдавили даже ноги. Милиция в этот день была безукоризненна — вежлива, услужлива, предупредительна. Наверное, правда, что по случаю Олимпиады в Москву были отобраны лучшие её представители.

А может, дело не в отборе. Может, милиционеры были самые обычные. Просто те, кто, возможно, никогда не слышал очень смешного “Милицейского протокола”, со слезами провожали “капитана Жеглова”...»

Фотографий сделано было много. Ревностные собиратели материалов о Высоцком постоянно присылают мне всё новые и новые, неизвестные доселе. Недавно я получил из Запорожья восемь фотографий — случайно оказавшийся на месте фотолюбитель сфотографировал прежде всего написанный от руки некролог, выведенный перед зданием театра, и ничего не подозревающих людей, спокойно проходящих мимо, потом кучки прохожих, собирающихся около некролога, и, наконец, бесконечные колонны молчаливых людей. Шествие никем не направлялось, но это не была толпа, запрудившая площадь и улицы. Люди стояли лишь с одной стороны, оставив другую для транспорта. Кто-то незримо присутствующий невидимой рукой как бы наводил порядок на улицах и бульварах города, и так было вплоть до самого Ваганьковского кладбища.

Записаны были и слова прощания, сказанные в фойе театра, — не очень чётко, наверно, издали и на любительский кассетник.

Горестны были слова артистов и режиссёров в час разлуки. Безутешная скорбь приглушала их голоса, невозможно было осознать неожиданную потерю, разум отказывался воспринимать страшную реальность. И одновременно уже тогда, в посмертном прощании, прозвучали оценки и прогнозы, оказавшиеся единственно верными.

Грустно сознавать, что эти сердечные, возвышенные слова об артисте, поэте и певце были произнесены едва ли не впервые лишь сейчас, у его гроба...

Юрий Любимов. Владимир был неукротимый человек. Он рвал своё сердце, оно не выдержало и остановилось. Народ отплатил ему своей большой любовью. Третьи сутки люди идут день и ночь проститься с ним, постоять у его портрета, положить цветы, раскрыть зонты и охранять цветы от солнца, чтобы они не завяли. Мы мало охраняли его при жизни, но, видимо, такова горькая традиция русской поэзии.

Михаил Ульянов. Владимир Высоцкий был личностью, артистом такой неповторимой, такой ни на что не похожей индивидуальности, что его смерть — это зияющая рана в нашем актёрском братстве. Говорят, незаменимых людей нет. Нет, есть! Придут другие, но такой голос, такое сердце, такая ярость и такая боль уже из нашего актёрского братства уйдёт...

Он прожил короткую жизнь, он действительно не мог остановить своих лошадей: у него не хватило сил. Но ведь в этом и весь Владимир Высоцкий, в том, что его лошади в пене, в ярости, в галопе, в неостановимости...

Спеть тебя никто не сможет, но слушать тебя будут, как слушали при жизни во всех уголках нашей необъятной родины, ибо твои песни выражали нечто очень глубокое и очень сердечное.

Валерий Золотухин. С первого твоего появления на этой сцене, с первых твоих шагов на этих подмостках до последнего твоего поэтического слова мы, товарищи твои по театру, с любовью, восторгом, любопытством, болью и надеждой наблюдали за твоей азартной траекторией. Ты был душой нашей, ты есть счастливая частица нашей биографии, биографии всех тех людей, которые хоть на малое время сталкивались с тобой в работе. Ты стал биографией времени. Мы бесконечно скорбим об утрате. Мы донесём до своих детей, внуков наших благодарение за то, что нам выпала счастливая доля работать с тобой, слышать, и видеть, и любить тебя живого. Для твоих многочисленных партнёров ты был братом, братом любимым, потому что в глазах твоих всегда было желание удачи и добра другому.

Григорий Чухрай. Бывают артисты любимые — он был своим, но был нужен миллионам людей нашей страны. Потому что в том, что он делал, было так много души, так много

правды, так много хорошей злости. Хорошей злости. Он не был злобным, он был злым. Он был непримиримым к тунеядцам, трусам, негодьям. И он любил народ, служил ему, и поэтому так отозвалось сердце нашего народа на эту тяжёлую утрату...

Его песни не затихнут, они принадлежат народу.

Да, он не щадил своего сердца, жил вразнос. Его бешеный темперамент подгонял его жизнь, а он, когда особенно было тяжело, просил, кричал: «Помедленнее! Чуть помедленнее!» Но, видимо, помедленнее он не мог, таков был нрав, такая была личность. И вот сердце разорвалось, и его нет с нами. Горько всем нам.

Никита Михалков. Умер народный артист Советского Союза. В самом истинном смысле этого слова. Потому что его знали все, его многие любили, его многие не любили. Но и те, кто его любил, знали, за что его любят, и те, кто его не любил, знали, за что его не любят. Потому что он был ясен, конкретен и чрезвычайно талантлив. Но для всех это был человек бесконечно близкий. Близкий. Просто близкий. Герцен сказал, что человек, поступки и помыслы которого не в нём самом, а где-нибудь вне его, — раб при всех храбростях своих. Володя был всегда человеком, поступки которого были внутри него, а не снаружи. И он всегда был человеком живым. Для нас он всегда живым и останется...

Ульянов, Золотухин, Чухрай и Михалков не называли организаций, которые они представляют. По-видимому, они не были официально уполномочены. Но понятно, что Ульянов выражал соболезнования от Всероссийского театрального общества, Золотухин — от своего театра, Чухрай и Михалков — от деятелей кино. К этим прощальным словам можно добавить и слова многих писателей, посланные в театр телеграфом. В архивах «Таганки» я видел целые папки с соболезнованиями. Приведу лишь три из них.

Юрий Трифонов. «Умер Владимир Высоцкий, прекрасный артист, оригинальный поэт и замечательный, любимый народом певец. Как щедро одарила его природа! И как не щедро, жесточайше скупой отпустила ему дней на земле! В музыку нашей жизни 60 – 70-х он внёс ноту высокой проникновенности, силы, жизнелюбия. Он пропел много печального о времени и о себе; он пел, награждая нас, тех, кто понял его, кто с любовью собирал его записи, кто пел вместе с ним его песни вслух и в сердце, кто слышал их в театрах и случайно из распахнутых окон. Он награждал нас в своих песнях подлинной, своеобразной поэзией, страстью и мужеством, необходимым для жизни. Он был певцом и поэтом легендарного темперамента, не растратив его, не исчерпав себя и ни разу не изменив своему дару».

Булат Окуджава. «Неправда, будто его творчество столь просто, что всеми воспринимается абсолютно и с любовью. Он не кумир людей с низким уровнем культуры, им не восторгаются приверженцы эстрадной пошлятины, он раздражает унылых ортодоксов и шокирует ханжей. Он истинный поэт, и его широкое и звонкое признание — лучшее оружие в борьбе с возбуждённым невежеством, с ложью и так называемой массовой культурой. Совсем недавно мы встречались на Садовом кольце. Он ехал с Таганки к Курскому вокзалу. Для меня он живой».

Белла Ахмадулина. «Дар Высоцкого — дар нам, и мы приняли его с благодарностью и наслаждением, не обделив людей следующего времени, которым предстоит получить этот долгий подарок, этот привет от наших дней».

Смерть Высоцкого потрясла и многочисленных его друзей и почитателей в Болгарии. Болгарское телевидение сообщило в своём информационном выпуске о похоронах Высоцкого. Были показаны заполненные народом Таганская площадь и прилежащие улицы. Кто-то всё же заснял этот двухминутный репортаж.

Целый ряд газет — «Народна култура», «Литературен фронт», «Отечествен фронт», «Народна младеж», «Пулс» — отметили смерть Высоцкого. Журнал «Пламя» поместил

статью и его стихи. Журнал «Младеж» предоставил место для воспоминаний о покойном и для его портрета, «Факел» и «Наша родина» тоже поместили материалы о Высоцком.

Любомир Левчев, посетив Ваганьковское кладбище, написал стихотворение «Реквием», посвящённое Владимиру Высоцкому, и напечатал его в «Литературен фронт», включив затем в книгу «Заклинания».

Чтобы удовлетворить всё более растущий интерес к личности и делу артиста, певца и поэта, Болгарское телевидение подготовило и показало зрителям передачу «Воспоминания о Владимире Высоцком».

Включены были и кадры из передачи «Московские встречи» — Владимир Высоцкий рассказывал о «Гамлете», читал стихи Семёна Гудзенко, пел свои песни на стихи Б. Пастернака, А. Вознесенского и собственные. Сорокаминутная передача заканчивалась «Песней о Володе Высоцком» Булата Окуджавы в исполнении автора. Между фотографиями и отрывками из ролей как рефрен повторялся кадр с вазой цветов, которые постоянно меняют в фойе перед портретом артиста.

В театре целая стена занята фотографиями Высоцкого. Когда мы стояли перед ними, мне подумалось, что именно отсюда надо начать рассказ о Высоцком, потому что именно здесь, в театре, в котором он вырос, особенно остро ощущается и его отсутствие и его присутствие. Отсутствие, потому что свободным остаётся место в спектаклях, в которых он был занят, остаются ненаписанными песни и стихи, которые мог создать только он. А присутствие — потому что его дело продолжают его соратники, друзья, единомышленники, столь же беззаветно служащие искусству, как служил он.

Горестны слова Юрия Любимова, сказанные возле этой стены с фотографиями:

— Он был удивительным по своей неповторимости явлением. Поэтому Москва и москвичи так хоронили его, ощутили это как собственную потерю. Для каждого это была потеря близкого человека. Он был прекрасным поэтом, и вот сейчас мы заканчиваем работу над спектаклем по его стихам, по его песням. Перед стендом с его фотографиями всегда стоят люди и смотрят на него, в ролях и в жизни.

Театру очень не хватает Владимира, — продолжал Любимов. — Редко рождаются такие крупные таланты, которые так выражают дух своей нации, удовлетворяют духовную жажду людей. В каждой квартире, у миллионов людей есть его записи, благодаря развитию техники его можно постоянно слушать дома.

В квартире Валерия Золотухина на Профсоюзной улице всюду, в каждой комнате фотографии Высоцкого. Я прошу хозяина рассказать, как они познакомились.

— Мы встретились с Владимиром в Театре на Таганке, пришли туда одновременно. Есть такая фотография — мы очень молоды, он с гитарой, я с гармошкой. Это был спектакль «Десять дней, которые потрясли мир», так мы выходили на улицу, к зрителям. Потом мы с ним часто были в театре партнёрами — в спектаклях «Жизнь Галилея», «Вишнёвый сад», «Антимиры» и др. Много раз снимались вместе в фильмах. И когда мы начинали (первый наш совместный фильм был «Хозяин тайги»), мы даже дали друг другу такую клятву, что ли, юношескую: не сниматься друг без друга. Если приглашают одного, то другой тебя тащит — словом, один без другого никуда! Но Владимир был блистательный, замечательный, выдающийся поэт, он так быстро начал своё восхождение на поэтический Олимп, что иногда он, а в последние годы особенно, мало уделял внимания актёрской своей профессии.

Я спрашиваю Золотухина, могут ли петь песни Высоцкого другие исполнители. Напоминаю название сборника, посвящённого другому Владимиру: «Маяковский продолжается». А продолжается ли Владимир Высоцкий?

— Вместо ответа, — говорит Золотухин, — я спою вам одну его песню. Но скажу прежде, что петь песни Высоцкого дело очень ответственное и страшное. Но я не принадлежу

к тем людям, которые утверждают, что не надо его трогать, не надо петь, пусть останется только авторское исполнение. Нет, я считаю, что каждый исполнитель в меру своих способностей может найти свою тему в огромном разнообразии, в огромном богатстве, в огромном поэтическом наследии Владимира Высоцкого.

Мой собеседник снимает со стены гитару, и вот уже звучит песня Высоцкого «Полчаса до атаки». Золотухин ни в коей мере не старается подражать манере исполнения автора. Он знает, что это невозможно. Поёт Золотухин необычно, а может, так кажется, потому что ухо ждёт хриплого баритона Высоцкого.

До сих пор трудно привыкнуть к мысли, что песни Высоцкого будут петь другие исполнители. Ещё при его жизни в одном из спектаклей «Современника» Игорь Кваша должен был петь песню Владимира. Сам Высоцкий очень остроумно рассказывал, как учил Квашу, что и как ему показывал до тех пор, пока не убедился, что всё это бесполезно, и не оставил человека в покое — пусть, мол, поёт как умеет и как ему нравится.

Иосиф Кобзон рассказывал, что спел однажды Высоцкому несколько его песен в собственной интерпретации — совершенно иной, более мягкой, соответствующей особенностям голоса певца. Владимир долго молчал, потом проронил: «Что же, наверно, можно и так». И согласился попробовать сделать новую аранжировку — для Кобзона. Сейчас певец включает в свои программы известные и неизвестные песни Высоцкого, поставив перед собой задачу популяризировать их. Мне говорили, что, выступая перед артистами Театра имени Моссовета, он пел песни Высоцкого два часа подряд.

Я был на концерте Иосифа Кобзона, на котором он спел несколько песен Высоцкого, сделав оговорку о трудностях, возникающих перед любым исполнителем песен покойного. Когда Семён Владимирович спросил меня в антракте о моём впечатлении от концерта, я сказал, что примерно так же слабо узнаваем и приблизителен будет Высоцкий в переводе на иностранные языки, как бы ни старались переводчики...

* * *

При каждой встрече с Золотухиным, Смеховым или Хмельницким мы говорим о невосполнимой потере, постигшей театр со смертью Высоцкого. Мне кажется, «Таганка» до сих пор не пришла в себя от потрясения, а место Высоцкого долго ещё будет оставаться не занятым...

К годовщине со дня смерти Владимира Высоцкого театр подготовил спектакль по его произведениям. Два часа публика оставалась наедине с искусством своего любимца и даже слышала его подлинный голос. Очень сильной получилась сцена появления куклы со знакомым всем портретным изображением Высоцкого — в кепке набекрень, с вызывающе закушенной сигаретой, с небольшой головой и длиннющей рукой, которая держит настоящую гитару. Трогательно, но без сантиментов, в стиле «Таганки» и полностью в стиле самой песенной поэзии Владимира Высоцкого, не знавшей развеженности и дамских всхлипываний. Не допел человек своего куплета, за него допоят другие, недаром в песенке-гимне «Таганки» воспевается бескрайняя дорога, бесконечное движение...

Высоцкий жив в этом движении, в головокружительных ритмах своего времени. Его голос звучит на просторах планеты, разнося по городам и весям ностальгию поэта по духовной гармонии, его неугасимую мечту о красоте, справедливости и искренности.

В представлении, которое игралось и в день рождения Высоцкого, есть волнующий эпизод: на сцене собираются все артисты и исполняют песню «Где твои семнадцать лет?» в форме диалога хора и солиста. Солирует звучащий с балкона голос Высоцкого.

Хор. Где твои семнадцать лет?

Голос. На Большом Каретном.

Хор. Где твои семнадцать бед?

Голос. На Большом Каретном.

Хор. А где твой чёрный пистолет?

Голос. На Большом Каретном.

Хор. А где тебя сегодня нет?

Голос. На Большом Каретном.

Идёт текст песни, напряжение возрастает, громкость усиливается, темп становится головокружительным. Теперь вопросы задаёт репродуктор, а ему со сцены отвечает хор.

Голос. Где мои семнадцать лет?

Хор. На Большом Каретном.

Голос. Где мои семнадцать бед?

Хор. На Большом Каретном.

Голос. А где мой чёрный пистолет?

Хор. На Большом Каретном.

Сила звука, темп, напряжение достигают максимума, невероятным крещендо, оглушающим зал, звучит вопрос Высоцкого:

— А где меня сегодня нет?

И — никакого ответа. Внезапная тишина, тишина мёртвая, космическая. После шума и грохота, вызывающего вибрацию в лампах прожекторов, — абсолютная тишина. Тишина, которая пронизывает до боли и вызывает слёзы. Тишина, в которой каждый из присутствующих мысленно произносит: «Нигде тебя нет, милый. И не только на любимой улочке твоего детства. Нигде...»

Чтобы принять участие в этом спектакле, в театр вернулся Николай Губенко — после десятилетия, проведённого в кинематографе. А вскоре он возглавил театр своей юности, став его художественным руководителем. Вернулись в родное гнездо и покинувшие его по разным причинам Леонид Филатов, Вениамин Смехов, Борис Хмельницкий, Виталий Шаповалов...

* * *

Приведу воспоминания Анатолия Эфроса, который работал с Владимиром Высоцким и в театре и на радио. Я пришёл к нему с фотографиями и напомнил, как мы с Владимиром и Мариной Влади были на его «Женитьбе».

— Я тоже хорошо помню этот вечер, — сказал Эфрос. — Я был очень рад, что Высоцкий пришёл на мой спектакль. Я вообще его очень любил, хотя товарищами мы не были. Я его знал просто как режиссёр знает актёра, с которым работает, знал больше по работе, чем в жизни. Вот на этой фотографии он снят в момент наивысшего своего напряжения, когда он в «Гамлете» говорит что-то страстное. То же самое у него бывало, когда он пел, — вздувалась шея, жилы, как у какого-то дикого, мощного зверя. Помню, когда мы сделали «Вишнёвый сад», актёры, по обычаю, решили отпраздновать премьеру в гримёрной. И вот он — рядом со мной, поставил ногу на стул и запел, а я смотрю на него и вижу, как он внутренне напряжён, какой в нём бушует огонь, какая сила невероятная. Это подействовало на меня почти физиологически, я испытывал просто какую-то дрожь. Некоторые его песни я слушаю по десять, пятнадцать, двадцать раз — настолько они сильны и темпераментны. В этих песнях буквально схвачена жизнь — такое бывает не часто. Просто, как говорится, с потрохами. Самая сердцевина, самый желудок жизни. Об этой сути жизни, о внутренних тайных её движениях поётся с такой невероятной силой, с такой мощью, что на них невозможно не откликнуться.

То же воздействие песен Высоцкого ощущал и Роберт Рождественский. «Исполняя их, — пишет он, — Высоцкий мог быть таким грохочущим, таким штормовым и бушующим, что людям, сидящим в зале, приходилось, будто от сильного ветра, закрывать глаза и втя-

гивать головы в плечи. И казалось: ещё секунда — и рухнет потолок, и взорвутся динамики, не выдержав напряжения, а сам Высоцкий упадёт, задохнётся, умрёт прямо на сцене... Казалось: на таком нервном накале невозможно петь, нельзя дышать!

А он пел. Он дышал.

Зато следующая его песня могла быть потрясающе тихой. И от этого она ещё больше западала в душу».

Мы просматриваем с Эфросом стихи Высоцкого, перелистываем журнал «Аврора», где помещена большая статья Натальи Крымовой о его песнях и ролях. Я прошу режиссёра рассказать о совместной работе с Высоцким. Спрашиваю, каким запечатлелся Владимир в его памяти. Эфрос на мгновение задумывается, потом отвечает:

— Он был небольшого роста, очень аккуратный, я смотрел на него всегда, как на какую-то маленькую статуэтку, которую можно взять и поставить в комнате. Он был такой ладный, складный, и трудно было себе представить, что в этом человеке, когда он начинал петь, скрывалась такая мощь. Просто удивительно — сила его голоса. Он в «Вишнёвом саде» играл Лопехина и в третьем акте, когда Лопехин купил сад, играл пьяного купца, который кричал, плясал, — это было очень сильное место, настолько сильное, что все работники закулисных цехов — бухгалтеры, портнихи, костюмерши — собирались и каждый раз смотрели эту сцену. Я тоже приходил и смотрел, что этот человек делал, какой невероятный в нём бушевал темперамент. А в жизни... Я вспоминаю... Это был человек очень тихий, закрытый, очень вежливый, очень снисходительный. Он всегда разговаривал с вами с юмором. И хотя я был старше его, он со мной разговаривал так, будто я младший. Покровительственно разговаривал. У него глаза смеющиеся были. Он никогда не повышал голоса, никогда никого не обижал. Он напоминал мне спортсмена, человека большой физической силы, который кажется скованным, пока не начинает что-то делать.

* * *

А вот слова Петра Вегина, поэта, сверстника Высоцкого:

— Я вспоминаю тот страшный день, страшный не только для нашего искусства, но и для всей страны, для всей России — день похорон Володи Высоцкого. Десятки тысяч пришли проститься с ним, десятки тысяч людей, преимущественно москвичей, потому что Москва была закрыта в дни Олимпиады. Иначе бы съехалось, наверно, полстраны, не меньше. Люди пришли сказать последнее «Люблю!» и последнее «Спасибо!» своему любимому поэту, любимому актёру, честному человеку и большому гражданину. Володю можно было назвать русским Беранже: он так же популярен, так же понятен всем слоям населения — и молодым, четырнадцати-пятнадцатилетним, и функционерам, и людям искусства, и пьяницам... Всем, абсолютно всем, он — родной человек. Это феномен Высоцкого! Талант — всегда феномен. Но такого таланта, как Высоцкий, может быть, никогда не было в нашей стране. Такое сочетание разных дарований было в одном человеке! И так удачно они были соединены в его творчестве.

Я спрашиваю Вегина, как он познакомился с Высоцким.

— Мы не были с ним такими близкими друзьями, как, например, с вашим поэтом Андреем Германовым, о котором тоже скорблю и до сих пор не могу свыкнуться с тем, что его нет на свете. Андрей писал мне: «Брат Пешо!» — а я подписывался «Твой Пешо!». Но с Высоцким мы были товарищами, и, даже если бы мы были просто знакомыми, он был бы мне так же дорог, и необходим, и близок, потому что мы — современники, по одну сторону искусства и баррикад стоящие. Я познакомился с ним в 1963 году, когда по просьбе учёных города Дубны организовывал там вечер молодой поэзии и выставку наших художников-авангардистов. Я знал Владимира Высоцкого, мы выступали вместе на концертах, он только начинал петь. Поехали мы в Дубну большой компанией поэтов и ху-

дожников, и тогда был первый, может быть, самый большой успех из больших его успехов.

Я помню, он был этому очень рад. До сих пор театр и родственники Высоцкого получают письма. Почти в каждом письме стихи. Вся Россия пишет ему стихи. Я счастлив, что я не одинок в этом. Но лучше б, если этих стихов не было, лучше, если б он был с нами...

И Вегин читает:

Как мама точно назвала —
Владимиром.
Владейте миром
не во власти, а в любви,
пускай её копируют
магнитофоны или соловьи...

Пётр Вегин прав, уже написаны и пишутся ещё много стихотворений, посвящённых Владимиру Высоцкому. Некоторые напоминают его стиль, а иные даже сочинены от его имени. И если они не подписаны, возникают мистификации. Их подчас принимают за собственные стихи Высоцкого.

Всё чаще встречаются случаи, когда чужие песни приписывают Высоцкому. Например, песню анархистов в первом действии спектакля «Десять дней, которые потрясли мир». Действительно, Высоцкий предложил её театру, но сочинена она была не им, он её где-то слышал и запомнил («На Перовском на базаре шум и тарарам»). Не следует приписывать ему и авторство песни «Бабье лето», сочинённой Игорем Кохановским. Музыка песни из спектакля «Послушайте!» принадлежит композитору Эдисону Денисову. Не Высоцким сочинены и десятки других народных и «неродных» песенок, как сам он их в шутку называл. Но достаточно было услышать их в его исполнении, чтобы зачислить в его оригинальный репертуар.

Ещё в 1980 году Александр Митта предупреждал, что у Высоцкого много подражателей и имитаторов. Сам Высоцкий говорил ему, что по стране циркулируют около двух — двух с половиной тысяч фальшивок, подражаний и имитаций, некоторые очень трудно распознать.

Расскажу о разоблачении одной такой мистификации. Речь идёт о стихотворении «Другу», опубликованном в нашем журнале «Современник» под фамилией Высоцкого (перевод на болгарский Анатолия Чиркова). Напечатано оно как предсмертное. Под ним стоит дата: 24.VII.1980 г. — и в скобках добавлено, что автор скончался 25.VII.1980 г., то есть на следующий день. И содержание (поэт говорит из могилы: «Спасибо, друг, что посетил приют угрюмый мой»), и даты, поставленные одна за другой, наводят на мысль о самоубийстве — как иначе поэт мог предсказать и воспеть свою смерть и на другой день умереть?

Объяснение здесь простое — автор стихотворения жив-здоров и не имеет ничего общего с Высоцким. Он имитировал стиль и почерк поэта, эта подделка была подброшена на могилу Высоцкого и тут же распространилась в списках, чтобы, к несчастью, попасть на страницы нашего журнала.

Мне пришлось дать опровержение в газете «Народна култура», и не только из уважения к памяти Высоцкого. Дело в том, что поддельные стихи цитируются, их читают артисты. Вот один такой почти невероятный случай. На художественной выставке в зале на улице Шипки молодой художник Димитр Лалев представил талантливо написанный маслом портрет Владимира Высоцкого, названный «Последняя... дань Высоцкому». Всё полотно перечёркнуто четырьмя строками, взятыми из упомянутой подделки. Так, к сожалению, была испорчена картина.

И другие художники рисуют и ваяют образ певца. Его рисуют с гитарой в руках, иногда на сцене, в среде поэтов, космонавтов и проч. Много портретов, нарисованных самодеятельными художниками, подарено Нине Максимовне, и стен квартиры на Малой Грузинской не хватает, чтобы все их повесить. Некоторые стоят в прихожей.

Я думаю, что самый первый портрет Высоцкого был нарисован болгарской художницей Дорой Боневой в 1975 году. Она рисовала его с натуры во время краткого и очень напряжённого пребывания в Софии, когда у Высоцкого не было ни минуты отдыха от спектаклей, восстановительных и монтажных репетиций, записей, интервью, встреч со знакомыми и незнакомыми, концертов и т. п. Я слышал, что когда Владимир был в Одессе, его не оставляли в покое даже в гостинице. И он вынужден был ночевать то у одних, то у других знакомых, ему даже дали ключ от чёрного хода в цирк. Нечто подобное происходило и у нас. Владимиру пришлось перейти на «нелегальное» положение, особенно в последние дни. Он взял ключ от мастерской у мужа Доры Боневой и приходил туда ночевать, так как телефон в номере гостиницы не умолкал, к тому же кто-то без конца стучал в дверь. Когда портрет экспонировался на выставке Доры Боневой в Москве, Высоцкого уже не было в живых. Я привёл его родителей на выставку. Вздволенные, они говорили, что их сын на портрете как живой, а его гитара подмышкой напоминает автомат, изготовленный к стрельбе...

* * *

Когда посмертно вышел в свет диск-гигант с песнями Высоцкого, поэт Андрей Дементьев в аннотации к пластинке написал:

«Знакомый на всю страну хрипловатый голос вновь поёт нам о том, как надо беречь дружбу и как важно в этой жизни быть честным человеком и чисто относиться к людям. На этой пластинке много песен — и старых, написанных несколько лет назад, и новых, менее известных. Но никогда уже, к сожалению, не появится пластинка с только что созданными песнями Высоцкого, потому что он не создаст и не споёт их нам.

На одном из своих вечеров в Тбилиси Владимир Высоцкий говорил о том, как он относится к творчеству, и в частности к созданию песен. Комментируя шуточную “Песню о переселении душ”, он признался, что в каждой песне всегда хочет сказать о чём-то очень важном для него. Даже если сама форма требует весёлого настроения, в глубине песни, вторым её планом непременно должна быть серьёзная мысль. Всё, что не принимает сердце, против чего оно восстаёт, что мучит и волнует певца, что в нашей жизни вызывает гнев или боль, — всё это стало темами произведений Высоцкого. Он понимал, какой большой отзвук среди слушателей, и особенно молодёжи, получает его гражданская позиция, позиция человека, который не хочет заискивать или льстить, когда надо говорить правду, молчать или лгать, когда душа полна негодования и горечи. Он ещё о многом не успел сказать, не успел спеть, может быть, главные свои песни — песни надежды, любви и доверия. Но и то, что осталось после Высоцкого, — сотни маленьких поэтических спектаклей, сыгранных миру под аккомпанемент гитары, — помогает каждому из нас заглянуть в себя, задуматься, над чем-то посмеяться в себе и что-то перестроить.

Когда-то Андрей Вознесенский очень точно назвал Высоцкого “шансонье всея Руси”. И хотя это французское слово не совсем вяжется с русскими темами Владимира Высоцкого, но другого названия этому явлению в нашем языке, к сожалению, нет.

Нам долго будет не хватать Высоцкого — его талантливых выходов на сцену “Таганки” и его героев, которых он создал, его весёлых, грустных, озорных и непримиримых песен, его доверительного хрипловатого голоса... Вот почему пластинка, которую выпустила фирма “Мелодия”, — это продолжение встречи с Высоцким, с его такой недолгой и яркой жизнью, его творчеством, его искусством.

Закончить бы мне хотелось это слово о Владимире Высоцком стихами, которые я назвал “Чёрный лебедь”:

Ещё одна разбита фара.
И свет погас.
Возьму упавшую гитару,
Спою для вас.

Слова грустны. Мотив не весел,
В одну струну.
Но жизнь, расставшуюся с песней,
Я помяну.

И снова слышен хриплый голос.
Он в нас поёт.
Немало судеб уколосось
О голос тот.

И над душой — что в синем небе —
Не властна смерть.
Ах, чёрный лебедь, хриплый лебедь,
Мне так не спеть.

Восходят ленты к нам и снимки,
Грустит мотив.
На чёрном озере пластинки
Вновь лебедь жив...»

* * *

Юрий Трифонов обратил внимание на нечто очень существенное в творчестве Высоцкого: «По своему человеческому свойству и в творчестве своём он был очень русским человеком». В своих стихах и песнях Высоцкий сумел передать склад ума и образ мыслей своего народа. И это относилось ко всем его представителям — пограничникам и космонавтам, рабочим и служащим, бюрократам и чиновникам, вплоть до уголовников. Если мы правильно поняли рассуждения писателя, то для Высоцкого и милиционер — русский человек, и преступник — тоже. В гражданстве не отказано никому. Русское — в крови, уме, совести и у тех, кто странствует на чужбине, и у тех, кто мыкается по лагерям и тюрьмам. Картина России в творчестве Высоцкого предстаёт во всей своей совокупности, с её великим и низменным, так, как всегда было у реалистов-классиков.

Определяя, что из многообразной и неисчерпаемой панорамы жизни больше всего привлекало внимание певца, что для него было главным в очень неоднозначном русском характере, Юрий Трифонов говорит: «Высоцкий выражал какую-то удаль, отчаянность, сумбур русского народа и в то же время широту души. Вот это всё вместе, тут трудно подобрать одно слово, это поэтичное и в то же время насмешливое и мудрое отношение к жизни, делало его песни очень жизненными».

Много раз беседовал я о творчестве Высоцкого с Владимиром Соколовым. 3 сентября 1984 года у поэта был литературный вечер в Варне, и мы коснулись этой темы.

— Владимир Высоцкий, — сказал Соколов, — это прежде всего большой талант и большой человеческий характер. Он был всецело связан со своим поколением, а через него и со всеми людьми. Всегда будет поражать его потрясающая искренность. Я не знаю всех песен Высоцкого и специально просил сына принести мне все его песни. Это было

тогда, когда прозвучала неудачная критика по поводу его стихов. Я понял, что его песни — это маленькие спектакли. До сих пор удивляюсь, когда их слушаю, как голосом можно изображать жест. Или как он может спеть два и три голоса. Это был человек нашего времени, и я думаю, что его песни будут жить долго.

14 октября 1986 года во Дворце культуры Московского автозавода имени Ленинского комсомола мы записывали концерт Татьяны и Сергея Никитиных. Рабочие спросили их: «Что вы думаете о Высоцком?» Вот что ответила Татьяна:

— Высоцкий своим талантом заслужил себе такое место в нашем искусстве, что совершенно не зависит от того или иного мнения. Его вклад в современную нашу культуру огромен. К сожалению, такое гласное его признание пришло к нему лишь после смерти. Он был всегда очень любим народом. Мы счастливы, что застали его, что были его современниками. Мы с Сергеем не можем сказать, что были знакомы с Высоцким, несколько раз мы выступали вместе на концертах, здоровались с ним, и этим исчерпывались наши контакты. Мы преклоняемся перед этим чудом, которым одарила нас жизнь, преклоняемся перед мужеством и честностью Высоцкого. Он был достойным гражданином нашей страны. Поэтому мы часто поём песни, посвящённые его памяти.

И можно ли представить, чтобы речь о Высоцком не зашла в доме Леонида Филатова?!

— Я долгое время не мог ничего написать о Владимире, — признаётся Филатов. — Я не знал, в какой форме это сделать. Я испытал такое потрясение, что и речи не могло быть о том, чтобы что-то выдумывать, изобретать и проч. И я решил, что, если выльются какие-то строчки из сердца — вне всякой поэтической технологии, — тогда это будут стихи. А нет — значит, нет. И вот такие стихи получились. Они называются «Високосный год». Так случилось, что Владимир Высоцкий ушёл от нас именно в високосный год.

Посвящают Высоцкому свои песни его молодые последователи. Москвичка Вероника Долина не знала его лично, никогда не видела, но его образ постоянно живёт в её сознании. Она посвятила ему трогательные песни, которые сама исполняет в сопровождении гитары. Одна из них — «На смерть Высоцкого» — была включена в передачу «Пять лет без него» Болгарского телевидения. Но мне хочется процитировать две строфы последней песни Вероники Долиной:

Годовщина, годовщина!
Встречи горькая причина.
Наступила тишина —
помяни его, страна.

.

Годовщина, годовщина.
Города умолкли чинно,
но рыдает, как вдова,
на груди его Москва.

Ленинградец Александр Дольский написал две песни, посвящённые Высоцкому, одну из них — при его жизни. Как сам автор говорил мне, прежде чем её исполнить, вторая песня написана с мыслью о новом поколении и о творческой и человеческой судьбе Владимира Высоцкого. Особенно сильно звучит припев:

И уходят всегда безвременно,
не сочтя ни друзей, ни страниц..
А Россия всегда беременна
сочинителями небылиц.

Мы помним, с какой необузданной печалью оплакивал Высоцкий безвременную смерть Василия Шукшина. Отзвуки той очень сильной песни слышны и тут, особенно в авторском исполнении Александра Дольского.

— По-моему, интерес к творчеству Высоцкого будет существовать всегда, — говорит певец. — Может быть, со временем он разрастётся ещё больше и приобретёт профессиональный характер. Потому что народ его любит и долго будет ещё любить...

* * *

Меня часто спрашивают на встречах с читателями, каким был Владимир Высоцкий, как проявлялся в жизни его характер. Вместо того чтобы обойтись эпитетами, я приведу здесь три эпизода из его жизни во время пребывания в Болгарии.

Мы пошли с Высоцким в Дирекцию авторских прав получить для него небольшой гонорар. Неожиданно для нас сумма оказалась большей, чем ожидалось. Выяснилось, что Театр Народной Армии добросовестно отчислял Высоцкому гонорар за исполнение его песен в спектакле «Смертью смерть поправ» по пьесе Бориса Васильева. Мы вошли в комнату, где работало много сотрудниц Дирекции. Высоцкого узнали, и он очень смутился, хотя, наверно, был в такой ситуации не однажды. На лестнице и на улице он не переставал меня расспрашивать, откуда могут его тут знать, если в прессе ещё почти ничего о нём не писали...

За несколько лет до гастролей «Таганки» в Болгарии я встретил в Москве двух своих знакомых молодых режиссёров — Ганчо Керечева и Валерия Иванова, они стажировались в течение нескольких месяцев в том же театре и, конечно, перезнакомились со всеми артистами. И вот теперь, во время гастролей театра в Варне, Высоцкий узнал, что один из них работает режиссёром в Тырговиште и что дела там идут не очень хорошо. Владимир берёт машину и едет почти за полтора километра, чтобы сказать несколько добрых слов в защиту своего знакомого, поддержать его своим авторитетом.

Когда «Таганка» играла в Стара-Загоре, Высоцкому рассказали о нелёгкой судьбе Дмитра Данаилова, хранителя музея замечательного болгарского поэта Пейо Яворова в соседнем городе Чирпане. Данаилов и сам поэт, автор двух вышедших и многих невышедших сборников, уникальный экземпляр исчезнувшего племени декадентов. Его имени не найдёшь в литературных справочниках или в списках членов Союза писателей, он забыт богом и людьми, но жил и живёт поэзией.

И вот Владимир Высоцкий едет в Чирпан, посещает дом Яворова и проводит вечер со своим новооткрытым собратом по душе. Наверняка Данаилов читал ему свои стихи, ведь оба они исповедовали одну и ту же религию доброты и человечности, оба — служители нерукотворного храма Поэзии.

Поэты ходят пятками по лезвию ножа
И режут в кровь свои босые души.

(«О поэтах и кликушах»)

* * *

Приведу высказывания друзей Высоцкого — Беллы Ахмадулиной и Булата Окуджавы.

«Вот уже пять лет скоро будет, как мы сиротствуем и мучаемся без Владимира Высоцкого, — говорит поэтесса в болгарской телевизионной передаче. — И эти пять лет непрерывной грусти, непрерывного душераздирающего страдания объяснили нам, кем же приходился Володя Высоцкий каждому из нас и всем вместе. То есть кем он приходился своему народу. Теперь уже ни у кого не может быть сомнения в том, что Владимир Высоцкий, кроме того что это наше национальное достояние, да, может быть, и не только

наше, не только русских, это ещё и неотъемлемая часть общего народного сознания. И присутствие духа и голоса Высоцкого в народной жизни стало совершенно очевидно. То есть это было и всегда! И сам Высоцкий прекрасно знал, кем он приходится множеству людей. Он хотя бы этим был при жизни утешен. Он разделял со всеми нами все наши печали, но ещё у него была и собственная печаль. Ему, конечно, не хватало книги и вообще публикаций. Ну, теперь этому положено какое-то начало. Одна книга вышла, выйдут и другие книги, но его голос всегда был с нами. Голос Высоцкого — щедрый, расточительный подвиг. Но других — расчётливых и скарредных — подвигов не бывает. А голос — это нечто равное душе. И вот душа Володи обитает в нашей жизни. Это и праздник, но это и наша повседневность. Только плохо, что эта беда никак не становится меньшей. Время идёт, а рана не заживает. Но всё-таки будем утешать себя тем, что жизнь Поэта длительнее, чем просто человеческое житьё-бытьё, и Поэту приходится умереть, чтобы жить и множить мысль о себе. Так и будем тешиться, так и будем всё время звать к себе голос Высоцкого и будем с ним коротать и праздновать наши дни».

На вечере воспоминаний о Высоцком в Московском Доме кино 24 января 1987 года Ахмадулина сказала:

— Вот уже седьмой год, как это пекло боли, обитающее где-то здесь, остаётся безутешным, и навряд ли найдётся такая мятная прохлада, которая когда-нибудь залижет, утешит и обезболит это всегда полыхающее место. И всё-таки у нас достаточно причин для ликования. Завтра день рождения этого человека. Мандельштамом сказано, — я боюсь, что недостаточно грациозно воспроизведу его формулу, — но сказано приблизительно вот что: смерть Поэта есть его художественное деяние. То есть смерть Поэта не есть случайность в сюжете его художественного существования. И вот, когда мы все вместе, желая утешить себя и друг друга, всё время применяем к уже свершившейся судьбе какое-то сослагательное наклонение, может быть, мы опрометчивы лишь в одном. Если нам исходить из той истины, что заглавное в Высоцком — его поэтическое урождение, его поэтическое устройство, тогда мы поймём, что препоны и вредоносность ничтожных людей и значительных обстоятельств — всё это лишь вздор, сопровождающий великую судьбу. Что бы мы могли пожелать поэту? Нешто когда-нибудь поэт может обитать в благоденствии? Нет. Сослагательное наклонение к таким людям неприменимо. Высоцкий, несомненно, вождь своей судьбы. Он предводитель всего, всего своего жизненного сюжета... Я полагаю судьбу Высоцкого совершенной, замкнутой, счастливой. Потому что никаких поправок в неё внести невозможно. Несомненно, что его опекала его собственная звезда, перед которой он не провинился... Но всё же, опять-таки вовлекая вас в радость того, что этот человек родился на белом свете, и родился непоправимо навсегда, я и думаю, что это единственное, чем можем мы всегда утешать и себя и тех, кто будет после нас.

Булат Окуджава в газете «Народна култура» (9 – 18 сентября 1981 г.) подробно рассказывает о своём знакомстве с Высоцким, даёт высокую оценку его творчества:

— Он был гораздо моложе меня. Мы были друзьями, несмотря на то, что встречались редко. Просто мы принадлежим к разным поколениям. И потом, у нас разный темперамент. Он был светский человек, актёр. Я — домосед, одиночка. У нас были разные слабости и пристрастия. Но друг к другу мы относились очень хорошо. И я всегда вспоминаю о нём по-доброму. Он — исключительно богатое явление нашей культуры. Явление, о котором будут говорить. Он был сатириком с трагическим пафосом. Талантливым художником и прекрасным человеком. Высоцкий был личностью.

На вопрос: «Когда вы познакомились?» — Окуджава ответил:

— Это было давно, очень давно. Может быть, в 1963 году. Не помню точно. У меня от этой встречи осталась фотография. Это было на моём концерте. Володя тогда пришёл ко

мне за кулисы, и мы познакомились. Потом мы встречались часто. И эта первая встреча стёрлась в моей памяти. Да и мог ли я предположить, что он уйдёт так рано.

Сейчас эта фотография, переснятая и увеличенная, висит на стене в доме Окуджавы. Есть на ней и Белла Ахмадулина. Все невероятно молоды, а Владимир — почти мальчик... Окуджава помнит его с того времени, когда он ещё стеснялся брать в руки гитару, а пел и барабанил пальцами по столу. Репертуар его был очень разнообразен — от городского и тюремного фольклора до собственных песен.

— Он был истинным творцом, — продолжает Окуджава, — и великолепным человеком — очень милым, чувствительным, хрупким, деликатным. О нём ходили разные слухи. Со всеми необыкновенными людьми так. Высоцкий остаётся вершиной нашей современной культуры. Исключительное явление. Богатый и могучий талант. Он был естественным... Таким же, как его песни. Таким же прямым и откровенным, доброжелательным и острым.

Эти слова сказаны в 1981 году. Когда в следующем году мы снимали Булата Окуджаву у него дома, я снова спросил его о Высоцком. Напомнил уже сказанное и попросил повторить эту оценку.

Окуджава ответил:

— Это уже дело критиков, музыковедов, литературоведов, театральных специалистов и проч. Когда Высоцкий умер, я написал стихи, из которых получилась песня (она вошла в только что законченный спектакль, посвящённый Высоцкому):

О Володе Высоцком я песню придумать решил —
вот ещё одному не вернуться домой из похода.
Говорят, что грешил, что не к сроку свечу затушил,
как умел, так и жил, а безгрешных не знает природа.

Ненадолго разлука, всего лишь на миг, а потом
отправляться и нам по следам по его по горячим.
Пусть кружит над Москвою охрипший его баритон,
ну а мы вместе с ним посмеёмся и вместе поплачем...

О Володе Высоцком я песню придумать хотел,
но дрожала рука, и мотив со стихом не сходился...
Белый аист московский на белое небо взлетел,
чёрный аист московский на чёрную землю спустился.

* * *

Стихи Владимира Высоцкого появились посмертно в «Литературной газете», журналах «Дружба народов», «Москва» и др., готовятся новые издания книг и пластинок. На «Таганке» собирают всё, что вышло из-под его пера, даже самые обычные автографы. Мне сказали, что там уже располагают фондом из шестисот исполненных им своих и чужих стихов и мелодий. Это богатство, ценность которого измерить невозможно.

Настоящим событием для любителей поэзии стало издание сборника стихотворений Владимира Высоцкого «Нерв», составленного Робертом Рождественским (издательство «Современник», 1981 г.). Тираж в пятьдесят пять тысяч экземпляров разошёлся мгновенно, и через год вышло второе издание — ещё пятьдесят тысяч экземпляров. Но и оно стало библиографической редкостью. В период составления сборника Рождественский приезжал в Софию. Там он получил стихи Высоцкого, подаренные автором Любомиру Левчеву в 1973 году. Они тоже были включены в книгу «Нерв».

Конечно, сборник «Нерв» стал известен и в Болгарии. Но для болгарских любителей поэзии и музыки не менее, а может быть, более важным событием стал выход сборника стихотворений Высоцкого на болгарском языке. Он выпущен пловдивским издательством «Хр. Г. Данов» и является первым в серии («Библиотеке») «Поэты с гитарой». Книга превосходно издана, открывается предисловием Левчева и содержит двадцать семь стихотворений, переведённых Добромиром Тоневым. Есть в книге и богато иллюстрированное послесловие. К каждому экземпляру приложены фотоплакат и грампластинка. Огромный для Болгарии тираж — пятьдесят одна тысяча экземпляров — не смог удовлетворить всех подписчиков «Библиотеки», в которую включены также Боб Диллон, Джон Леннон, Булат Окуджава, Виктор Хара и другие авторы.

Статьи о Владимире Высоцком напечатали журналы «Аврора», «Литературное обозрение», «Юность», «Октябрь» и др., о нём пишут как о поэте, исполнителе, артисте театра и кино. В библиографии, которую ведёт Семён Владимирович Высоцкий, более двухсот названий¹, из них около трети — болгарские.

Пришло время, когда Высоцкий стал объектом скрупулёзных исследований и диссертаций, но мне кажется, очень точно его творчество синтезировано в нескольких строках Мариной Влади. Отталкиваясь от последних слов Гамлета («Дальше — тишина»), она пишет: «Всегда вначале — дар. Этот дар может исчезнуть или остаться мечтой юного существа. Володе повезло: он нашёл себя в театральном мире, и это дало ему толчок, без которого его дар остался бы мечтой. Но потом наступает пора зрелости, и тогда нужна работа, только работа — дни, годы, время уходят, и человек выполняет эту кропотливую работу над собой. Энергия, сила, любопытство, любовь — всё это как горючее, разогревающее огромный котёл, но только тогда он может согреть души людей... На это обычно не хватает длинной жизни. Володе хватило короткого пребывания в нашем веке, чтобы согреть миллионы душ, — он очень много работал и всё отдавал. Смерть — это слово, как точка. После него — тишина. Но Володя продолжает петь...»

Мне хочется привести здесь ещё одну поэтическую характеристику личности и творчества Высоцкого, хотя стихи написаны давно и по другому поводу, а Высоцкий лишь нашёл для них музыкальный адекват и сам исполнял эти прозрачные строфы Юрия Левитанского в спектакле «Павшие и живые»:

100 000 дорог позади —
далёко, далёко, далёко.
А что там ещё впереди?
Дорога, дорога, дорога.

Ты сердце своё успокой —
напрасна, напрасна тревога.
У нас просто адрес такой:
дорога, дорога, дорога.

Я выйду живым из огня,
а если погибну до срока,
останется после меня
дорога, дорога, дорога.

Он не смог выйти живым из огня, он погиб до срока, но дорога, направление, которым он шёл, после него осталось. Это путь большой и светлой личности, вся краткая жизнь которой излучала поэзию.

¹ Данные 1987 года. (Примеч. пер.)

Пятилетие со дня смерти Высоцкого совпало с открытием XII Московского фестиваля молодёжи. Я побывал на его могиле. Несмотря на дождливую погоду, собралось много народа. Люди долго ждали своей очереди, чтобы подойти к могиле, поклониться, помолчать и положить свои цветы. Всё пространство вокруг могилы было усыпано цветами, больше — красными.

Там я увиделся и с родителями и друзьями Владимира Высоцкого.

В тот же вечер на большой спортивной арене стадиона «Лужники» состоялись литературные чтения с участием зарубежных поэтов. Первым из них подошёл к микрофону Любомир Левчев. Он прочёл стихотворение «Мамаев курган», а потом сказал:

— Я всегда хорошо себя чувствую в Москве, потому что здесь у меня много друзей. Вот и сегодня многие из них со мной, и мне это очень дорого. Грустно только, что отсутствует один из них, но я уверен, что он был бы сейчас здесь, если бы мы не потеряли его пять лет тому назад, день в день. Вы понимаете, что речь идёт о Владимире Высоцком. Поэтому я хочу прочесть вам своё стихотворение «Реквием», посвящённое ему. Я прочту его по-русски в великолепном переводе Роберта Рождественского.

Публика встретила выступление Левчева бурными аплодисментами. Не скоро в зале воцарилась тишина.

— Как трогательно было, что наш большой друг и большой поэт Любомир Левчев напомнил нам о том, кто действительно был бы среди нас, если бы мы его не потеряли, — сказал Андрей Вознесенский, выступавший после Левчева. Он тоже прочёл стихи, посвящённые Высоцкому.

12 октября 1985 года был открыт памятник Высоцкому на его могиле, сделанный по проекту молодого скульптора Александра Рукавишникова и молодого архитектора Игоря Воскресенского. Высоцкий отлит из бронзы во весь рост, он словно стремится вырваться из стягивающих его пут. Над ним — гитара. Позади — две красивые лошадиные головы, которые напоминают о самой лучшей его песне. На фундаменте — две даты: год рождения и смерти, а сбоку указано, что памятник поставлен родителями и сыновьями.

Андрей Вознесенский пишет: «Он умер ночью, во сне, связанный верёвками. Привязали его друзья, чтобы он не буянил и отдохнул перед спектаклем. Эти грубые верёвки впечатаны в бронзу памятника. Если стать лицом к его памятнику на Ваганьковском кладбище, бронзовая гитара блеснёт, как нимб, над его головой».

Марине Влади надгробный памятник Высоцкому не понравился. Она считает его грубым, тяжёлым, старомодным (символом социалистического реализма) и даже уродливым. По её мнению, фигура поэта охвачена развевающимся знаменем, словно артист — Герой социалистического труда.

Вероятно, надгробие можно увидеть и так. Но когда к нему подходишь ближе, понимаешь, что замысел скульптора Рукавишникова был совсем иным. Владимир Высоцкий завёрнут вовсе не в знамя, а в какую-то непонятную материю, это как бы смирительная рубаха, заметны верёвки, которыми пытались его связать.

(Не уверен, что эта скульптура выглядит реалистичнее, чем фигура артиста в натуральную величину, воздвигнутая в фойе «Таганки» по просьбе и на средства Марины Влади. И обе скульптуры почти без пьедестала. Высоцкий в одном случае будто стоит прямо на земле, в другом — на полу.)

Первым на открытии памятника выступил директор «Таганки» Николай Дупак. Горестные слова и строфы произнёс Андрей Вознесенский. С трудом подавив волнение, своими мыслями о Высоцком с собравшимися поделился лётчик-космонавт Георгий Гречко, только что во второй раз возвратившийся из космоса.

После официальной части народ потянулся к памятнику, и вскоре его подножие было усыпано цветами.

Прежде чем уйти с кладбища, я обернулся, чтобы посмотреть на памятник издали. Бронза сверкала в те мгновения, когда редким солнечным лучам удавалось пробиться сквозь листву дерева, затеняющего памятник. И я вспомнил Пушкина: «К нему не зарастёт народная тропа...»

В одном из залов гостиницы «Пекин» состоялся вечер памяти Высоцкого, на который были приглашены его родные и близкие. Присутствующим рассказали, что уже сделано для увековечения памяти покойного и что задумано осуществить в ближайшем будущем. Пять лет — достаточный срок, чтобы оценить предпринятое и предстоящее, с тем чтобы помочь узнать то, чего мы ещё не знаем о Владимире Высоцком и его творчестве.

Большое впечатление на меня произвели слова, сказанные Героем Советского Союза Георгием Гречко. Он недоумевал, как могло случиться, что все настойчивые просьбы космонавтов во время сеансов связи с землёй дать им послушать Высоцкого оставались без внимания. И ещё Гречко добавил, что вести войну против всенародного любимца означает вести войну со своим народом. Космонавты — люди смелые, их сознание раскрепощено, им не понять бюрократических уловок с той головокружительной высоты, с которой они смотрят на землю.

* * *

Станным и необъяснимым может показаться, что официальный памятный вечер Владимира Высоцкого запоздал на шесть лет. Когда наконец была объявлена дата — 25 октября 1986 года и место его проведения — зал Центрального Дома работников искусств, это вызвало ажиотаж среди многочисленных поклонников Владимира Высоцкого. Что творилось на Пушечной улице, у входа в ЦДРИ, в его гардеробе и фойе, трудно передать словами.

Вела вечер кинокритик Ирина Рубанова. Выступления артистов и режиссёров чередовались показом отрывков из кинофильмов и заснятых встреч Высоцкого со слушателями. Мы видели его и в фильме «Интервенция», который очень долго шёл к экрану. Там Высоцкий много танцует, причём старомодные танцы (дело происходит в Одессе времён гражданской войны). Показаны были также и некоторые актёрские пробы Высоцкого.

Искусно движущейся камерой «певец с гитарой» снимался венгерскими, французскими, немецкими, японскими операторами и режиссёрами. С интересом встретила публика и отрывки из болгарских телепередач, и сообщение о том, что делается в Болгарии для увековечения памяти Высоцкого.

Особого внимания заслуживают воспоминания и высказывания людей, близко знавших Высоцкого, работавших с ним много лет подряд. Сожалею, что выступления на вечере не стенографировались. Поэтому сошлюсь на мои собственные записи и приведу самое характерное.

Леонид Филатов. Теперь наступили другие времена, стало ясно, что артисты «Таганки» — не шпана безграмотная и не очень плохие артисты, а компания, которая кое-что сделала и для Отечества. В колоссальном отрыве от всех шёл Владимир Высоцкий. Он был первоклассный артист и поэт, это у него сливалось. Часто я наблюдал за ним на сцене, находясь в одном шаге от него. Он ценил и любил звук — и не только во время пения, но и в театре, на сцене. Как он говорил! Это не наши скороговорочки... Высоцкий — колоссальная личность, колоссальная фигура...

Давид Боровский. Не знаю, сумели ли мы, работавшие с ним по десять, пятнадцать лет, достойно оценить, что, в сущности, представляет он собой. Сейчас оказывается, у него было много друзей. А тогда? Где они были тогда?

Вениамин Смехов. Мы, живые, — грешные, виноватые свидетели его пути в искусстве. Кто сразу понял его? Нет такого, даже среди самых близких. Знакомая картина — он был истинно народный артист, а не имел даже звания заслуженного. Наверно, только Сева Абдулов ещё в Школе-студии МХАТ почувствовал талант артиста и предрёк ему теперешнее признание. Но Владимир Высоцкий был фигурой загадочной, со странной судьбой. Ещё со студенческих лет он был комическим актёром, он изумительно рассказывал анекдоты и прибаутки, пел смешные песенки. А комедийной роли не сыграл ни одной. Играл драматические роли самого вершинного репертуара. Таков он и в своих песнях — трагик и комик. Его не признавали поэтом, но цитировали его стихи. Уже сейчас люди оперируют его снайперским лексиконом.

Станислав Говорухин. Высокая гражданственность Высоцкого нужна нам сегодня, когда партия объявила борьбу с теми самыми отрицательными явлениями, с которыми он всю жизнь боролся. В его песнях так много нелепых, глупых, отвратительных персонажей! И только слепой или дурак может отождествлять их с автором. Они ненавидели его так же сильно, как и те, кто путал его персонажей с его творчеством. Обличительная сила его творчества огромна. А сколько юмора в его стихах и песнях! Высоцкий обладал даром замечать смешное и с юмором о нём рассказывать. Он в жизни был удивительно смешливым человеком. А как он слушал! Главным источником информации для него были люди. Он слушал и запоминал. А какой был выдумщик! Однажды я застал у них соседа, тот только что вернулся из Тегерана, позвонил и забежал на минутку. Когда через два часа Владимир проводил его, он сказал мне: «Вот наврал, собака, а так интересно!» Таким был и он сам. Помню, вернулся он из Баку, привёз одну историю, тоже поверить трудно. Видел якобы, как какой-то старик азербайджанец пришёл вечером в театр, повздорил с кассиршей и в ответ на какую-то реплику произнёс: «Ты сама чёрт, а не я. Если ты не чёрт, как ты пролезла в такую маленькую дырку?» Когда мы снимали «Место встречи изменить нельзя», нам довелось услышать целую серию таких устных импровизаций.

Александр Митта. Картину про Петра и его арапа мы задумали точно на Владимира Высоцкого, но утвердить его на роль оказалось очень нелёгким делом. «Поезжайте в Эфиопию и найдите там какого-нибудь эфиопа», — сказали мне совершенно серьёзно. Когда же я отказался, нашли и прислали мне эфиопского студента. До сих пор не пойму, как удалось отбиться и взять Владимира Высоцкого. Он был исключительным актёром. Каждый дубль с ним становился новым вариантом. На съёмочной площадке он оставался поэтом. Всё его ранило. Но был он поразительно сдержанным, всё копил в себе. Мы жили в одном доме, в соседних подъездах, и я имел возможность часто видеть его. Он всегда работал перед сном, каким бы напряжённым ни выдался для него день. И утром работал. Писал очень чисто, потом переписывал, подолгу работал над стихом. Обладал фантастической работоспособностью. Человеком был глубоко нравственным — почитал родителей, уважал друзей, подолгу любил своих женщин. Когда он пел в компании, он, в сущности, репетировал, работал и в этот момент...

Геннадий Полока. Впервые я увидел Высоцкого осенью 1958 года. После окончания ВГИКа я работал у кинорежиссёра Бориса Барнета. Однажды к нам в группу пришли пробоваться старшекурсники Школы-студии МХАТ. Все мы сразу же обратили внимание на высокого могучего парня с густой гривой курчавых волос и громовым голосом — это был Епифанцев, ещё студентом сыгравший Фому Гордеева в фильме Марка Донского. Однако Барнета заинтересовал другой студент. Невысокий, щупловатый, он держался особняком от своих нарочито шумных товарищей, изо всех сил старавшихся понравиться Барнету. Это был Высоцкий. За его внешней флегматичностью ощущалась скрытая энергия. «Кажется, нам повезло, — шепнул мне Барнет, — вот кого надо снимать!» Но разочарованные асси-

стенты принялись горячо отговаривать Бориса Васильевича, всей группой навалились на него, и в конце концов они преуспели...

И ещё в одном фильме мы задумали предложить Высоцкому главную роль. Но встретили мощное сопротивление администрации. Все его противники прежде всего вспомнили песню «На Большом Каретном», чтобы доказать, что её автор никак не может играть положительного героя. Несмотря на возражения, мы сделали прекрасные пробы. Но дальше разразились события, которые часто происходили, когда дело касалось Высоцкого. Художественный совет во главе с народными артистами Санаевым и Глузским решил, что немца он играть может, а «хорошего человека не трогайте». Баскаков обещал утвердить его на роль, но мы знали, что через голову худсовета сделать это будет невозможно. «Это вторая твоя картина, которую я проваливаю, — сказал Высоцкий. — Исполнителя я тебе найду».

И он познакомил меня с Георгием Юматовым. И всё время ему помогал. Научил его плясать. Научил его петь. По предложению Высоцкого в картине появился и молодой Золотухин.

Пробовался Высоцкий и на роль Пугачёва в фильме А. Салтыкова (сценарист Э. Володарский). Кандидатов было много. Выбирали по портрету. Пригласили консультанта, историка. Он посмотрел портреты — их было пятнадцать — и сказал: «Я не знаю, кто из них должен сыграть Пугачёва, но этот ни в коем случае, это — боярин». И показал на Матвеева (сыграл Пугачёва именно он, Матвеев).

Не был утверждён Высоцкий и на роль Кощея Бессмертного в фильме «Иван да Марья». Можно назвать и другие подобные случаи.

Однажды Григорий Козинцев настоял на худсовете, чтобы Высоцкий получил роль в моей картине «Интервенция», хотя она легла на полку, а меня наказали за то, что снимал не так, как надо. Высоцкий сидел на всех съёмках, сочинял мелодии, подбирал гармонии, участвовал в определении состава и проч. Кажется, он напевал «Закачался нечаянно пол». Я понял тогда, что он — дитя городского фольклора. Чудо природы! Он мог бы гораздо смелее работать, если бы режиссёры не боялись его предложений. Плясал он великолепно, плясал как бог. Мог бы стать суперзвездой. В последний раз я слышал его голос 18 июля 1980 года. Он позвонил мне утром перед спектаклем. Написал песню для нашей новой картины «Призвание». Сказал, что роль сыграть не сумеет, пусть Иван Бортник её сыграет. Напел мне песню, но сказал, что нужно её исполнить под ударные инструменты и под две гитары. Он часто писал для моих картин песни...

* * *

Собирая и приводя в порядок многочисленные материалы о Владимире Высоцком, не могу не отметить одного обстоятельства. Есть люди, которые, будучи хорошо знакомы с Владимиром, не поделились с широкой аудиторией своими воспоминаниями о нём. К их числу относится, например, его друг Всеволод Абдулов. Он, правда, участвовал в телевизионной передаче Натальи Крымовой, но и здесь больше молчал.

Я побывал у него дома, на улице Немировича-Данченко, мы говорили в обстановке, хорошо знакомой Владимиру Высоцкому и Марине Влади — они были частыми гостями Абдулова. Хозяин показал мне много факсимиле Высоцкого и единственную сохранившуюся у него «рукопись» — маленькую записку, нацарапанную на листке календаря. Владимир ночевал у Абдулова и утром ушёл, не разбудив его. Мы уточнили с Абдуловым кое-какие факты. Он ещё не пришёл в себя от потери друга, неуверенно пообещал, что, может быть, всё-таки сядет и запишет свои воспоминания.

Когда в 1986 году болгарские кинематографисты снимали в Московском Художественном театре актрису Елену Проклову для цикла «Московские встречи», я попросил её

рассказать немного о Высоцком. Проклова была его партнёршей по фильму «Единственная», имела возможность часто видеть Высоцкого. «Как он выглядел вблизи?..» Ответ актрисы, к моему удивлению, оказался весьма лаконичным:

— К сожалению, такие личности, как Высоцкий, привлекают к себе множество людей, которые потом позволяют себе говорить так, будто они были самые близкие: «А, Володя! Я же с ним снималась!» — или: «Володя был таким-то и таким-то». Знаете, если бы всё было так, как должно быть, если бы он продолжал оставаться среди нас, и я бы, наверно, позволила себе что-то о нём сказать. Но так как его с нами нет и так как он для меня — совесть нашего времени, удивительный актёр и удивительная личность, я не могу себе этого позволить. Он — великий человек, и я счастлива, что работала с ним и знала его. Но я думаю, что не имею права делиться своими личными впечатлениями о нём.

Актрису можно понять. Встречаются люди, которые спекулируют беглым знакомством с Высоцким. Даже в нашей печати появлялись публикации авторов, которые находились с Высоцким вместе несколько минут, но уже говорили о нём на «ты» и рассказывали о «Володе» всякие были и небылицы. Один из таких рассказчиков, например, обедал с ним в Центральном Доме литераторов и изменил своё представление о Высоцком потому, что, видите ли, считал его спесивым и недоступным. Другой однажды получил от Высоцкого автограф и уже в двух местах напечатал свои «воспоминания» о весьма маловероятных своих разговорах с ним.

Естественно, каждое соприкосновение с большой личностью — истинное счастье для нас. Иногда это лишь рукопожатие, иногда — надпись на фотографии... Не говоря уже о редком шансе видеть «Гамлета»...

Владимир Высоцкий никогда не задавался, он подписывал на память не только фотографии и программки спектаклей, но и случайные листки бумаги. Когда мы с ним ходили по софийским улицам, его узнавали, останавливали, здоровались с ним, а чаще всего спрашивали, где и как достать «на него» билеты. Владимир показывал свои пустые карманы и переадресовывал встречных ко мне.

Однажды Высоцкий разговорился с группой школьников и написал в тетрадке одного из них какую-то ободряющую фразу. Тетрадку протянул и другой, он оказался Владимиром, Высоцкий и ему что-то написал. И тут я рассказал, что в Софии сейчас находится Элина Быстрицкая, и мы завтра вместе с ней собираемся прийти на спектакль «Таганки». Припомнил, как вчера мы гуляли с ней по городу и встретили моего приятеля. Выяснилось, что его дочь зовут Элиной — она родилась в те дни, когда у нас показывали кинокартину «Тихий Дон», и девочку назвали именем актрисы. Быстрицкая вынула из сумочки фотографию, надписала: «Маленькой Элине от большой» — и подарила счастливому отцу. «Надо было и мне так написать, — произнёс Высоцкий и добавил: — Я это запомню». А я думаю сейчас — все ли, кому Высоцкий давал автографы, сохранили их? И самого его — все ли запомнили?

Вот история ещё одного автографа Высоцкого. В 1971 или 1972 году на вечере в Профсоюзном доме Пловдива одна студентка показала мне тетрадку, в которой было собрано сто тридцать шесть текстов песен Высоцкого на русском языке, переписанных с пластинок и кассет. Я хорошо знаю, какая это адски трудная работа — по десятку раз крутить полустёртые записи, чтобы восстановить текст куплета или уточнить непонятную рифму. (Через год после смерти Высоцкого я сам пытался расшифровать кассету, напетую Высоцким дома, и не мог понять одного слова в песне «Дорога» — мешал звук гитары и бытовые шумы. Помог мне писатель Василий Белов, уловивший это слово с первого прослушивания. Потом, когда я нашёл текст, выяснилось, что Белов понял всё правильно.)

Прошло несколько лет после встречи с этой пловдивской студенткой, и во время гастролей «Таганки» она мне неожиданно позвонила, напомнила о прошлой встрече и попро-

сила помочь ей достать билет на «Гамлета». Это было совершенно исключено! Все билеты были давно распроданы и розданы, и всё же я предложил ей подойти вечером к театру. Рассказал о ней Высоцкому, сделав акцент на её непосильном и благородном труде. Высоцкий спросил, всё ли удалось ей расшифровать? Он, по-моему, вообще отнёсся к этому с подозрением, имея, по-видимому, свой печальный опыт подобных расшифровок. «Уж не заставишь ли ты меня проверять тексты?» Понятно, я не собирался этого делать.

Мы сидели в это время в зале Сатирического театра — репетировали свет, и у нас было много свободного времени. Самое главное — провести её в театр. Ни у Высоцкого, ни у меня билетов не было, хотя через мои руки прошли все шестьсот мест! Но это было недоделю назад. «Ты не сможешь как-нибудь провести её сюда?» — спросил он. «Могу, а потом что будем делать? Даже ступеньки все будут заняты». Тогда Владимир отправился за кулисы, нашёл там трёхногую табуретку, поставил её в каком-то уголке и позвал меня на сцену: «Вот тут мы её посадим». «Мешать никому не будем?» — «Нет, на этом месте и более важные персоны сидели!»

Я уже считал проблему решённой, но, когда перед самым началом спектакля у входа появилась пловдивская почитательница Высоцкого, меня охватил ужас: оказалось, она беременна, и срок уже немалый. Как мы посадим её на эту табуретку?! Мне не составляло труда провести её в театр — у беременных есть преимущество перед остальной публикой, так как их пускают через служебный вход. В конце концов наша гостья сказала, что сама всё устроит, предложив кому-нибудь сесть на её табуретку, а ей уступить своё место.

Увидел я её после спектакля уже на улице, она сказала, что всё в порядке: «Гамлета» она видела, а сейчас ждёт Высоцкого, чтобы попросить у него автограф. Когда Владимир вышел, она протянула ему заветную тетрадку, и Высоцкий расписался на полях первой страницы. Мы попрощались и пошли к гостинице... Позже я встретил эту почитательницу поэта в Пловдиве, мы разговорились, и я понял, что она не разрешит себе рассказывать публично о пережитых мгновениях, о двойной радости видеть артиста в его главной роли и получить столь дорогую роспись на его же стихах. Всё это для неё — как волшебный сон, который она будет помнить всю жизнь. Сейчас если не все, то большая часть стихотворений из этой тетрадки опубликованы.

Зная об огромном интересе болгар к творчеству поэта, его отец дал мне в машинописи около сорока стихотворений, не вошедших в книгу «Нерв», постепенно они появились у нас в печати. Со временем мы сможем полнее представить себе специфическую природу песен Высоцкого — и как отражение происходивших в жизни процессов, и как предвидение дальнейшего развития событий.

С 1986 года советская пресса смело и откровенно стала освещать явления и темы, которые до тех пор считались запретными зонами для журналистов и писателей. Вскрываются общественные недуги, о существовании которых так долго умалчивалось. И нужно сразу же сказать, что многое из того, о чём сейчас заговорили вслух, можно найти в творчестве Высоцкого. Он отваживался петь о вещах, которые считались нетипичными и внимания искусства и литературы якобы просто не заслуживали.

Оказалось, что наиболее «неудобные» для показа герои его песен не выдуманы, а существуют в действительности. Таков, например, его падший человек («бич») из весёлой и одновременно грустной песенки «Про речку Вачу и попутчицу Валю», которую Высоцкий исполнял с большим успехом. Это одна из зарисовок, привезённых им из Сибири. Как признавался сам автор, написана она на основе фактического материала, и перед её исполнением Высоцкий всегда делал необходимые пояснения:

— Это действительная история, которая приключилась совсем недавно с одним человеком. Речка Вача — это река в Сибири, где старательские артели моют золото. И ещё, для справки, «бичи», о которых вы услышите в этой песне, от английского слова «бич» —

пляж, берег, береговой моряк... В общем, у нас так называют людей, которые отстали от корабля, запили, потом начали мигрировать — то к старателям, то к геологам прибьются — и всё время хотят вырваться, выбраться, изменить это своё положение. Их довольно много, этих людей...

В песне рассказывается об одном таком бездомном бродяге, который долго скитался по свету, пока не узнал, что есть такие места, где можно получить работу без всяких документов, — «во глубине сибирских руд», у золотоискателей на речушке Ваче. Его берут, он вручную моет золото, пока позволяет сезон, и за сто трудодней после различных удержаний получает на руки три тысячи рублей. Для его кармана, в котором редко заночует и грош, это громадная сумма. Естественно, он отправляется на жаркий юг, уже в поезде вокруг него увивается кондуктор, где-то по пути в вагон садится попутчица Валя, и за каких-нибудь пять дней наш герой проматывает всё заработанное. И в конце концов ресторанный официант приносит водку и закуски мимо его носа, исчерпан и интерес к нему со стороны попутчицы Вали.

Сейчас, в обстановке гласности, об этом социальном «дне» рассказал подробный очерк в журнале «Огонёк». Журналист без паспорта и в лохмотьях полгода скитался по бескрайним дорогам России. Описанные им картины полностью совпадают с тем, что поведал нам Высоцкий. И как ни странно, в интересном и богатом бытовыми деталями очерке для меня после рассказа Высоцкого новым оказалось лишь второе толкование жаргонного словечка «бич» — у бродяг это аббревиатура понятия «бывший интеллигентный человек». Однако и в очерке корни явления и его размеры определяются невозможностью для бывших алкоголиков жить по-другому: как правило, после принудительного лечения их устраивают на работу, но вскоре они снова начинают пить и, чтобы опять не попасть в больницу, скрываются от семьи, закона и т. п. В этом сказывается и равнодушие окружающих, и ощущение одиночества и беспомощности этих горемык. Печальна их участь, столь правдиво рассказанная поэтом, рассказанная с юмором, вызывающим слёзы.

Почему я так подробно останавливаюсь именно на этой песне? Потому что она необычайно характерна по меньшей мере в двух отношениях. Во-первых, эта песня сейчас воспринимается как художественный прогноз, первое слово о явлении, которое долгое время находилось за пределами общественного сознания. И во-вторых, поражает умение поэта вникнуть в судьбы, быт и проблемы, с которыми повседневно сталкиваются сегодняшние «люмпены». Огоньковский журналист провёл среди них полгода — время достаточное, чтобы познать их жизнь. Ну а Владимир Высоцкий? Где он с ними встречался? Откуда черпал свои знания? Почему так хорошо их понимал? Не сомневаюсь, тут ему помог Вадим Туманов. Они вдвоём путешествовали по Сибири, на одной из фотографий их можно увидеть обнявшимися и улыбающимися под вывеской станции Зима (родины Евгения Евтушенко).

Туманов вспоминает, как в Иркутске Высоцкого пригласили на официальный банкет, но он не выдержал высокопарных и пустопорожних тостов в его честь и улизнул с ужина, сказав, что боится взорваться... Вероятно, во время этого путешествия Владимир и встретил человека, о судьбе которого рассказал в песенке про речушку Вачу. Наверно, он слушал его долго и внимательно, а по-другому невозможно и представить, ведь как иначе он мог усвоить жаргон собеседника. И настолько достоверны события песни, так искренне исполнение, что мы начинаем спрашивать себя — уж не был ли когда-то «бичом» и сам Высоцкий? Может, это он добывал золото в окаменевших мёрзлых песках не помеченной на картах сибирской речушки?

Конечно, и Высоцкий добывал своё золото, промывая тонны словесного песка в поисках драгоценных золотых зёрен поэзии, чтобы мы могли увидеть их в своём естественном блеске. И в своей непреходящей ценности.

Можно назвать и другие темы, в разработке которых одним из первых сказал своё слово Владимир Высоцкий. Уже упоминалось, что он решительно и настойчиво указывал на тотальную опасность алкоголизма. Алкаши густо заселяют его поэтическую площадь. Он часто высмеивал формальный метод борьбы с «зелёным змием» — замалчивание. Если в песне, пьесе, повести встречались эпизоды, нарушающие табу, их просто вырезали. Вот и всё. Ясно, что никаких успехов в такой борьбе зарегистрировать не удастся. А различные временные акции могут служить лишь материалом для отчётности.

Не будем забывать, что алкоголизм и пьянство теснейшим образом связаны с преступностью. Конечно, кто-то может возразить, что некоторые темы взяты Высоцким из уголовной хроники. «Ну и что?» — спросим в его манере. Сюжеты великих романов: «Преступления и наказания», «Воскресения», даже «Анны Карениной» — тоже взяты из хроники происшествий. Важен не источник получения материала, а то, как он воплощён в художественное произведение и какие мысли и чувства в нас это произведение вызывает. Вот что Высоцкий говорил о смысле и цели своего творчества:

— Я бы хотел, чтобы зрители... поняли, как труден и драматичен путь к гармонии в человеческих взаимоотношениях. Цель моего творчества вообще — и в кино, и в театре, и в песне — вызвать в человеке волнение. Только оно может помочь его духовному совершенствованию.

Эта устремлённость Владимира Высоцкого ставит его в один ряд с выдающимися деятелями советской художественной культуры. Своей благородной миссией он участвует в воспитании социальных вкусов, выработке нравственных и этических норм порядочности и ответственности каждого члена общества. Воюет с многоликими проявлениями бездуховности, всевозможными деформациями современной морали. Он умеет глубоко проникнуть во внутренний мир «отверженных», людей с преступным прошлым, которые выброшены за борт и у которых нет пути к нормальной жизни.

Одно из самых больших несовершенств системы исправления оступившегося человека состоит в том, что осуждённый почти не имеет шанса вернуться в общество по отбытии срока заключения. Человек, случайно оказавшийся за решёткой, может навсегда остаться в преступном мире. Отношение к отбывшим наказание антигуманно — они не имеют права жить там, где жили до совершения преступления, им отказывают в работе, их квартиры занимают чужие люди, а нового жилья им не предоставляют. Если заключённых освобождают досрочно, спрашивается, зачем им эта свобода? И не случайно многие снова её теряют и возвращаются в тюрьму или лагеря уже с клеймом рецидивиста. Сочувствуя участи таких людей, Высоцкий призывает нас к гуманизму, обращается к нашей совести. Мы чувствуем себя виновными в общественных несовершенствах, которые разрушают судьбы тысяч осуждённых, обрекают их на жестокий пожизненный остракизм.

Яростное отстаивание идеала гармонии личности и общества определяет идейный и нравственный максимализм Высоцкого, его бескомпромиссность, доходящую до фанатизма. Именно причины его тревоги рождают учащение пульса и бешеные крещендо многих песен-предупреждений Высоцкого. Головокружительный их ритм соответствует как характеру их создателя, так и времени, в котором ему было суждено жить.

Кинорежиссёр Алексей Герман очень верно уловил самую суть поведения песенных героев Высоцкого: весёлый строй песни пронизывается внезапно вспыхнувшей грустью.

«А что может сблизить нас, таких разных, кроме совести? Володя сам был — обнажённая совесть, сам — боль... Он бывал беспощаден, но никогда не был злым, циничным. У него всё замешано на любви, на вере в человеческую душу».

Сострадание к его падшим героям характеризует гуманизм Высоцкого — он сам готов спуститься «на дно», в любую бездну, но не для того чтобы созерцать человеческое падение, а чтобы поднять и возвысить к достойной жизни каждого заблудшего. «Надо ослепнуть, — продолжает режиссёр, — чтобы спутать Высоцкого с типажамы его песен. И надо оглохнуть, чтобы не услышать его отчаянной жажды идеала, его самозабвенного, со смертельным риском, устремления к вершине».

В приведённом интервью Алексей Герман рассказал, какой нравственной опорой в трудные минуты был для него Высоцкий. В его песнях искал он поддержку во времена житейских или творческих неудач. Эти песни помогали ему преодолеть отчаяние, в них Алексей Герман черпал силы, когда были «заморожены» все три его художественных фильма со всеми вытекающими из этого административными и финансовыми последствиями.

«Чем больше льстили в глаза по телевизору, чем больше фарисействовало искусство, тем громче звучал голос Высоцкого. Помните: “Нет, ребята, всё не так, всё не так, ребята...” Он был как противоядие от всякой фальши, и слушать его было — как надышаться кислородом. И тем, что Высоцкий шёл, ничего вроде бы не боясь и ни на что не оглядываясь (“Посмотрите! Вот он без страховки идёт” — это, конечно, о себе), он поддерживал издали многих, меня в том числе. Смотрите, ведь можно же, как Высоцкий! Разве ему не страшно? Разве он не рискует? Разве ему не хочется, чтобы его издавали, награждали?..»

Сейчас все три картины Алексея Германа — «Двадцать дней без войны», «Проверка на дорогах» и «Мой друг, Иван Лапшин» — на экране. Пользуются заслуженной славой и в Советском Союзе и за рубежом, в том числе и у нас, в Болгарии. В одном из этих фильмов должен был играть Высоцкий, но его заменили другим артистом («Нет, Володя не обиделся. Он был благородным человеком, — говорит режиссёр и добавляет: — И как он мог обижаться на меня, неудачника? Володя так и не успел увидеть фильм в прокате»).

* * *

Может быть, некоторые сегодняшние воспоминания и высказывания о Высоцком покажутся чересчур резкими, но после долгого молчания они и не могут звучать по-другому. Впрочем, по своему тону они вполне соответствуют тому, что публикует начиная с 1987 года советская печать. Да и можно ли говорить о Высоцком без откровенности, свойственной всему его творчеству?

В январе 1987 года москвичи с семилетним запозданием увидели на своих телевизионных экранах «Монолог» Владимира Высоцкого. Впервые певец общался с миллионной аудиторией посредством телевидения. «Литературная газета» (28 января 1987 г.) напечатала отклики советских писателей на эту передачу.

Игорь Золотусский. На прошлой неделе телевидение сделало нам подарок — показало по первой программе фильм «Владимир Высоцкий. Монолог». Прекрасная улыбка у Высоцкого. Никакие статьи и воспоминания о нём не способны сделать того, что сумел сделать, рассказав о себе, он сам. Ни один жест, ни одно движение не умерли на этой плёнке, не состарились — телевидение буквально воскресило Высоцкого для нас. Спасибо тем, кто снял этот фильм. Спасибо тем, кто сохранил его, кто ничего не вырезал, нигде ничего не подтёр, не подскрёб. Горло перехватывало в иные минуты, казалось, смерти Высоцкого не было.

Эдвард Радзинский. «Монолог». Не смею обсуждать фильм. Он — единственный о Высоцком. Можно только поклониться тем, кто его создал в то время, как... И видимо, в дальнейшем, преодолевая наши «любимые» трудности, создаваемые нами же самими, ТВ придётся по крохам разыскивать материалы о любимом народом певце. История Высоцкого, история Шукшина, Вампилова, Даля... Как грустно!

Аркадий Арканов. Мне повезло: я смотрел фильм на севере Томской области, вместе со свободными от вахты нефтяниками. Успех был невероятный. А потом начались рассуждения, обсуждения... Считаю, что теперь просто необходима обстоятельная передача о Высоцком.

Идея Арканова была поддержана и другими. В «Известиях» В. Надеин сообщил, что режиссёр Эльдар Рязанов «без колебаний пожертвовал своими функциями ведущего “Кинопанорамы”, чтобы ничто не мешало ему в работе над полнометражным документальным фильмом о поэте».

Однажды, когда я находился в Москве, мне рано утром позвонил Рязанов. Сказал, что в настоящее время лежит в больнице, но вчера вечером вырвался на час и побывал у Нины Максимовны Высоцкой, чтобы посмотреть обстановку последней квартиры Владимира, поскольку начинает снимать многосерийный фильм к пятидесятилетию со дня рождения Высоцкого в январе 1988 года. Нина Максимовна показала ему мою книгу о её сыне.

Я рассказал Рязанову, как прошёл вечер памяти Высоцкого в ЦДРИ: там были показаны и отрывки из записей Болгарского телевидения, составляющих в общей сложности сто минут экранного времени.

Рязанов предложил мне принять участие в работе над его фильмом. Он проявил исключительный интерес к каждому аутентичному кадру, к каждой фотографии, автографу, полученным мной из рук Владимира.

Когда фильм о Высоцком был почти закончен, мне удалось наконец осуществить неоднократно откладывавшуюся съёмку телефильма о самом Эльдаре Рязанове для цикла «Московские встречи». Приведу отрывки из беседы, которую вели мы с Рязановым:

— Передача о Высоцком делается для телевидения. Она рассчитана на три вечера. Это будет рассказ о его биографии, в нём принимают участие родные — мать, отец, мачеха, вдова Марина Влади, которая специально для съёмок приезжала в Москву, друзья Высоцкого, с которыми он работал в театре, кинорежиссёры, у которых он снимался, наши крупные поэты... Мы запросили многие страны, чтобы нам прислали кинокадры с Высоцким.

— Наше телевидение послало...

— Да, спасибо за оперативность.

— К сожалению, в нашей стране его снимали очень мало, первую съёмку (она была показана недавно) мы делали для «Кинопанорамы». Это единственная съёмка Высоцкого на Центральном телевидении, к сожалению, единственная. Дело в том, что целый ряд официальных инстанций не любили Театра на Таганке, не любили Высоцкого. Поэтому у нас не сняты и спектакли этого театра.

— Какова композиция вашего документального фильма?

— В четырёх главах нашей передачи Высоцкий будет представлен как актёр театра, киноактёр, поэт, композитор, шансонье. Будет очень много его песен. Мы дадим практически все его интервью.

Мы получили материалы из Венгрии, Дании, ФРГ, Италии, собрали то, что нашлось у нас в стране. Это будет передача, антология, монография — называйте, как хотите...

— На какого зрителя вы рассчитываете? Уже так много известно о Высоцком.

— У народа огромная жажда больше знать о нём. Это человек, который предвосхитил во многом наши нынешние заботы, перестройку — ветер перемен. Он первый открыто говорил о тех недостатках, о тех проблемах, о тех язвах, которые скрывали, делая вид, что их не существует. Поэтому имя Высоцкого ассоциируется у многих людей с совестью. Он говорил правду ещё тогда, когда это было опасно и трудно. И жил он непростой жизнью. И мы хотим сделать передачу о нём не приглаженной, а очень резкой и правдивой — рассказать о том, что при жизни его не было издано ни одной его книжки, что у него не

было ни одного афишного концерта, что диски выходили только маленькие — по две — четыре песни максимум. В общем, он при жизни не увидел того, что сейчас ему воздаётся. И на Государственную премию его выдвинул Союз кинематографистов, а не Союз писателей, хотя я считаю самым крупным из всех его дарований — поэтическое.

- Фактически у него не было напечатано ни одного стихотворения.
- Одно. Одно стихотворение было где-то напечатано.
- В искажённом виде в сборнике «День поэзии».
- Вот видите... Это была очень большая его боль...

Потом Рязанов снова вернулся к главной теме нашей беседы и, с увлечением останавливаясь на подробностях, стал рассказывать о своей работе над фильмом. Я позавидовал Рязанову — ему удалось снять родителей Высоцкого. Все мои просьбы и предложения участвовать в телевизионных передачах они отклоняли, считая, что в этом нет никакой необходимости. Я рад, что они преодолели свою застенчивость.

Семён Владимирович с юмором воспроизводил мне позже, как режиссёр добивался от них ответов на вопросы сугубо личного характера, заставлял их говорить на темы, в трактовке которых они придерживались разных взглядов — каждый по-своему объяснял некоторые поступки сына или оценивал те или иные факты его биографии. Важно здесь и другое. Наша память неизбежно требует уточнений, внесения коррективов. Поэтому С. В. Высоцкий к каждому моему приезду в Москву подготавливал для меня целые реестры замеченных им ошибок и неточностей, как моих, так и чужих, предостерегая меня от увлечений, настаивая на внесении в новое издание книги о его сыне «обязательных поправок», даже подчёркивал фразы, которые вызывали в нём раздражение. Он подарил мне номер газеты «Московский комсомолец», где было напечатано последнее по времени интервью с ним, чтобы я соотносился с новыми текстами как «эталонными».

Отрадно, что сейчас наступила новая эра в отношении к Владимиру Высоцкому, что в ходе гигантской перестройки, охватившей всё советское общество, настал черёд ликвидировать и вопиющую несправедливость, допущенную в оценке его творчества. Была создана единственная Комиссия по литературному наследию не члена Союза писателей под председательством Роберта Рождественского. В неё вошли Белла Ахмадулина, Сергей Баруздин, Семён Высоцкий, Марина Влади, Андрей Дементьев, Олег Ефремов, Наталья Крымова, Булат Окуджава, Михаил Рощин, Евгений Сидоров, Андрей Турков, Михаил Ульянов, Анатолий Эфрос и другие. Факт, равнозначный посмертному принятию в Союз писателей. Комиссия занялась интенсивной работой, чтобы хоть как-то наверстать непростительно упущенное.

Большое число публикаций появляется в печати постоянно. Это настоящий взрыв после длительного молчания. У некоторых изданий не хватило даже терпения дожидаться круглой годовщины — пятидесятилетия со дня рождения Высоцкого. В газете «Советский спорт» появились материалы о поэте с подзаголовком: «Сегодня Владимиру Высоцкому исполнилось бы 49 лет».

Выявляются всё новые и новые факты. Стало известно, что незадолго до смерти Владимир Высоцкий подал заявление о приёме в Союз писателей. Оно было отклонено по причине, о которой нетрудно догадаться — отсутствие книг, отсутствие публикаций в печати. О другом творческом союзе — композиторском — он не мог и мечтать. Артисты же создали свою творческую организацию лишь спустя шесть лет после его смерти.

Были, конечно, композиторы, которые признавали Высоцкого и любили его. Но в свой Союз они не могли его принять, потому что он не делал нотной записи своих песен, он их записывал лишь на кассетник. Все свои мелодии Высоцкий помнил наизусть.

Булат Окуджава показывал мне зарубежные издания своих песен с нотами — нотную запись делал его сын, бывший тогда студентом Московской консерватории. У Владимира

Высоцкого выходили грампластинки, его мелодии звучали по всей стране и за её пределами, но у него не было ни одной изданной в музыкальном издательстве песни. А для членства в творческом союзе нужны печатные труды — не важно, исполняют твои произведения или нет...

Так что Высоцкому не нашлось места среди десяти тысяч членов Союза писателей и двух тысяч членов Союза композиторов. И чтобы ещё больше почувствовать его одиночество, вспомним о его заявлении об уходе из театра...

Ещё не опубликовано литературное наследие Высоцкого, а уже написаны и защищены первые диссертации, посвящённые его творчеству. А я помню, какие неприятности навёл на себя один мой московский приятель только за то, что позволил себе изучать со своими студентами песни Высоцкого после его смерти. Дело дошло до исключения из партии. Тихон Николаевич Хренников приложил много усилий, чтобы доказать авторитетным инстанциям, что в любви к Высоцкому нет ничего предосудительного, она всенародна.

В обстановке всеобщего и официального признания естественно возникла и идея создания музея Владимира Высоцкого.

Как мне сообщили в Театре на Таганке, уже отведено место для постройки здания и объявлен конкурс молодых архитекторов на лучший проект. Советский фонд культуры открыл счёт в банке для финансирования этой работы, к строительству музея будут привлечены средства тысяч граждан всей страны. Думаю, что в экспозиции музея и его архивных фондах найдут своё место и материалы из Болгарии¹.

Когда два советских астронома из Крымской обсерватории открыли новую планету и решили назвать её «Планета Владвысоцкий» (название планеты пишется одним словом), отец поэта предусмотрительно советовал мне не сообщать в печати об этом факте, пока не будут совершены все формальности. Два года планета была анонимной и обозначалась порядковым номером 2374, но открыватели были непреклонны и добились утверждения предложенного ими названия советскими и международными институтами. Сейчас оно вписано в Астрономический календарь и внесено в Атлас Звёздного океана. (Любопытная деталь — Владвысоцкий соседствует с планетой, названной именем болгарского города, — Габрово).

Владвысоцкий — крошечная планета, диаметр её около двадцати двух километров. Но она — в нашей галактике, в Солнечной системе, и, как я понял, орбита её находится где-то между Марсом и Юпитером. Владимир Высоцкий предвидел своё превращение в бронзу надгробного памятника. Но и с его в сильнейшей степени развитым воображением он и представить не мог, что окажется на космической высоте. Его голос по каким-то причинам не достиг космического корабля, но, когда будущие аргонавты отправятся в путешествие вокруг Солнечной системы, они пролетят и мимо планеты Владвысоцкий.

Именем Высоцкого начали называть и земные объекты. По решению городских властей Киева один из бульваров в новых районах города станет Бульваром Высоцкого. После того как Андрей Вознесенский обратил внимание общественности на уникальный Молодёжный поэтический театр в городе Иванове, коллектив осуществил постановку по стихам и песням Высоцкого и назвал себя его именем. Комиссия по литературному наследию Высоцкого поддержала ходатайство театра об официальном утверждении его нового названия.

¹ 25 января 1988 года отмечалось пятидесятилетие со дня рождения Владимира Высоцкого, и автор книги присутствовал на возложении венков и цветов на могилу поэта, открытии мемориальной доски на доме № 28 по Малой Грузинской улице, на вечере памяти Высоцкого в Лужниках, а также на открытии памятника ему в фойе нового здания Театра на Таганке и на спектакле «Владимир Высоцкий» в новом варианте. (Дата широко отмечалась и в Болгарии).

В Москве меня разыскала художественный руководитель этого театра Регина Гринберг и пригласила в Иваново. Но я не мог приехать туда с пустыми руками. Я знаю, что тема «Высоцкий в Болгарии» их интересует, тем более что сейчас ивановские заводы, производящие электронику, сотрудничают с нашими старо-загорскими. Постараюсь достать фотографии, отражающие пребывание Высоцкого в Стара-Загоре, его встречи с болгарскими рабочими, и тогда побываю в Иваново.

В Краснопресненском районе Москвы, где находится последняя квартира Высоцкого и расположено Ваганьковское кладбище, на котором он похоронен, создан молодёжный клуб «Вертикаль». Клубом совместно с райкомом комсомола собрано более тысячи пятисот фотографий Высоцкого — истинное богатство для его поклонников и исследователей его творчества. Я обещал пополнить их коллекцию сотней болгарских фотографий, это главным образом работы молодого энергичного художника-фотографа Зафира Галибова. Во время гастролей Театра на Таганке в Болгарии он буквально по пятам следовал за Высоцким — сопровождал его на улицах, сидел на репетициях, спектаклях, фотографировал запись интервью в телевизионной студии «Лотос» и записи песен на Радио Софии, закончившиеся в три часа утра...

Но вернёмся к созданию клубов имени Владимира Высоцкого в Советском Союзе. По моим сведениям, они уже функционируют в Днепропетровске, Одессе, Ленинграде, Красноярске, на Камчатке и т. д. Они собирают материалы о Высоцком, располагают своими фототеками, составляют биографию и ксерокопируют публикации, переснимают фильмы с его участием на видеокассеты. Члены клубов читают лекции, организуют диспуты, ищут контакты с единомышленниками в других странах. Становится всё труднее поддерживать личные связи с этими клубами, получившими такое быстрое распространение в СССР, — у меня сейчас уже больше ста пятидесяти адресов!

В обстановке гласности высказывались различные мнения в связи с предложением Союза кинематографистов СССР о выдвижении Высоцкого на Государственную премию СССР за создание песен и участие в кинофильмах. Большинство из них — положительные. Но в «Советской культуре» было помещено письмо, в котором читатели высказали иные суждения и мотивировали их. Вспоминали, что самое крупное актёрское завоевание в кинематографе — роль следователя Жеглова в многосерийном телефильме «Место встречи изменить нельзя» — было удостоено премии на Всесоюзном телевизионном фестивале в 1981 году. Посмертное удостоивание высокими отличиями не может возместить прошлых упущений. По поводу формулировки «...и за песни в кинофильмах» оппоненты указывали, что, за исключением «Вертикали», песни Высоцкого в кинофильмах были в большинстве своём вырезаны. Так, в «Бегстве мистера Мак-Кинли» из шести баллад оставлены полторы, в «Войне под крышами» три песни использованы лишь частично, а в «Точке отсчёта» песни Высоцкого исполняет Марина Влади... Авторы письма пришли к выводу, что уместнее назвать именем Высоцкого один из строящихся морских кораблей, которые будут приписаны к Ленинградскому порту. Тогда «Владимир Высоцкий» с плавучим музеем на борту будет постоянно возвращаться в Ленинград...

Этот корабль ныне построен и с 1988 года приписан к Новороссийскому морскому пароходству.

В мае 1989 года в Болгарии гостила Нина Максимовна Высоцкая. Мы с ней вылетели из Софии в Варну и с аэродрома, на котором нас встречала группа моряков, отправились прямо в порт, где пришвартовался красавец танкер «Владимир Высоцкий». Я смотрел на огромные буквы его имени и думал о стихотворении Маяковского, посвящённом товарищу Нетте — пароходу и человеку. А Нина Максимовна погладила ладонью железный корпус и тихо сказала: «Сыночек мой...» Глаза её были полны слёз. Сколько лет мы ждали приезда Высоцкого в Варну, и вот сбылось... Мёртвые приходят к нам в пароходах, книгах,

пластинках и «других долгих делах...» Об этом я сказал на встрече наших моряков и экипажа танкера с матерью Высоцкого. Потом она осталась ночевать в каюте, которая будет носить имя Высоцкого, а меня катером отправили на берег.

На танкере теперь есть что-то вроде мемориального уголка, где собраны книги, стихи, песни, публикации, фотографии, афиши, связанные с именем Высоцкого, который, как говорят у нас в Болгарии, стал патроном танкера. Мы с Ниной Максимовной подарили этому плавучему музею ряд экспонатов и обещали, что его фонды будут постоянно расти, так как многим произведениям Высоцкого ещё предстоит появиться на свет, впервые и не впервые.

В 1987 году Высоцкий был удостоен Государственной премии СССР.

Георгий Марков, тогдашний председатель Комитета по Ленинским и Государственным премиям, рассказал мне о перипетиях, связанных с этим награждением. Возникло множество вопросов — за что, за какое конкретное произведение (так требовал статус) наградить Высоцкого. За фильм, за песню, за исполнение? Следует ли создавать прецедент посмертного награждения? Не появятся ли тогда другие кандидатуры? И тогда Георгий Мокеевич сказал: «Все плюсы Владимира Высоцкого принадлежат народу, а все свои минусы (он вовсе не ангел, каким сейчас его представляют) он унёс с собой». С такой позицией не могли не согласиться даже самые педантичные члены Комитета, сторонники соблюдения формальных процедур...

Интересно, что в одном и том же году Государственной премии РСФСР за сборник критических статей был удостоен и яростный оппонент Высоцкого Станислав Куняев. Воистину, пути господни неисповедимы...

Сейчас можно рассказать некоторые подробности о том, почему Высоцкий не был отмечен, например, званием заслуженного артиста РСФСР. Некоторые авторы представляют дело так, будто кто-то в театре умышленно решил внести раскол между артистами. А было так. Во время одной из обычных ежегодных акций присвоения званий «Таганка» воспользовалась тем обстоятельством, что никто из коллектива званий не имел, и предложила три кандидатуры — Высоцкого, Золотухина и Шаповалова. Высоцкий «отпал» уже на районном уровне. Золотухина исключили из списка на следующей инстанции. Один Шаповалов благополучно доплыл до финиша. Говорят, тут сыграла роль и слеза, пролитая Гришиным на спектакле «А зори здесь тихие»... Но Высоцкий вовсе не завидовал товарищу — он знал всю историю с самого начала.

На XV Московском кинофестивале французский актёр Жерар Депардьё сообщил журналистам, что в ближайшее время начнёт сниматься в фильме о детях войны по сценарию Владимира Высоцкого.

Речь идёт о сценарии «Каникулы после войны», написанном в 1979 году Эдуардом Володарским и Владимиром Высоцким. Сюжет взят из жизни военнопленных гитлеровских концентрационных лагерей. Трое военнопленных — русский, француз и поляк — покидают лагерь.

Марина Влади перевела сценарий на французский язык. Было получено согласие на участие в фильме Жерара Депардьё и Даниэля Ольбрыхского. Владимир Высоцкий также собирался играть в будущем фильме. Теперь можно только гадать, каким бы он получился, если бы сценарий не застрял по дороге к постановке. Лишь спустя десять лет этим сценарием заинтересовалась студия «Грузия-фильм», намеревающаяся поставить по нему кинофильм совместно с французскими фирмами. Так что Высоцкий продолжает идти к своим почитателям с новыми для нас произведениями.

Литература о Владимире Высоцком значительно обогатилась после выхода трёх книг о нём — «Владимир, или Прерванный полёт» Марины Влади, «Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю» Аллы Демидовой и стенограмм телевизионной передачи «Четыре

встречи с Владимиром Высоцким» Эльдара Рязанова. Они содержат чрезвычайно важные подробности жизни Владимира Высоцкого и способствуют созданию его сложного, противоречивого, но привлекательного и живого образа.

Два молодых автора — Борис Акимов и Олег Терентьев — работают над большим исследованием под названием «Владимир Высоцкий — эпизоды его творческой судьбы». Я познакомился с авторами в Москве, и они рассказали мне, что поставили перед собой нелёгкую задачу восстановить полную хронологию жизни своего героя — по годам, месяцам, дням и даже часам. В журнале «Студенческий меридиан» уже третий год печатаются отрывки из этой уникальной хроники.

Читатели получили представление о жизни (личной и творческой) артиста и поэта до 1966 года. Предстоит работа над хронологией самых интенсивных четырнадцати лет жизни и творчества Высоцкого. Но уже сейчас ясно, что затрачен огромный собирательский и исследовательский труд.

Настал черёд представить читателям и прозу Владимира Высоцкого. Журнал «Нева» опубликовал его «Роман о девочках» — произведение, по мнению главного редактора этого журнала Бориса Никольского, показывающее, что автор был «не только исключительным актёром и поэтом, но и талантливым, многообещающим прозаиком». Это роман из жизни московских проституток. Он был инсценирован и поставлен Марком Розовским в Театре-студии «У Никитских ворот». Марина Влади свидетельствует, что Высоцкий оставил и другие законченные и незаконченные повести, рассказы и сценарии.

У меня была возможность присутствовать на двадцатипятилети «Таганки». Снова на режиссёрском мостике Юрий Петрович Любимов, среди публики — много друзей, старых и новых. На стенах верхнего фойе — афиши всех спектаклей, сыгранных в театре. За исключением трёх-четырёх (рано снятых с репертуара), я смотрел все и писал о них в болгарской прессе, главным образом в журнале «Театър».

Вместо объявленного спектакля «Живой» (по пьесе Бориса Можаяева) из-за болезни Валерия Золотухина публике представили почти импровизированный концерт — история «Таганки» и истории, с ней связанные. Включили в него большие сцены из спектакля о Владимире Высоцком, чтобы как-то заполнить его зияющее отсутствие.

Вот как началось представление. На сцену вышла группа детей, они исполнили несколько весёлых песенок и построились на авансцене. Позади, сквозь эту живую цепочку рук пытается пробиться пяти-шестилетний мальчуган. Он что-то кричит. Наконец догадались опустить микрофон, и тогда в зале раздался детский голосок, произносящий знаменитую реплику Хлопуши — Высоцкого из есенинского «Пугачёва»: «Проведите ж, проведите меня к нему, я хочу видеть этого человека!» Ребёнок прорывает цепь и бросается в зрительный зал с букетом цветов, вручает его Юрию Петровичу Любимову. Юрий Петрович берёт мальчика на руки, целует и показывает зрителям.

Оказалось, что это внук Владимира Высоцкого, носящий его имя! Как-то он сказал родителям: «Я ещё маленький, у меня нет фамилии, я просто Вова. Но когда подрасту, я стану Владимиром Высоцким!»

* * *

В своём прощальном стихотворении «В память Владимира Высоцкого» (1981 г.) Андрей Вознесенский писал:

Ты жил, играл и пел с усмешкою,
любовь российская и рана.
Ты в чёрной рамке не уместисься.
Тесны тебе людские рамы...

Увы, на этот раз реквием лишён оптимизма. Его слова исторгнуты болью, они рождены непоправимостью. Кто-то вырезал эти строки на белом мраморе — их можно было видеть на могиле Высоцкого. Сейчас от этого импровизированного памятника не осталось и следа. Его раскрошили на мелкие кусочки и разнесли по всей стране. Почитатели Высоцкого хотели иметь хоть что-нибудь связывающее их с поэтом. Андрей Вознесенский написал новое стихотворение — «Надгробие».

Врубите Высоцкого
в полную силу
без всякого цоколя
в небо России.

Вне мрамора бродят
дорогами родины
охрипшие памятники
Володины.

Случайно ли появление подобных стихотворений, в которых поэты снова обращаются к памяти о Высоцком? Думаю, нет, они чувствуют, что ещё не сказали о нём всего...

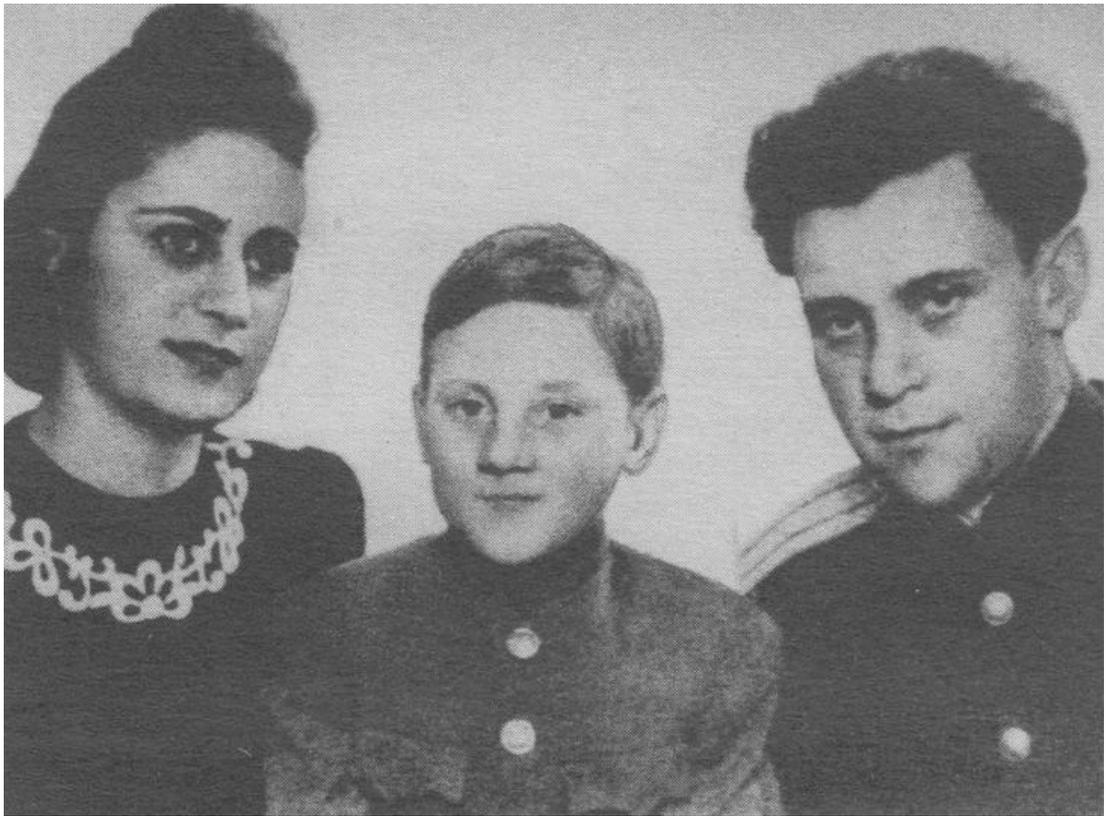
Каждый раз, когда я прихожу на Ваганьковское кладбище и стою у могилы, всегда покрытой цветами и сосновыми ветками, я представляю себе, сколько стихов и песен он мог бы ещё написать. Смерть сразила его, словно птицу в полёте, птицу, набравшую высоту и устремившую взгляд в неохватную даль.

Когда непоправимое приходит так рано и неожиданно, вдруг начинаешь сознавать, насколько мы становимся беднее без таких художников, как Высоцкий. «Я куплет допою...». Не допел он свои куплеты. И его ненаписанным песням и несыгранным ролям нет эквивалента. Эта потеря невозполнима. Талант не повторяется, он единственный.

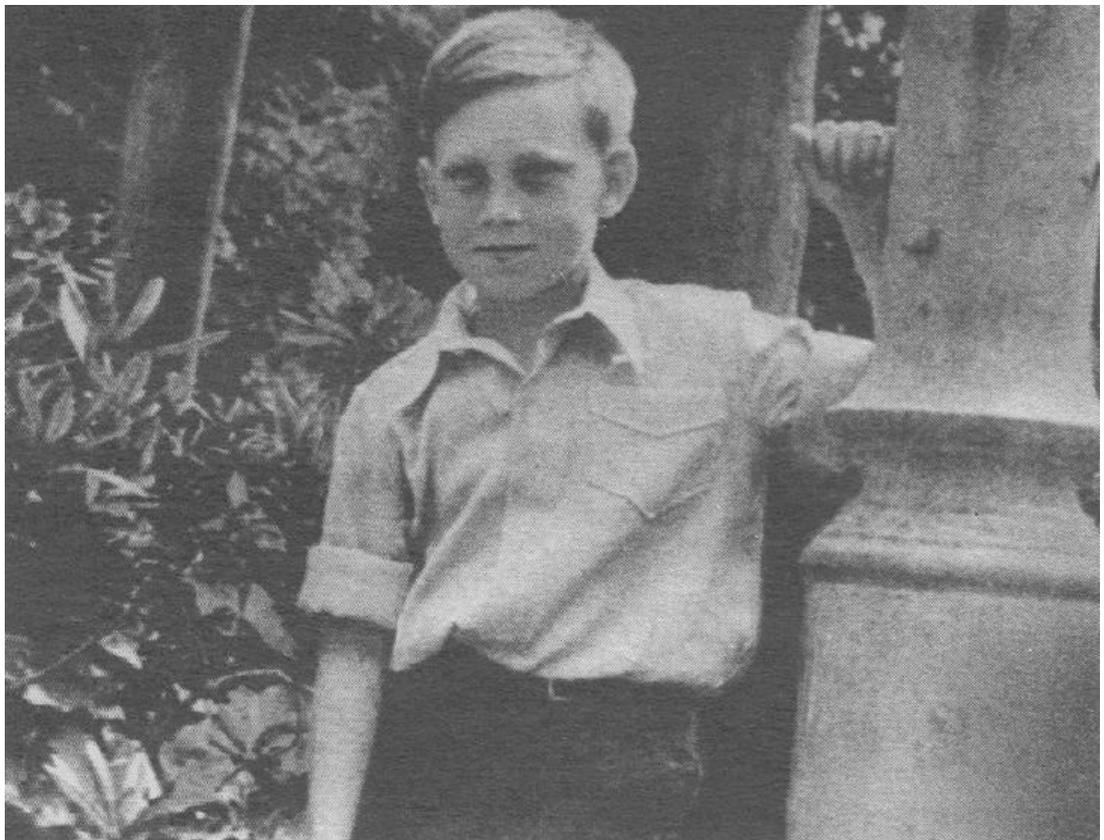
Мы можем только продолжать любить его.



1947 год



С отцом и Евгенией Степановной

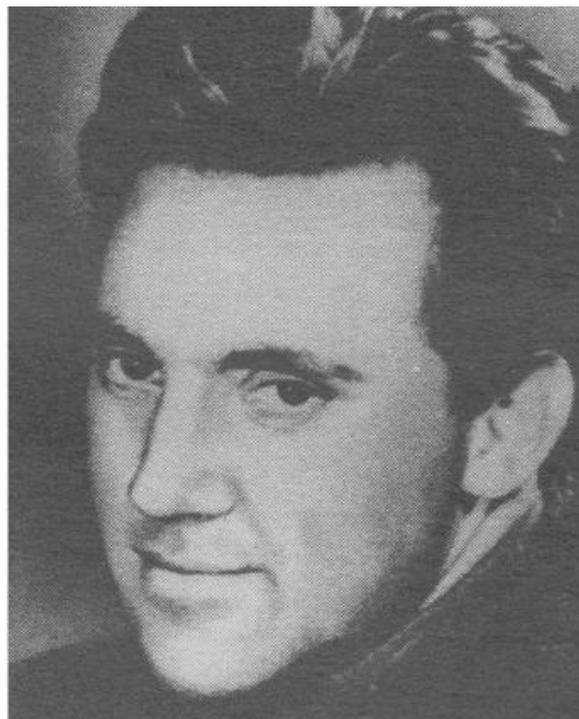


1949 год

Студенческие годы



В Школе-студии МХАТ



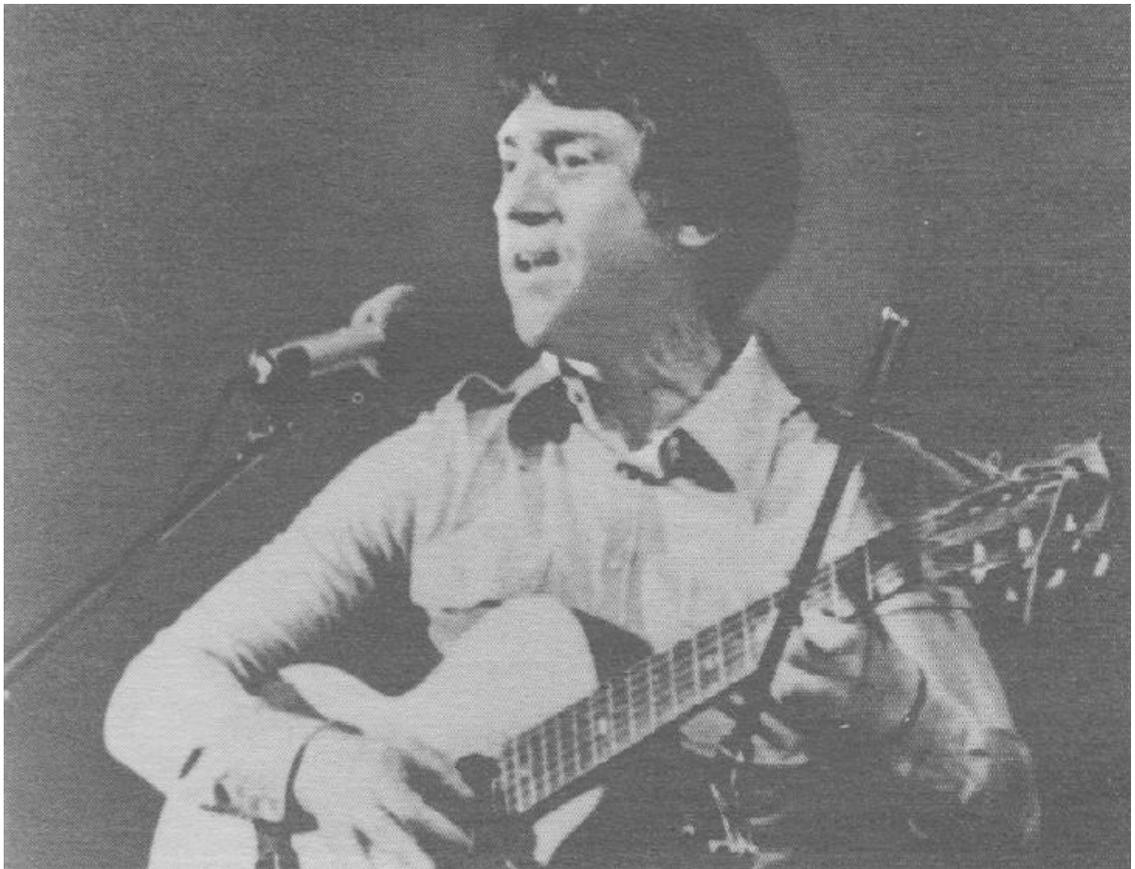
Иза Высоцкая



С женой Людмилой Абрамовой



На встрече со зрителями

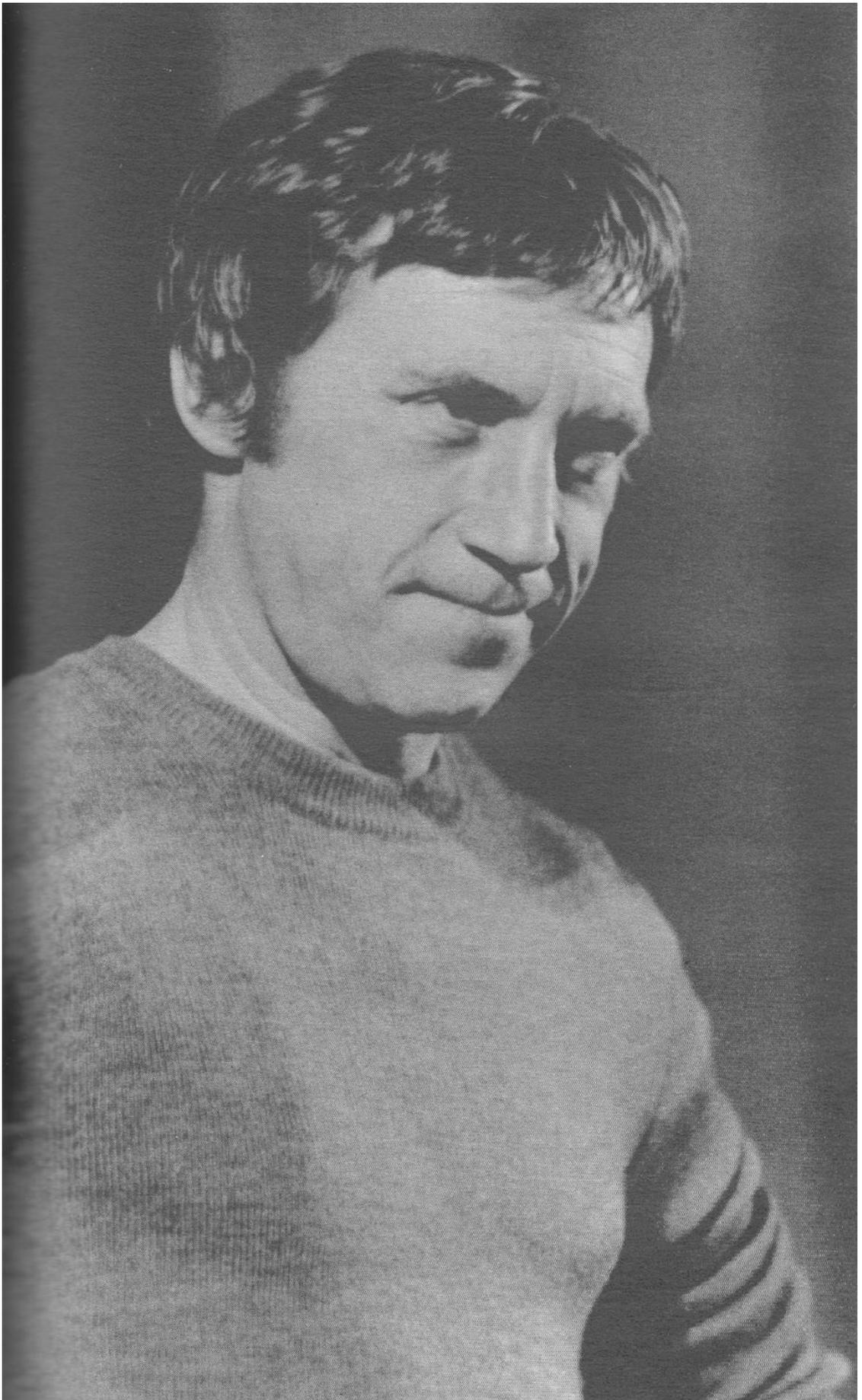




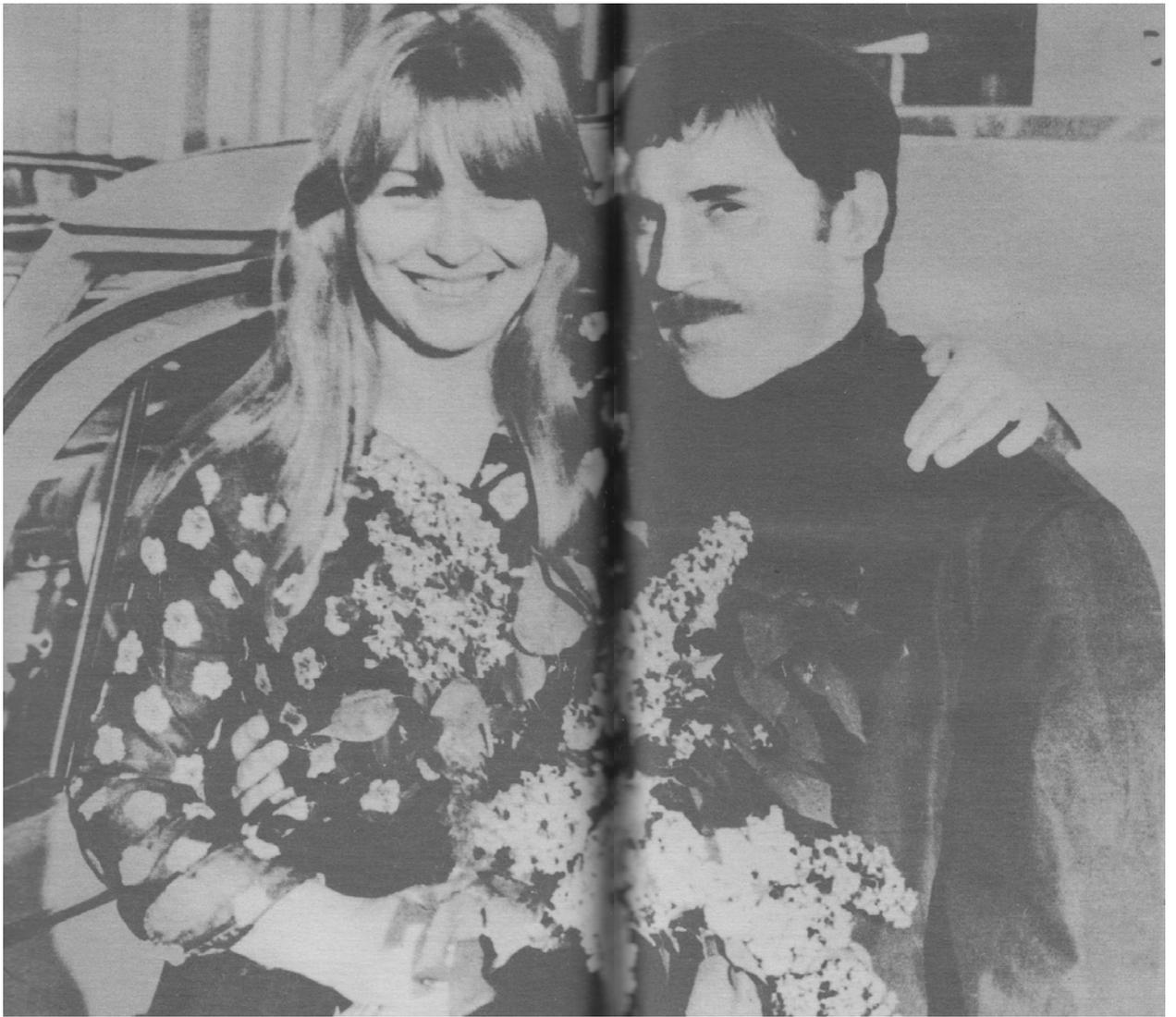
С Мариной Влади



У Беллы Ахмадулиной



В ДК имени Ильича (Москва)



С Мариной Влади



В Париже



В фильме «Стряпуха»



С Инной Чуриковой. Кинопроба



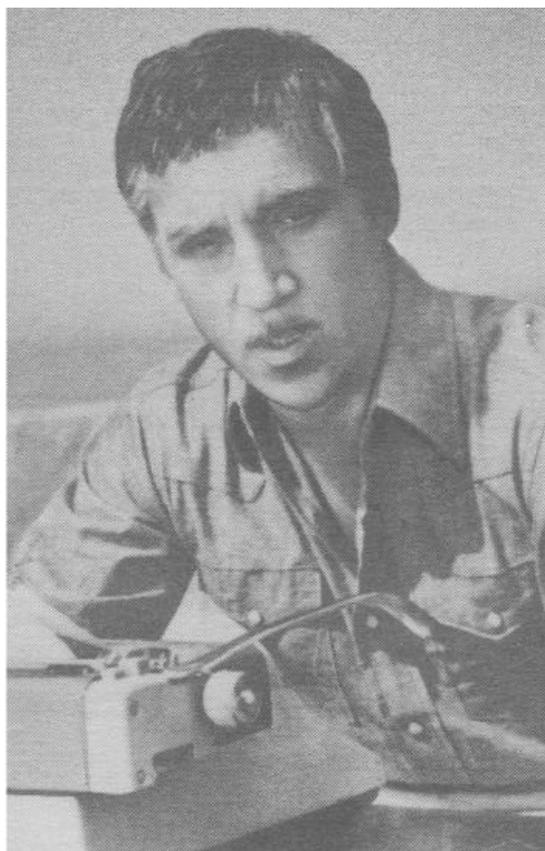
В фильме «Увольнение на берег»



В фильме «Четвёртый»



В фильме «Арап Петра Великого»



В фильме «Четвёртый»



В фильме «Служили два товарища»



В фильме «Место встречи изменить нельзя»



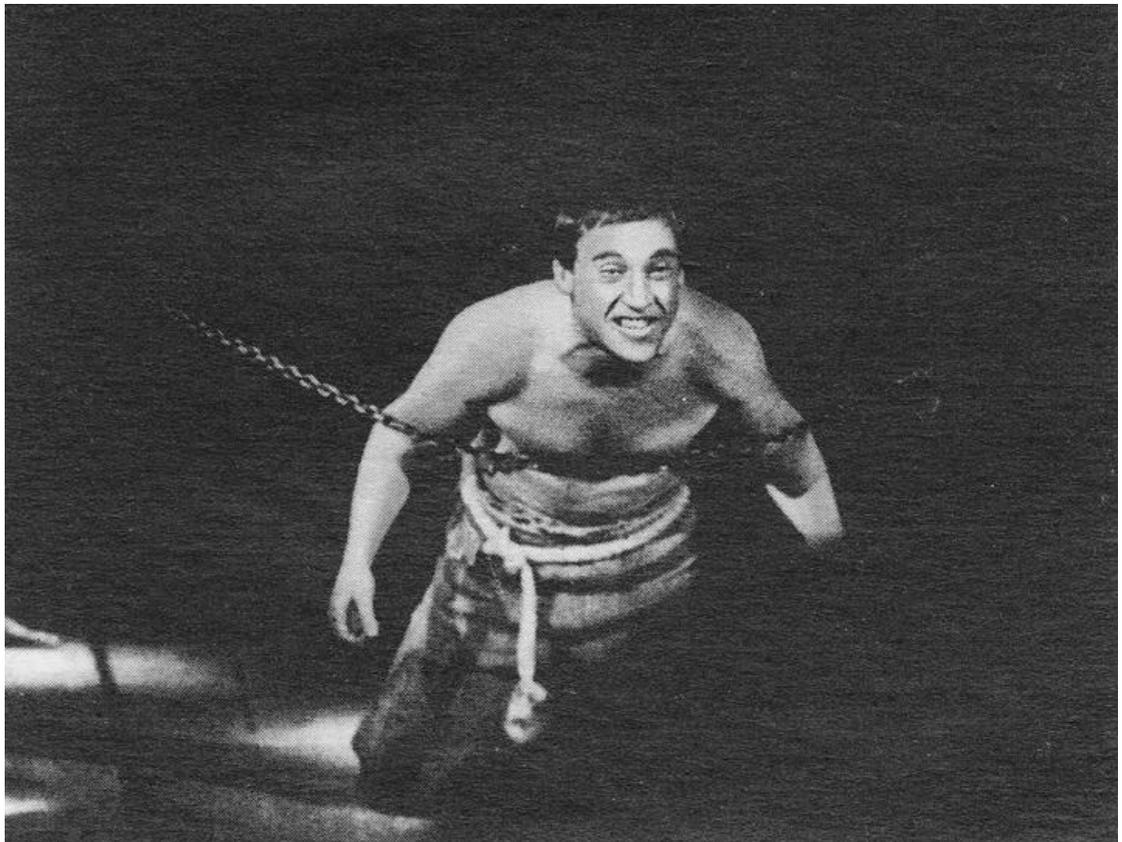
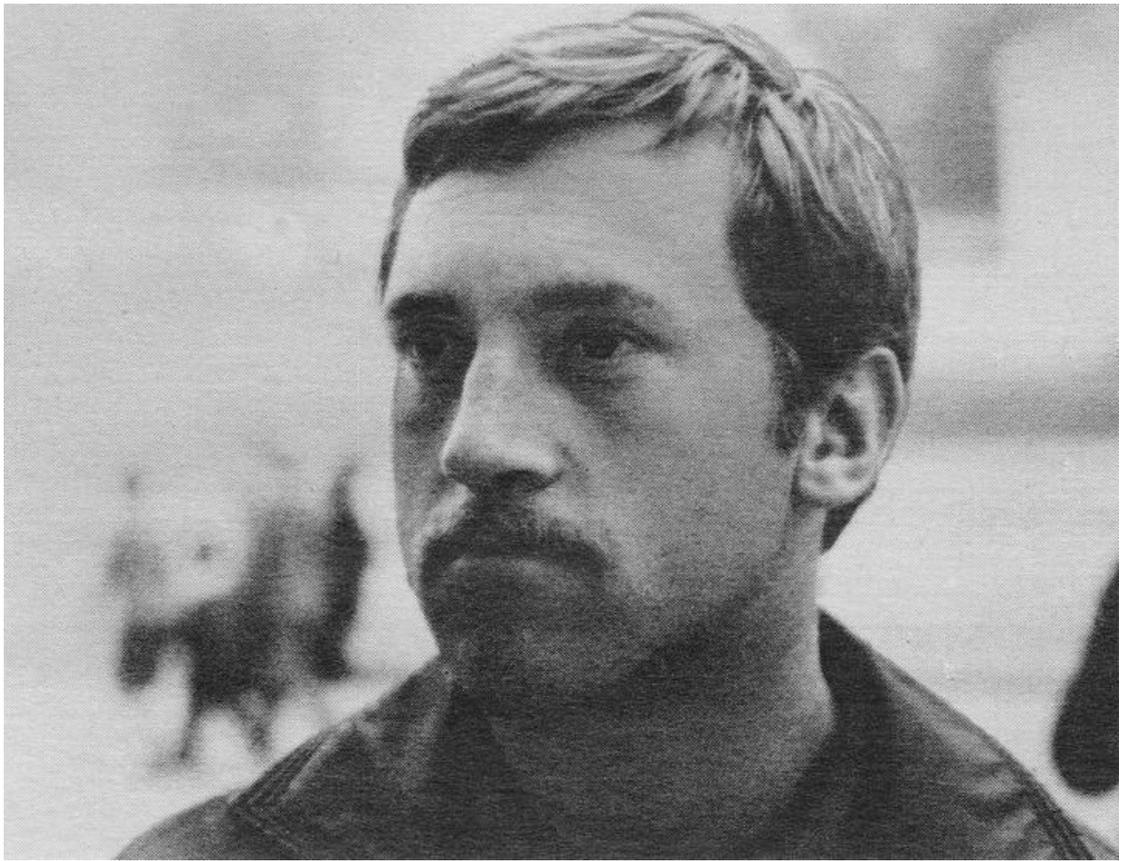
В фильме «Маленькие трагедии»



В спектакле «Добрый человек из Сезуана»



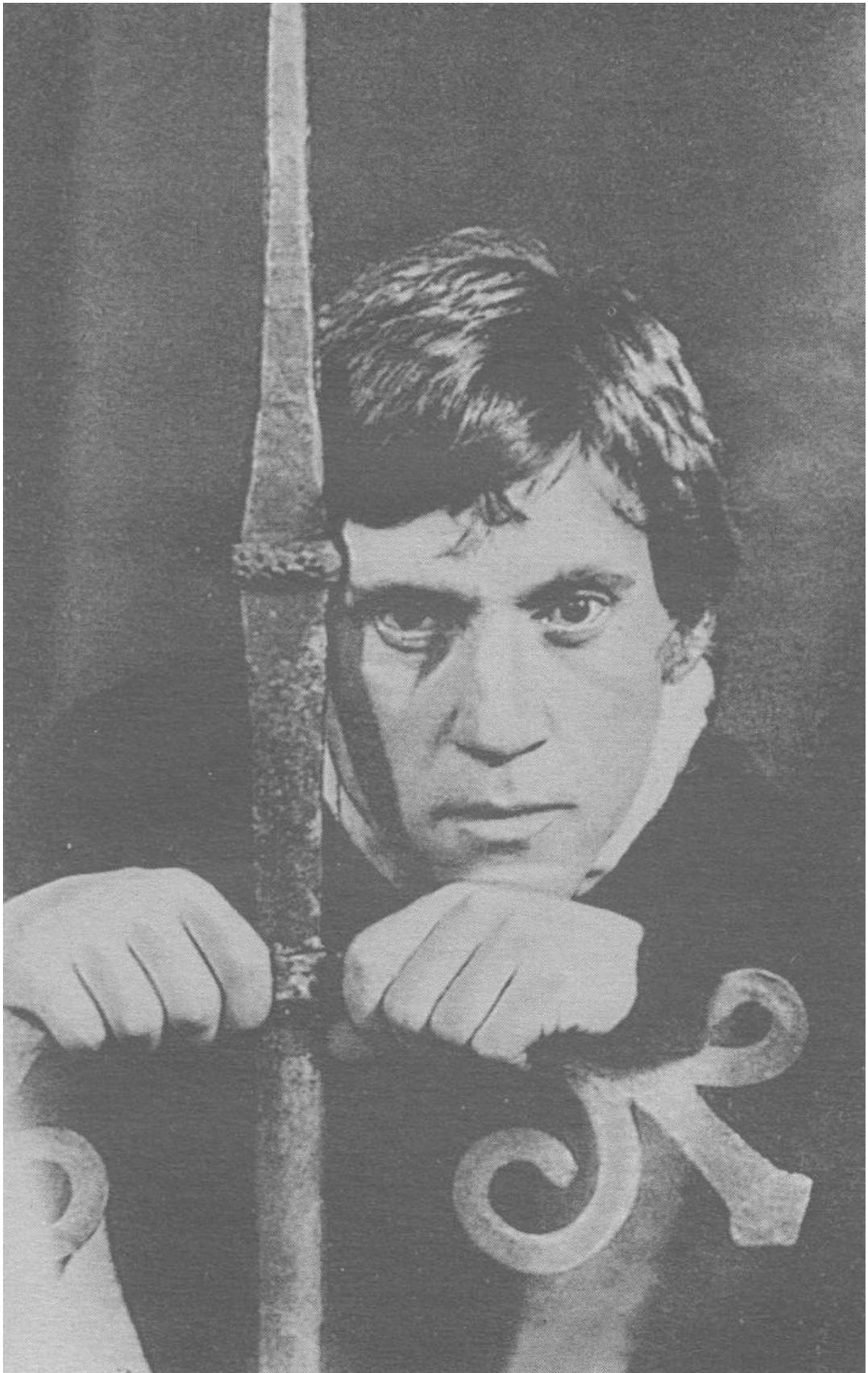
В спектакле «Десять дней, которые потрясли мир»



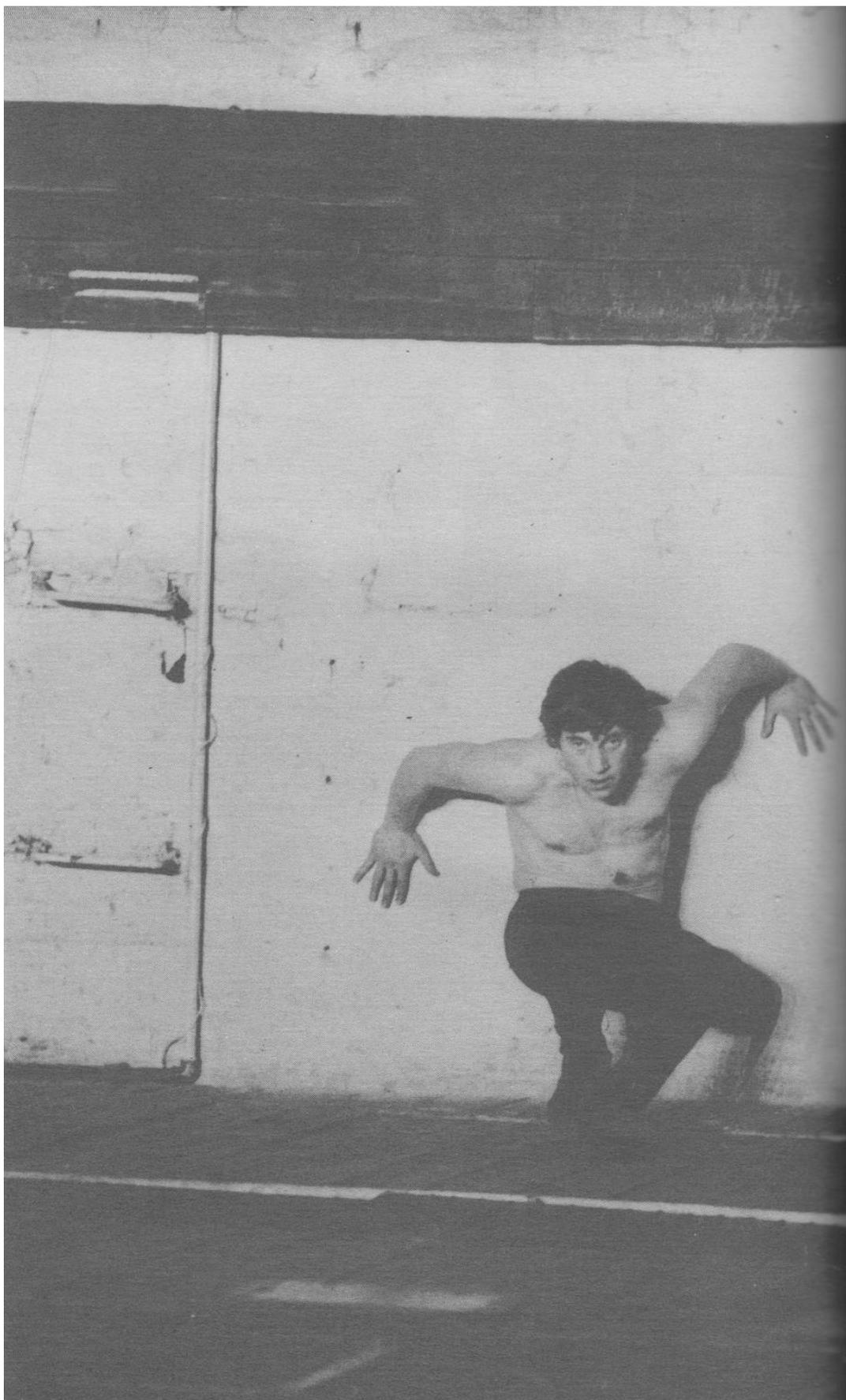
В спектакле «Пугачёв»



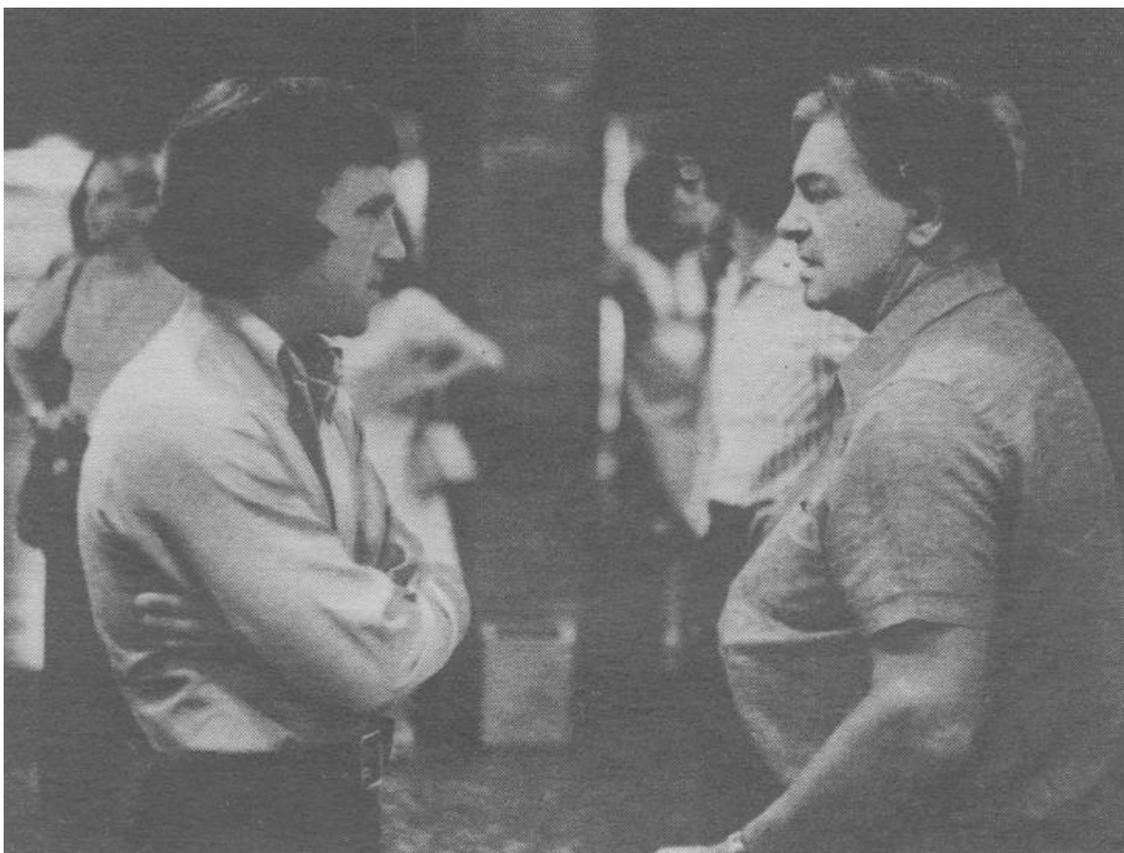
На шестидесятилетии Ю. П. Любимова



В спектакле «Гамлет»



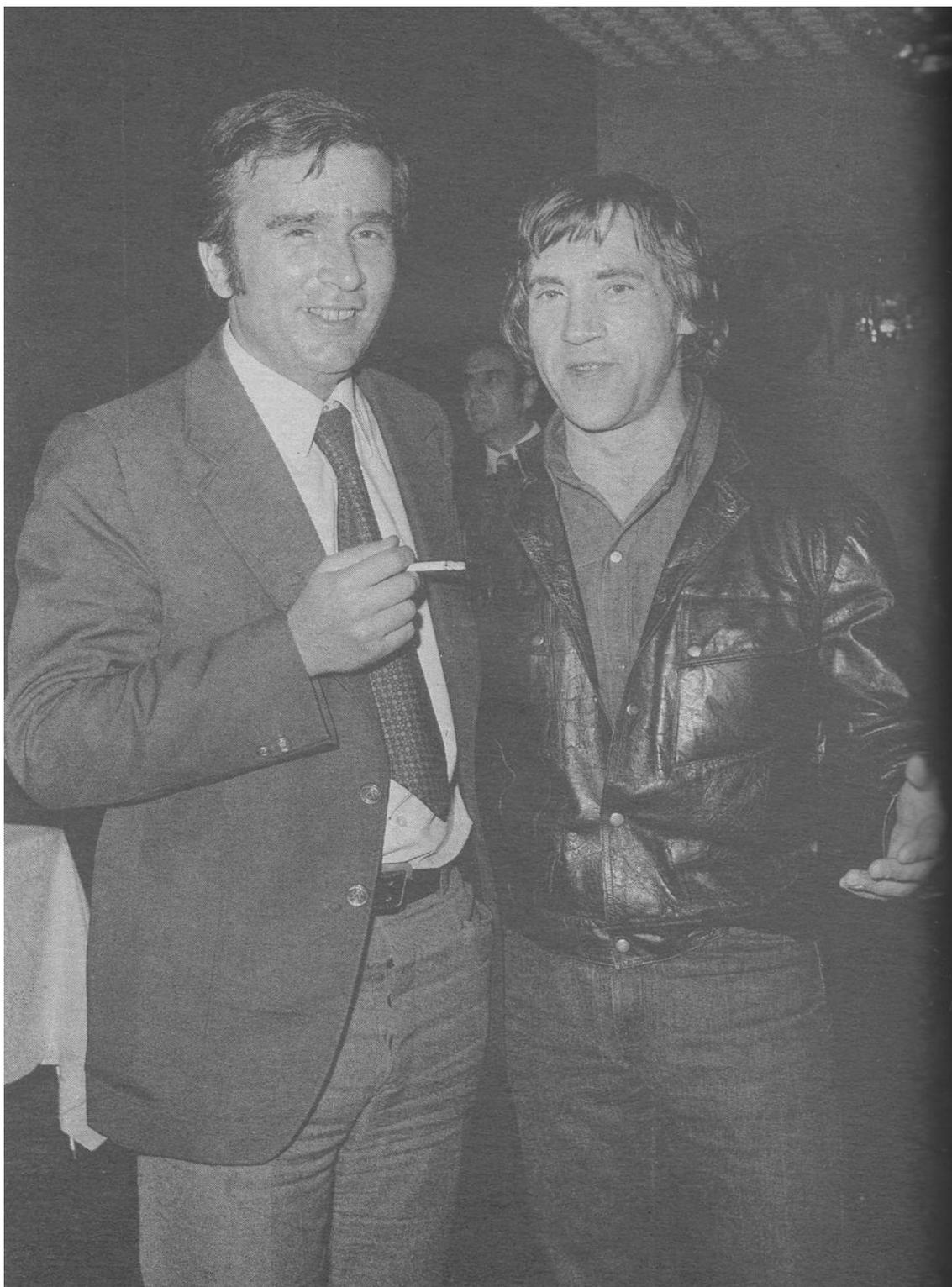
В роли Гамлета



С Ю. П. Любимовым



На гастролях в Болгарии



С Любомиром Левчевым



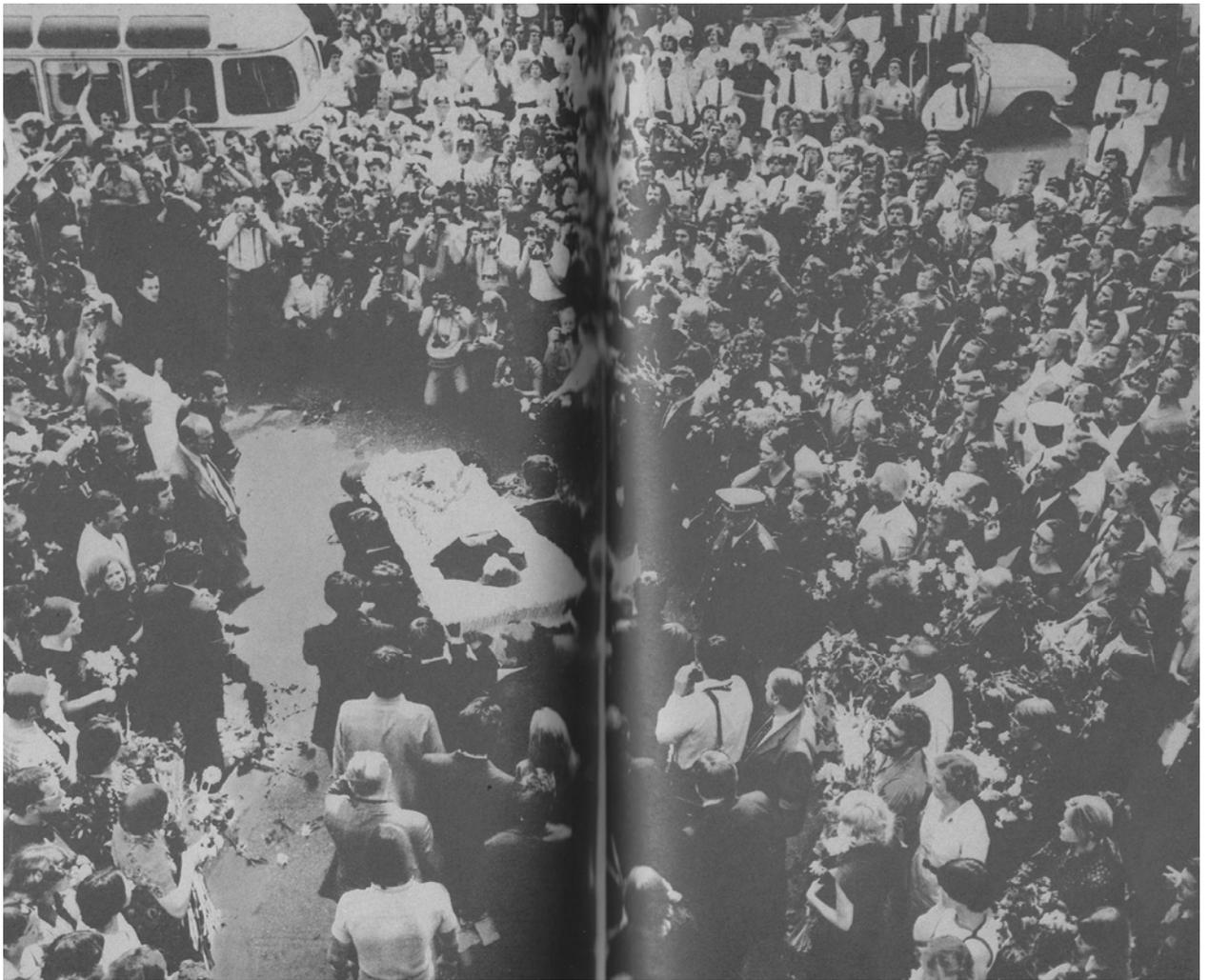
С Любеном Георгиевым



В спектакле «Вишнёвый сад»



После премьеры спектакля «Преступление и наказание»
с Ю. П. Любимовым и Мариной Влади



Прощание

Большой Каретный

Где твои семнадцать лет - на Большом Каретном,
Где твои семнадцать бед - на Большом Каретном,
Где ~~твои семнадцать бед~~^{не заснет ночью свет} - на Большом Каретном,
И где тебя сегодня нет - на Большом Каретном.

Помнишь ли, товарищ, этот дом
Нет, не забываешь ты о нем,
Я скажу, что тот полкиши потерял,
Кто в большом Каретном не бывал,
Еще бы...

Где твои семнадцать лет на Большом Каретном,
Где твои семнадцать бед на Большом Каретном,
Где ~~твои семнадцать бед~~^{не заснет ночью свет} - на Большом Каретном,
И где тебя сегодня нет - на Большом Каретном.

Переименован он теперь,
~~Сейчас все так же~~^{все теперь по - Новому} - верь, не верь.
И все же где б ты ни был, где ты ни бредешь,
Нет - нет, да по Каретному пройдешь,
Еще бы...

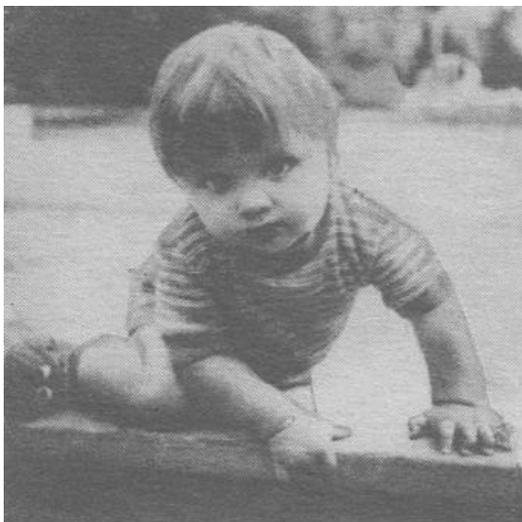
Где твои семнадцать лет на Большом Каретном,
Где твои семнадцать бед на Большом Каретном
Где ~~твои семнадцать бед~~^{не заснет ночью свет} на Большом Каретном,
И где тебя сегодня нет на Большом Каретном.



Надгробие



В квартире В. Высоцкого. Аркадий, Евгения Степановна, Семён Владимирович, Никита Высоцкий. 25 января 1985 года



Внук Володя Высоцкий



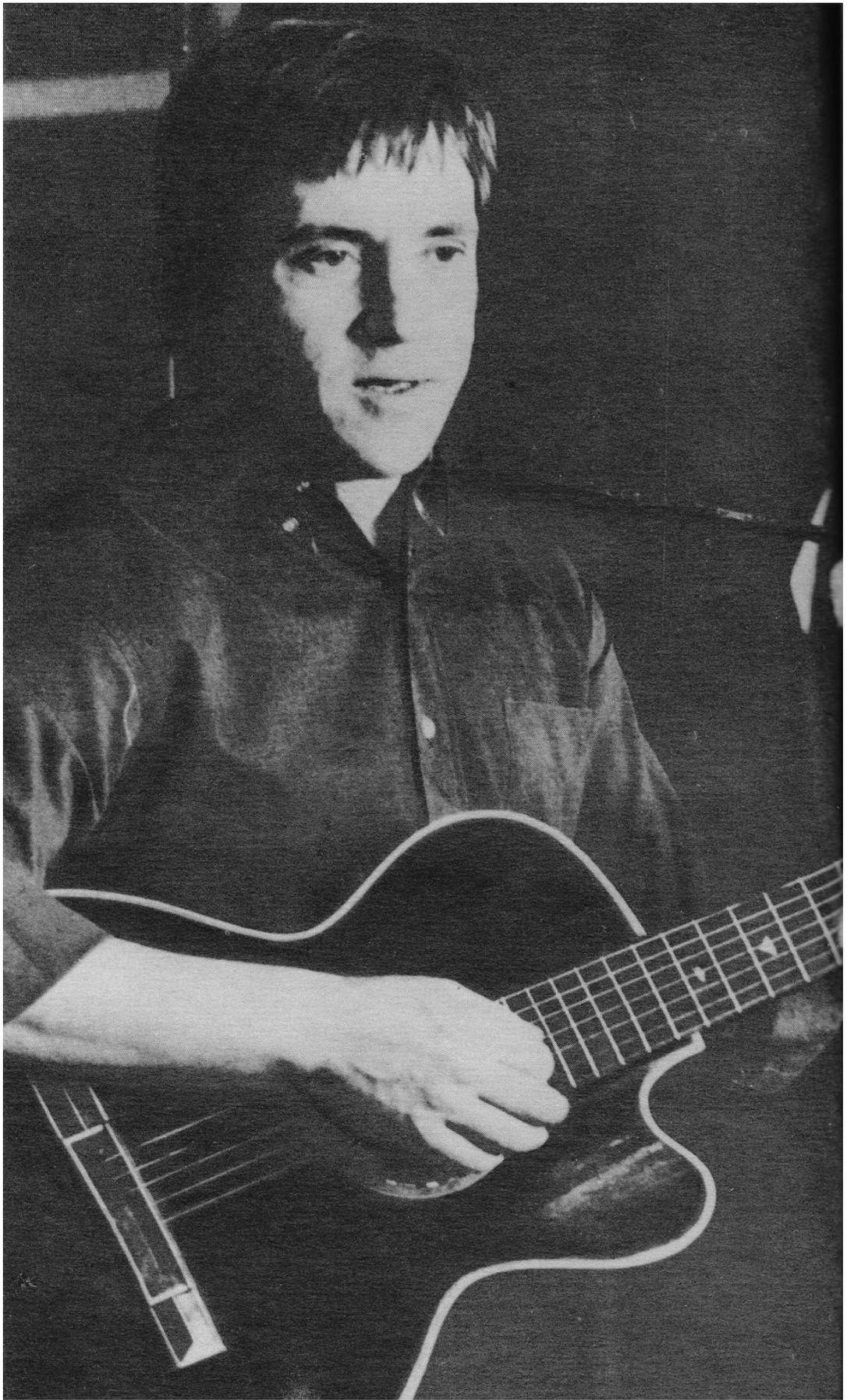
Внучка Наташа Высоцкая



В квартире на Малой Грузинской



Любен Георгиев с Ниной Максимовной Высоцкой



ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

I. Произведения Владимира Высоцкого.

A. Книги.

- Высоцкий В. Нерв. М., «Современник», 1981.
Высоцкий В. Нерв. М., «Современник», 1982.
Высоцкий В. Избрани стихотворения. София. «Народная култура», 1983.
Высоцкий В. Поети с китара. Пловдив, «Хр. Г. Данов», 1984.
Высоцкий В. Кони привередливые. Стихи. Библиотека журнала «Огонёк». М., 1987.
Высоцкий В. Стихи. Библиотечка журнала «Полиграфия». М., 1987.
Высоцкий В. Кони привередливые. М., «Правда», 1987.
Высоцкий В. «Я, конечно, вернусь...». М., «Книга», 1988.
Высоцкий В. Стихи и песни. М., «Искусство», 1988.
Высоцкий В. Избранное. М., «Сов. писатель», 1988.
Высоцкий В. Четыре четверти пути. М., «Физкультура и спорт», 1988.
Высоцкий В. Человек, поэт, актёр. М., «Прогресс», 1989.
Высоцкий В., Володарский Э. Венские каникулы. М., «Моск. рабочий», 1989.

B. Другие публикации.

- «Братски могили». Превел Ив. Николов. — «Народна армия», 1973, 3 июня.
«Той не се върна от боя». Пр. Ив. Николов. — «Студентска трибуна», 1977, 26 апр.
«Памяти М. Хергиани», «Дальний восток», «Беда». — «Лит. газ.», 1980, 8 окт.
«Высота», «Он шагнул из траншеи...», «Баллада о любви». — «Сов. Россия», 1980, 19 окт.
«В памет М. Хергиани». Пр. Петър Парижков. — «Студентска трибуна», 1980, 4 ноября.
«Ние всички въртяхме земята назад», «Песен за новото време», «Той не се върна от боя». Пр. Ив. Николов. — «Пламяк», 1980, № 8.
«Белое безмолвие», «Я весь в свету, доступен всем глазам». — «Факел», 1981, № 2.
«Белое безмолвие», «Я весь в свету...», «Люблю тебя сейчас». — «Дружба народов», 1981, № 6.
«Бяло безмълвие». Пр. Ив. Николов. — «Литературен фронт», 1981, 27 авг.
«Цигански романс». Пр. Владимир Левчев. — «Пулс», 1981, 8 дек.
«Космонавт», «Революция в Тюмени», «Памяти Василия Шукшина», «Нет рядом никого...». — «Москва», 1982, № 1.
«Сбогуване с планините». Пр. Татьяна Т. Георгиева. — «Народна младеж», 1982, 4 июня.
«Той не се върна от боя», «Моят Хамлет», «В душата ми», «Маски», «О, всеки кон...», «Братски могили». — «Тракия», 1983, № 3.
«Друг» (из кинофильма «Вертикаль»). — «Таллиннский политехник», 1968, 16 ноября.
«Той не се върна от боя». Пр. Петър Парижков. — «Пулс», 1983, 10 мая.
«Разстрелът на планинското ехо», «Лирическа». Пр. Иван Теофилов, «Муза», «Сит съм до гуша...», «Смъртта на изстребителя». — «Пламяк», 1983, № 3.
«Аз вашто любопитство ще спестя», «Към върха». — «Пулс», 1983, 1 ноября.
Поэтическая сюита («Чёрное золото», «Мы вращаем землю», «Песня о новом времени», «Надежда», «Корабли»). — «Аврора», 1986, № 6.
«Штангисты», «Вратарь», «Песня о друге». — «Сов. спорт», 1986, 7 сент.
«Всю войну под завязку...», «Вот в набат забили...», «В дорогу живо — или в гроб ложись...», «Горизонт», «Охота на волков», «Разбойничья», «Товарищи учёные», «Баллада о брошенном корабле», «Штормит весь вечер...», «Когда я отпою и отыграю», «Памятник». — «Аврора», 1986, № 9.

«Я скачу позади на полслова...», «Если я богат...», «О фатальных датах и цифрах», «Я из дела ушёл...», «Нет меня, я покинул Расею...», «Солнечные пятна или пятна на солнце», «Мосты сгорели...», «Заповедник», «Банька по-белому», «Чужая колея». — «Дружба народов», 1986, № 10.

Избранные стихи и песни («Песня певца у микрофона», «Из дорожного дневника», «Упрямо я стремлюсь ко дну», «Так дымно...», «Зарыты в нашу память...», «Мой Гамлет», «Маски», «Запомню, запомню, запомню тот вечер...»). — «Смена», 1986, № 11.

Монологи. — «Юность», 1986, № 12; «АБВ», 1986, 30 дек.; «ЛИК», 1987, 9 янв.

«Он не вернулся из боя», «Я вам мозги не пудрю», «Сколько павших бойцов полегло вдоль дорог». — «Сов. Россия», 1987, 8 мая.

«Он не вернулся из боя», песня из кинофильма «Один из нас», «Тот, который не стрелял», — «Моск. комсомолец», 1987, 8 мая.

«Песня лётчика-истребителя», «Свой остров», «Тот, кто раньше с нею был...», «Посещение Музы, или Песенка о плагиаторе», «Очи чёрные». — «Театр», 1987, № 5.

«Поэма о космонавте». — «Неделя», 1987, 6 июня.

«Революция в Тюмен», пр. Владимир Левчев; «Въпросите ще бъдат в светлина», пр. Т. Георгиева; «Чужд коловоз», пр. Росен Калоферов; «Край мене само пустота лежи», пр. А. Андреев; «На Марина», пр. Петър Лозанов. — «Дружба», 1987, № 4.

Из неопубликованного: «На уровне фантазии и бреда», «И снизу лёд и сверху...», «Баллада о детстве», «Беспокойство», «Туман», «Я всё чаще думаю о судьбах...», «Я бодрствую, но вещей сон мне снится...», «Тот, который не стрелял», «Дом», «Ещё не вечер». — «Аврора», 1987, № 8.

«Ще се втурна с вик» (из «Монолог»). — «АБВ», 1987, 6 окт.

«Аз не обичам». — Там же.

«На дистанции четвёрка первачей», «Я к Вам пишу». — «Сов. спорт», 1987, 21 янв.

«Братски могили». Пр. Ив. Николов. — «Работническо дело», 1988, 25 янв.

«Братские могилы», «Маски», «Я не люблю», «Корабли». — «Българо-съветска дружба», 1988, № 1.

За песните и за себе си. — «Литературен фронт», 1988, 4 ноября.

За киното. — «Киноизкуство», 1988, № 4.

Роман о девочках. — «Нева», 1988, № 1.

«Революция в Тюмени», «Марине». — «Нефтохими» (Бургас), 1988, 8 ноября.

«Роман за момичетата» (откъс). Пр. Димитрина Панайотова. — «АБВ», 1988, 14 июня.

«Я никогда не верил в миражи», «О судьбе», «Я спокоен — он всё мне поведал...». — «Огонёк», 1988, № 4.

«Роман за момичетата». Пр. Росица Бърдарска. — «Пулс», 1988, 14 апреля.

«Песен на загиналия приятел», «Сбогуване с планините», «Писмо», «Моята циганска», «В тъмнината», «Звезди», «Песен за земята», «Песен за братские могилы». — «Септември», 1988, № 11.

II. Литература о Высоцком

- Сергеев Л.* Девятнадцать из МХАТа («На экзаменах в художественных вузах»). — «Сов. культура», 1960, 28 июня.
- Аникст А.* Зрелище необычайнейшее. — «Театр», 1965, № 7.
- Крымова Н.* Павших памяти священной. — «Театр», 1966, № 4.
- Строева М.* Жизнь или смерть Галилея. — «Театр», 1966, № 9.
- Георгиев Л.* С пламъка на революцията (Впечатления от театрална Москва). — «Театър», 1967, кн. 4.
- Львова Л.* Поздравляем с успехом — азарт молодости. — «Сов. культура», 1967, 17 июня.
- Портер А.* Снимается «Интервенция». — «Веч. Москва», 1968, 17 февр.
- Альф М.* Положа снимает фильм («Интервенция»). — «Моск. комсомолец», 1968, 7 марта.
- Ханютин Ю.* Гамлет эпохи кинематографа. — «Неделя», 1971, 14 дек.
- Барташевич А.* Живая плоть трагедии («Гамлет» в Театре на Таганке). — «Сов. культура», 1971, 14 дек.
- Щербаков К.* «Гамлет». — «Комс. правда», 1971, 26 дек.
- Аникст А.* Трагедия: гармония, контрасты. — «Лит. газ.», 1972, 12 янв.
- Германова Ир.* Пьеса К. Симонова на пути к экрану («Четвёртый»). — «Сов. культура», 1972, 3 окт.
- Дейч М.* Вл. Высоцкий: «Песня — это очень серьёзно...». — «Лит. Россия», 1972, 27 дек.
- Георгиев Л.* Владимир Высоцкий. — «Народна армия», 1973, 3 июня.
- Георгиев Л.* Таганка — коллектив от единомишленици. — «Поглед», 1973, 11 июня.
- Георгиев Л.* Идеен и нравствен максимализъм. — «Студентска трибуна», 1974, № 23, 26 февруари; № 24, 5 март.
- Георгиев Л.* Съвременното и вечното в класиката (Театрална Москва 1974 – 1975). — «Септември», 1975, № 7.
- Георгиев Л.* Таганка — театър на жизнелюбието. — «Нова светлина», 1975, 26 авг.
- Инджева Н.* Изкуството на Таганка. — «Поглед», 1975, 22 сент.
- Георгиев Л.* Театър на дръзновените открития («Таганка»). — «Пламък», 1975, № 12.
- Рубанова И.* Владимир Высоцкий. — В кн.: Актьры советского кино. Вып. 11, с. 90 – 105.
- Дейч М.* Между сцената, естрада и экрана (Разговор с Вл. Высоцкий). — «ЛИК», 1976, 31 янв.
- Дмитриева В.* Ибрагим — арап Петра Великого. — «Сов. фильм», 1976, № 1.
- Лачанска П.* Владимир Висоцки за себе си и за зрителя. — «Дружба» (Москва), 1976, № 1, 10 януари.
- Георгиев Л.* Изграждане и разрушаване на човешката личност (Впечатления от театрална Москва). — «Проблеми на изкуството», 1976, № 1.
- Кузнецов М.* О страстях человеческих (О фильме «Единственная»). — «Сов. культура», 1976, 6 июня.
- Французов Ф.* Ибрагим Ганнибал — арап Петра Великого. — «Сов. экран», 1976, № 6.
- Митта А.* Обретение. — «Сов. экран» 1976, № 11.
- Иванова Т.* Вдохновлённые Пушкиным («Как царь Пётр арапа женил»). — «Веч. Москва», 1976, 27 дек.
- Ахмадулина Б.* Однажды в декабре (Об Алисе). — «Лит. газ.», 1976, 29 дек.
- Борк М.* Владимир Высоцкий. — «Театр», 1977, № 1.
- Шитова В.* О странностях любви. — «Сов. экран», 1977, № 1.
- Георгиев Л.* С България в сърцето (Таганка у нас). — «Съвременник», 1977, № 1.
- Георгиев Л.* Експерименти и актуалност. — «Студентска трибуна», 1977, 22 февруари.
- Георгиев Л.* Висоцки — поетът, актьорът, певецът. — «Студентска трибуна», 1977, 26 апр.

- Рыбак Л.* Отказ от побега («Бегство мистера Мак-Кинли»). — В кн.: Экран 75 – 76, с. 103 – 107.
- Георгиев Л.* На доброто е нужна сила, за да не се превърне в зло. (Владимир Висоцки за ролята си в «Хамлет»). — «Младеж», 1977, № 4.
- Георгиев Л.* Тоталният актьор (Сценические преобразования на Владимир Висоцки). — «Септември», 1977, № 6.
- Кречетова Р.* Портреты режиссёров. М., «Искусство», 1977.
- Тарновский К.* «Незнакомка» (радиопостановка). — «Неделя», 1978, 13 марта.
- Шерель А.* «Незнакомка» в эфире. — «Лит. газ.», 1978, 7 июня.
- Чайковская О.* Только ли детектив? (О фильме «Место встречи изменить нельзя»). — «Лит. газ.», 1979, 28 ноября.
- Гущин А.* Конец Чёрной кошки («Место встречи изменить нельзя»). — «Веч. Москва», 1979, 17 ноября.
- Демин В.* Про знатоков и других («Место встречи изменить нельзя»). — «Правда», 1979, 17 дек.
- Георгиев Л.* Класиката — стара и нова. — В кн.: Театрална Москва. София, 1979.
- Некролог о смерти Вл. Высоцкого. — «Веч. Москва», 1980, 25 июля.
- Свинтила В.* Раздяла с Висоцки. — «Литературен фронт», 1980, 31 июля.
- Володарский Э.* «Среди непройденных дорог одна — моя...». — «Сов. экран», 1980, № 23.
- Золотов А.* Пушкинские мгновения (О телефильме «Маленькие трагедии»). — «Лит. газ.», 1980, 6 авг.
- Лачански Л.* «Дори ако всички ние си отидем...». — «Отечествен фронт», 1980, 21 авг.
- Демидова А.* Таким запомнился. — «Сов. Россия», 1980, 31 авг.
- Сергеев М.* Время и пространство Владимира Высоцкого. — «Сов. молодёжь» (Иркутск), 1980, 23 сент.
- Снегирёв С.* Песни Владимира Высоцкого. — «Труд», 1980, 4 окт.
- Вознесенский А.* Певец. — «Комс. правда», 1980, 11 окт.
- Левчев Л.* Реквием. — «Литературен фронт», 1980, № 44.
- Силина Г.* Поёт гитара. — «Лит. газ.», 1980, 24 дек.
- Рождественский Р.* От составителя. Предисловие к сборнику «Нерв». М., «Современник», 1981, 1982 гг.
- Дементьев А.* Знакомый хриловатый голос. — «Мелодия», 1.
- Туровская М.* Профессия — актёр. — «Лит. газ.», 1981, 28 янв.
- Швидкой М.* В памет на Владимир Висоцки. — «Театър», 1981, № 2.
- Думский Ю., Фрид В.* Разговор на равных, — «Сов. экран», 1981, № 16.
- Демидова А.* Он играл Гамлета. — «Юность», 1981, № 6.
- Карякин Ю.* По чьей вине? — «Лит. обозрение», 1981, № 7.
- Демидова А.* Искусство — это потрясение. — «Сов. экран», 1981, № 14.
- Ваншенкин К.* Особый жанр — песня. — «Вопр. лит.», № 7.
- Георгиев Л.* «Малките трагедии» на Пушкин (Последната роля на Владимир Висоцки). — «Народна култура», 1981, 24 июля.
- Дьяков И.* «От жизни никогда не устаю». — «Новые рубежи» (Одинцово), 1981, 28 июля.
- Крымова Н.* Высоцкий. — «Аврора», 1981, № 8.
- Влади М.* В началото... — «Лит. фронт», 1981, 27 авг. (Перепечатано из «Дружбы народов».)
- Конечкий В.* Тут обойдёмся без названий. — «Нева», 1981, № 10.
- Георгиев Л.* Неговото Височество Висоцки. — «Наша родина», 1981, № 11.
- Силина Г.* Мир театра. — «Театр», 1981, № 12.

- Бадаланова Ф.* Писателят — вик към човечество (Интервю с Б. Окуджав). — «Народна култура», 1981, 9 сент., 18 сент.
- Дьомин В.* Поет на опасната зона. — «Филмови новини», 1982, № 1. (Перепечатано из «Советского экрана»).
- Парпара А.* Владимир Высоцкий. — «Москва», 1982, № 1.
- Куняев С.* От великого до смешного. — «Лит. газ.», 1982, 9 июня.
- Демидова А.* Он играл Гамлета. — «Юность», 1982, № 6.
- Надеин В.* Поет в сърцата на всички. — «ЛИК», 1982, 6 авг. (Перепечатано из «В мире книг»).
- Окуджав Б.* За Володя Висоцки. — «Пулс», 1982, 14 сент.
- Рубанова И.* Владимир Высоцкий. Буклет. М., 1983.
- Георгиев Л.* Висоцки още пее (Документален разказ). — «АБВ», 1983, 15 март, 22 март, 29 март, 5 април.
- Окуджав Б.* За Володя Висоцки. — «Факел», 1983, № 4.
- Георгиев Л.* Владимир Висоцки — събеседникът. — «Септември», 1983, № 4.
- Георгиев Л.* Екранното присъствие на Владимир Висоцки. — «Киноизкуство».
- Лавлински Л.* Без микрофон. — «Факел», 1983, № 4.
- Казакова Р.* Певцу. — «Театральная жизнь», 1983, № 8.
- Муратов А.* На трасе «тихих» гонок (О филме «Место встречи изменить нельзя»). — «Лит. газ.», 1983, 1 июня. (Там же помещено и заключително мнение редакции о дискусии по поводу филма).
- Стефанов Х.* Поетът пред микрофона. — «Пулс», 1983, 23 авг. В «Избрани стихотворения» на В. Висоцки и в кн.: «Пристрастия» (1986).
- Таменчук Л.* «Зарубка в сердце» (Об одной песне Владимира Высоцкого). — «Молодой дальневосточник» (Хабаровск), 1983, 5 февр.
- Иванов З.* Поет с китара. — «Пулс», 1984, 10 апр.
- Стефанова Н.* Поетът с китарата. — «Панорама», 1984, № 6.
- Райков С.* Многоликото Аз на Висоцки. — «Факел», 1984, № 4.
- Крымова Н.* Наша профессия — пламень страшный. — «Аврора», 1984, № 9.
- Карастоянов Х.* Необходимият Висоцки. — «Тунджа» към «Народен другар» (Ямбол), 1984, 1 ноември.
- Вознесенский А.* Надгробие. — «Юность», 1984, № 9.
- Зоркий А.* Понякъ човек. — «Сов. экран», 1984, № 24.
- Куняев С.* Что тебе поют? — «Наш современник», 1984, № 7.
- Крымова Н.* Владимир Висоцки. — «ЛИК», 1984, № 49, 50.
- Левчев Л.* Поетът и китарата. Предговор към сборника на Вл. Висоцки. Пловдив, 1984.
- Георгиев Л.* Владимир Висоцки. Послеслов към «Поети с китара». Пловдив, 1984.
- Абджиев Ал.* Сатирикът на трагическия патос. — В кн.: Майстори на съветската естрада. София, 1984.
- Вознесенский А.* Прорабы духа. М., 1984.
- Захариева И.* Поэтический мир Владимира Высоцкого. — «Болгарская русистика», 1985, № 6.
- Золотухин В.* Както ви казвам аз, тъй беше (Или Етюд за изпадаща гласна). — «Факел», 1985, № 3; «Огонёк», 1986, № 28.
- Крымова Н.* Мы вместе с ним посмеёмся. — «Дружба народов», 1982, № 8.
- Корниенко Н.* Вкусы, вкусы, вкусы... — «Молодой коммунист», 1985, № 9.
- Дьяков И.* Владимир Высоцкий: театр и песня. — «Смена», 1985, № 18.
- Окуджав Б.* О Володе Высоцком. Стихотворения. М., 1985.

- Ханчин В. Владимир Высоцкий. «Вы меня возьмите в море, моряки». — «Катера и яхты», 1986, № 2.
- Смехов В. «Давайте восклицать...». — «Театр», 1986, № 4.
- Поздняев А. Как рождались военные песни Владимира Высоцкого. — «Сов. культура», 1986, 12 апр.
- Гранин Д. Ответственность подлинная и мнимая. — «Лит. газ.», 1986, 12 февр.
- Смехов В. Без отдыха, без паузы. — «Аврора», 1986, № 6.
- Герман А. Без страховки. — «Лит. газ.», 1986, 18 июня.
- Коган Л. Мир песни Владимира Высоцкого. — «Молодой коммунист», 1986, № 6.
- Мальгин А. Лес рубят — щепки летят. — «Юность», 1986, № 7.
- Тодоров Г. Висоцки или пространства на ярката духовност. — «Театър», 1986, № 7.
- Ульянов М. Он был неповторим. — «Театральная жизнь», 1986, № 14.
- Толстых В. В зеркале творчества. Владимир Высоцкий как явление культуры. — «Вопр. философии», 1986, № 7; «Смена», 1986, № 19.
- Колодный Л. «Я тебе завидую белой завистью». Рассказывает С. В. Высоцкий. — «Моск. комсомолец», 1986, 3 авг.
- Говорухин С. Мы выбираем трудный путь. — «Сов. спорт», 1986, 7 сент.
- Самойлов Д. «Колея эта — только моя...». — «Дружба народов», 1986, № 10.
- Крымова Н. О поэте. — «Аврора», 1986, № 9.
- Тодоров Г. Планета Владвысоцкий. — «Огни Болгарии», 1986, № 9.
- Смехов В. Сякаш изпя една-единствена песен (16 години с Владимир Висоцки). — «ЛИК», 1986, 22 авг.
- Крымова Н. Он должен остаться таким, каким был... — «В мире книг», 1986, № 11.
- Ахмадулина Б. Судьбу не выбирают. — «Лит. газ.», 1987, 1 янв.
- Орлинов О. Една душа да пожелае. — «Литературен фронт», 1987, 1 януари.
- Ширяева О. Безгранично верю (Из личного дневника). — «Сов. Россия», 1987, 11 янв.
- Высоцкий С. В. Отец о сыне. — «АИФ», 1987, 24 янв.
- Надеин В. Голос Высоцкого. — «Известия», 1987, 25 янв.
- Городницкий А. Не порвите серебряные струны. — «Сов. спорт», 1987, 25 янв.
- Туманов В. Жизнь без вранья. — «Огонёк», 1987, № 1.
- Тодоровский П. Пришло время поэта. — «Ленинское знамя», 1987, 25 янв.
- Тодоров Г. Часовая с китара. — «Младеч», 1987, № 2.
- Якушкин Д. Любимият човек (Марина Влади за Вл. Висоцки). — «Поглед», 1987, 2 февр.
- Таганов Л. Поэтический спектакль. — «Лит. газ.», 1987, 11 февр. (Там же напечатано и письмо Р. Рождественского в поддержку предложения Ивановского молодёжного театра назвать театр именем Высоцкого).
- Соломонов Ю. Впереди собственной мысли. — «Сов. культура», 1987, 28 марта.
- Трифонов Ю. О Владимире Высоцком (Из неопубликованного). — «Учительская газ.», 1987, 7 апр.
- Дементьева М. Апрель, Таганка, 23... — «Огонёк», 1987, № 18.
- Зоркий А. «Белеет парус одинокий...» («Короткие встречи»). — «Сов. экран», 1987, № 8.
- Воронов А. Клуб памяти поэта-артиста. — «Веч. Москва», 1987, 6 мая.
- Смирнов П. «Короткие встречи». — «Спутник кинозрителя», 1987, № 5.
- Смехов В. «Небо — опять голубое...». — «Сов. Россия», 1987, 8 мая.
- Чубуков В. «Я пролил кровь, как все...». — «Моск. правда», 1987, 8 мая.
- Плешаков Л. «Я жив тобой...» (Интервью с Мариной Влади). — «Огонёк», 1987, № 18.
- Смехов В. Фрагменты памяти. — «Театральная жизнь», 1987, № 7.
- Андреев Ю. Известность Владимира Высоцкого. — «Вопр. лит.», 1987, № 4.
- Баранова Т. «Я пою от имени всех...». — Там же.

- Сергеев Е. Многоборец. — Там же.
- Ульянов М. Жил, как пел. — «Театр», 1987, № 5.
- Ширяева О. «Я работал с друзьями». — Там же.
- Ахмадулина Б. Слово о Высоцком. — «Сов. экран», 1987, № 10.
- Тодоров Г. Висоцки — вълшебникът по спешност. — «Младеж», 1987, № 3.
- Тодоров Г. Мястото на срещата не се променя! — «Младеж», 1987, № 4.
- Висоцки С. Разказваме за Владимир Висоцки. — «Днес и утре», 1987, № 9.
- Иванов В. Притегателната сила на таланта. — «Дружба», 1987, № 4.
- Полока Г. Он поража нравственной силой. — «Аврора», 1987, № 8.
- Андреев Ю. и др. «...А порт приписки — Ленинград». — «Сов. культура», 1987, 22 сент.
- Депардьё Ж. Мне близка стихия русской души. — «Сов. экран», 1987, № 18.
- Дементьев А. Когда душа становится звёздной. — «Лит. Россия», 1987, 5 сент.
- Демидова А. Что есть талант? — «Сов. экран», 1987, № 20.
- Георгиев Л. Володимир Висоцкий, знайомий и незнайомий. — «Літературна Україна», 1987, 6 – 13 септя.
- Евтушенко Е. Увидеть настоящее лицо (Предисловие к пьесе Эдуарда Володарского «Мне есть, что спеть...»). — «Современная драматургия», 1987, № 3.
- Рудницкий К. Песни Окуджавы и Высоцкого. — «Театральная жизнь», 1987, № 14 – 15.
- Абдюханова Т. Он пел о времени и о себе. — «Спутник», 1987, № 11.
- Высоцкий С. Бестактность. — «Сов. культура», 1987, 12 ноября.
- Высоцкая Н. Кошунственный бизнес. — «Правда», 1987, 10 дек.
- Шварц В. Честная песня поэта. — «Сов. культура», 1987, 12 дек.
- Влади М. Владимир, или Прерванный полёт (отрывок). — «Неделя», 1987, № 52.
- Медведев А. Алиса в стране чудес. Текст в альбоме грампластинок. Москва, «Мелодия».
- Ахмадулина Б. «...Хоть немного ещё постою на краю...». Текст к комплекту из двух пластинок. Москва, «Мелодия».
- Качалина А., Рыжиков В. Владимир Высоцкий — Марина Влади. Текст на пластинке. Москва, «Мелодия».
- Кане М. Встреча друзей. Текст на пластинке. Москва, «Мелодия».
- Евтушенко Е. Премированное недоброжелательство (Рецензия на статьи Ст. Куняева.) — «Лит. газ.», 1988, 13 янв.
- Георгиев Л. Владимир Высоцкий — знакомый и незнакомый. — «Сов. Россия», 1988, 17 янв.
- Георгиев Л. България в неговия живот. — «Работническо дело», 1988, 25 февр.
- Горненски Д. Песни, обречени на всенародна любов. — Там же.
- Володарский Э. и др. Ещё не вся правда. — «Сов. культура», 1988, 16 янв. (Там же — ещё три читательских письма).
- Влади М. Письмо в редакцию. — «Огонёк», 1988, № 6.
- Перевозчиков В. Судьба и жизнь (Интервью с Аллой Демидовой о Высоцком). — «Нов. время», 1988, 22 янв.
- Катаева Н. «Чуть помедленнее, кони...» (О Владимире Высоцком и «моде» на него). — «Правда», 1988, 25 янв.
- Георгиев Л. Владимир Высоцки и войната. — «Народна армия», 1988, 23 янв.
- Георгиев Л. Театърът на Владимир Висоцки. — «Септември», 1988, № 1.
- Георгиев Л. С Володя се живееше вълшебно... (Страници из интимната биография на Вл. Висоцки). — «Пламяк», 1988, № 1.
- Башкирова Г. Где кончается родина... — «Моск. новости», 1988, 10 янв.
- Влади М. Встречи (Отрывки из книги «Владимир, или Прерванный полёт»). — «За рубежом», 1988, № 2.

- Крымова Н. Неюбилейные мысли. — «Моск. новости», 1988, 17 янв.
- Тодоров Г. Спомен за глас и китара (Първото госутване на Вл. Высоцки в България). — «Вечерни новини», 1988, 25 януари.
- Макаров А. Необходимый человек. — «Сов. экран», 1988, № 3.
- Иванкин А. «Быть или не быть...». — Там же.
- Митта А. Компромисс для него был невозможен. — Там же.
- Полока Г. Судьбой дарованная встреча. — Там же.
- Влади М. Владимир, или Прерванный полёт. — Там же.
- Володарский Э. Как мы писали сценарий. — Там же.
- Козаков М. День прощания. — Там же.
- Балашова С. Брат мой, Володя... (Интервью с Любомиром Левчевым). — «Сов. культура», 1988, 19 янв.
- Тодоров Г. Живот без подарък. — «Антени», 1988, 20 януари.
- Влади М. Володя, или Прекъснатият полет. — «Народна младеж», 1988, 20 януари и следващите.
- Кречетова Р. «Я вышел на подмости...». — «Сов. культура», 1988, 23 янв.
- Золотухин В. «Духовной жаждою томим...». — Там же.
- Казакова Р. Запоздалое заклинание. — Там же.
- Демидова А. Каким помню и люблю. — «Лит. газ.», 1988, 27 янв.
- Стойков К. Он пел о времени и о себе. — «Българо-съветска дружба», 1988, № 1.
- Смехов В. Скрипка мастера. — «Театр», 1988, № 2.
- Елисеев Л. За Владимир Высоцки, или Историята на една песен. — «Ехо», 1988, 5 февруари.
- Влади М. и др. Прежде чем обвинять других. — «Сов. культура», 1988, 6 февр.
- Демидова А. Какъвто го помня и обичам (откъс). — «ЛИК», 1988, 12 февр.
- Перевозчиков В. Съдба и живот (Диалог за Высоцки). — Там же.
- Квардакова Т. «Я, конечно, спою...». — «Сов. культура», 1988, 13 февр.
- Стефанов П. Болка. — «Литературен фронт», 1988, 18 февр.
- Георгиев Л. Послание по всички азимуты. — «Дружба», 1988, № 2.
- Георгиев Л. Зов, обращённый ко всем. — «Дружба», 1988, № 2.
- Берестов В. «И опять я в мыслях полагаюсь на слова людей...». — «Нов. мир», 1988, № 2.
- Сердобольский О. Летят его кони... — «Неделя», 1988, 29 февр.
- Влади М. Высоцкий, каким он был (Интервью). — «За рубежом», 1988, № 6.
- Генчев С. Изкачване към Высоцки. — «Пулс», 1988, 1 марта.
- Белчев М. Переквалифициране. — Там же.
- Рязанов Э. и др. Письмо в редакцию. — «Сов. культура», 1988, 5 марта.
- Новиков П. Без удушяющих объятий. — Там же.
- Здравков И. Три срещи в Москва. — «Студентска трибуна», 1988, 8 марта.
- Иванов А. Интервью с самим собой. — «Лит. газ.», 1988, 16 марта.
- Демидова А. Владимир Высоцкий. Каким помню и люблю (отрывок). — «Книга и искусство в СССР», 1988, № 4.
- Ширяева О. Работих с приятели. — «Киноизкуство», 1988, № 4.
- Говорухин С. Я — опровергаю! — «Лит. газ.», 1988, 27 апр.
- Першин А. В Варшаве звучит Высоцкий. — «Сов. культура», 1988, 28 апр.
- Медведев Ф. Он не остался должником. — «Огонёк», 1988, № 4.
- Кримова Н. Роман за момичетата. — «Пулс», 1988, 14 апреля.
- Жебровска А. «Всё меньше места вымыслам и слухам» (Восприятие творчества Высоцкого в Польше). — «Лит. обозрение», 1988, № 7.
- Смехов В. Поет сред поетите. — «Литературен фронт», 1988, 1 септември.

- Смелянский А. Шведы поют Высоцкого. — «Лит. газ.», 1988, 14 сент.
- Сергеев Б. Высоцкий по-шведски. — «Сов. культура», 1988, 10 сент.
- Аксёнова Г. Высоцкий по-шведски. — «Моск. новости», 1988, 10 сент.
- Акимов Б., Терентьев О. Владимир Высоцкий. Эпизоды творческой судьбы. — «Студенческий меридиан», 1988, № 10.
- Тимашова Н., Соколянский А. Лики русского рока. — «Сов. культура», 1988, 24 дек.
- Соколов А. Высоцкий начинался так... (Интервью с И. Высоцкой). — «Соц. индустрия», 1988, 31 марта.
- Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Сост. В. Перевозчиков. М., «Моск. рабочий», 1988.
- Абдулов В., Швецов И. «Сентиментальный боксёр». Текст на пластинке «На концертах Высоцкого». Москва, «Мелодия», № 1.
- Окуджава Б. «Спасите наши души». Текст на пластинке «На концертах Высоцкого». Москва, «Мелодия», № 2.
- Ким Ю. «Москва — Одесса». Текст на пластинке «На концертах Высоцкого». Москва, «Мелодия», № 3.
- Рождественский Р. «Песня о друге». Текст на пластинке «На концертах В. Высоцкого». Москва, «Мелодия», № 4.
- Чепуров Э. 1342 страницы Владимира Высоцкого (Интервью с Михаилом Шемякиным). — «Лит. газ.», 1989, 18 янв.
- Владимир Высоцкий в кино. Б-ка «Кинематографические воспоминания», 1989.
- Акимов Б., Терентьев О. Владимир Высоцкий: эпизоды творческой судьбы. — «Студенческий меридиан», 1989, № 1 и след.
- Георгиев Л. «С Володей жилось волшебным...» (Страницы личной жизни Вл. Высоцкого). — «Дружба», 1989, № 1.
- Андреев Ю. Вызов. — «Сов. культура», 1989, 4 февр.
- Беднов С. Авторская песня жива (Интервью с Новеллой Матвеевой), — «Сов. культура», 1989, 9 февр.
- Владина К. Вечер с Вилли Токаревым. — «Сов. культура», 1989, 11 февр.
- Гогоберидзе Гр. «Да, у меня француженка жена...». — «Сов. культура», 1989, 25 февр.
- Владимирова Т. Дорога была не прямой... (Интервью с Эдуардом Володарским). — «Лит. газ.», 1989, 8 марта.
- Акимов Б., Терентьев О. О книге «Владимир Высоцкий. Избранное». — «Студенческий меридиан», 1989, № 3.
- Суриков А. Фестиваль В. Высоцкого. — «Сов. культура», 1989, 18 апр.
- Демин В. Опальная фамилия. — «Сов. культура», 1989, 20 апр.
- Осипов А. Счастье — это миг (Интервью с Мариной Влади). — «Сов. культура», 1989, 9 мая.
- Влади М. Владимир, или Прерванный полёт. М., «Прогресс», 1989.
- Высоцкий на Таганке. Сб. Гл. ред. театральной литературы В/О «Союзтеатр». М., СТД, 1989.
- Карахан Л. Высоцкий на Таганке. — «Лит. газ.», 1989, 29 ноября.
- Ковтун В. Сам сделал себя. — «Комсомольское знамя», Киев, 1989, 25 янв.
- Ковтун В. «...Про Витьку Кораблёва и друга закадычного Ваню Дыховичного». — «Юный ленинец», Киев, 1989, 26 июля.
- Шестакова И. «Пою всегда, будто последний раз». — «Лит. Россия», 1989, 20 окт.
- Галчева Т. «Телега жизни на А. С. Пушкин» и «Кони привередливые» на В. С. Высоцки като два типа поетическо мислене. — «Литературная мысль», 1989, № 10.

Содержание

В. Огнев. Предисловие	5
Необходимое вступление, или почему я написал эту книгу	7
С гитарой перед микрофоном	15
Тотальный актёр	70
Высоцкий на экране	102
Собеседник	132
Воспоминания	156
Жизнь после смерти	211
Использованная литература	255

Георгиев Л.

Г36 Владимир Высоцкий: Встречи, интервью, воспоминания/Пер. с болг. В. Викторова; Предисл. В. Огнева. — М.: Искусство, 1991. — 268 с.: ил.

ISBN № 5-210-02281-1

Л. Георгиев, болгарский театровед, доктор филологических наук, прекрасно знает театральную Москву. Он автор книг и телефильмов, посвящённых советским режиссёрам, актёрам, писателям. С Высоцким его связывали долгие годы дружбы. Встречи, интервью, воспоминания помогают автору воссоздать подлинный его портрет — артиста, поэта, певца, человека, гражданина.

Г $\frac{4907000000 - 105}{025(01) - 91}$ 90 – 91

ББК 85.334.3(2)7

В книге использованы фотографии

З. ГАЛИБОВА,
А. ГЕРШМАНА,
В. ПЛОТНИКОВА,
О. ШИРЯЕВОЙ,

а также из семейного архива

С. В. ВЫСОЦКОГО

Георгиев Любен

ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ. ВСТРЕЧИ, ИНТЕРВЬЮ, ВОСПОМИНАНИЯ

Редактор Л. В. Гамазова
Художник А. А. Брантман
Художественный редактор И. В. Балашов
Технический редактор Г. Е. Петровская
Корректор А. С. Назаревская

ИБ № 4247

Сдано в набор 04.09.90. Подписано к печати 05.06.91.

Формат издания 84 × 108/32. Бумага типографская № 1.

Гарнитура журнальная рубленая. Печать высокая. Усл. печ. л. 15,96.

Усл. кр.-отт. 17,64. Уч.-изд. л. 19,147. Изд. № 14471. Тираж 50 000.

Заказ 1394. Цена 8 р. 50 к.

Издательство «Искусство», 103009, Москва, Собиновский пер., 3.

Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» Государственного комитета СССР по печати.
113054, Москва, Валовая, 28

В издательстве «Искусство» готовится к печати:

Солнцев Р. Х. «ЧЁРНАЯ КОМЕДИЯ»: Сборник пьес. 25 л., 2 р. 70 к., 1992 (II).

Пьесы известного поэта и драматурга Р. Солнцева привлекают читателя и зрителя тем нервом публицистики, который пронизывает каждое его произведение. Депутат Верховного Совета СССР, Солнцев — в гуще проблем и задач, решаемых сегодня народом, страной. Горячая живая жизнь врывается и на страницы его пьес. В сборник входят наиболее известные драматургические произведения писателя: «Красным по белому», «Жизнь страуса», «Торможение в небесах», «Люди и звери на золотой лестнице», «Моя, мне неизвестная жизнь», «Чёрная комедия» и др. Издание открывается вступительной статьёй о творчестве Солнцева-драматурга.

* * *

Объём, цена и срок выпуска издания указаны ориентировочно.

