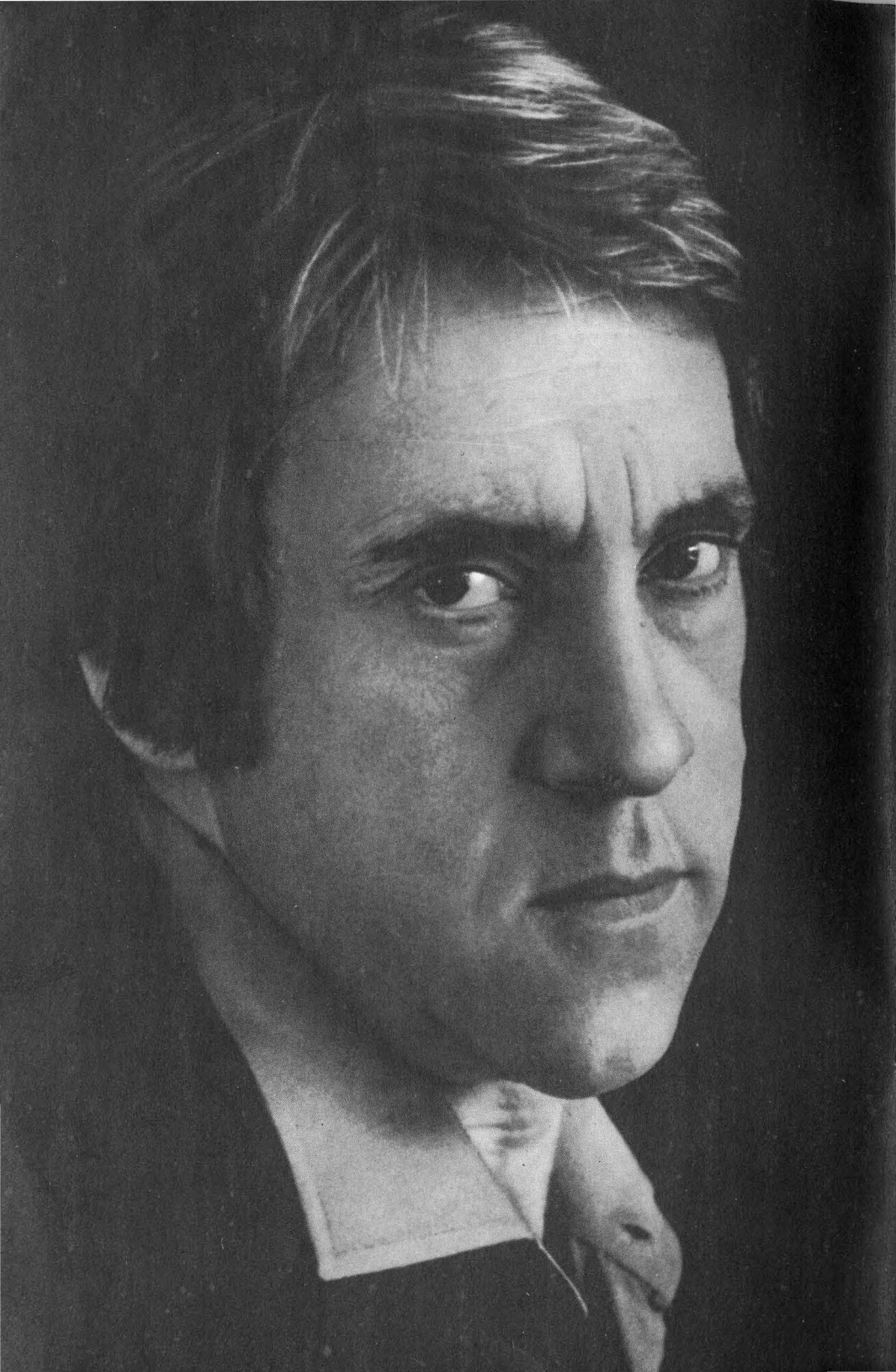




ВЛАДИМИР
ВЫСОЦКИЙ

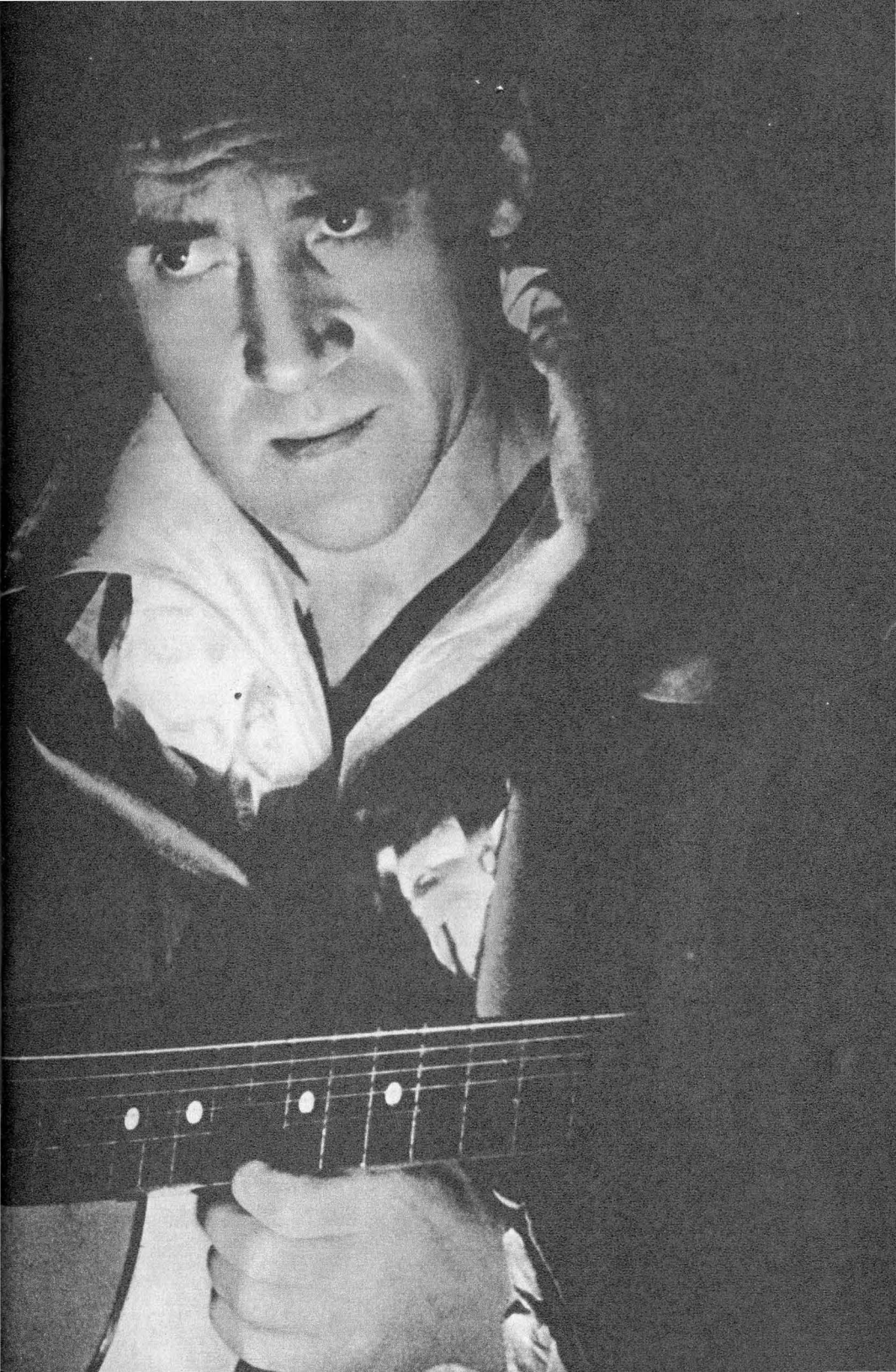


**ВЛАДИМИР
ВЫСОЦКИЙ**



И. РУБАНОВА





Несколько лет назад в болгарском журнале «Дружба» было напечатано интервью с Владимиром Высоцким. Среди вопросов, рассчитанных на информацию о себе, один формулировался в условном наклонении: что бы было, если бы... Корреспондентка предложила актеру вообразить, будто он снова совсем молод и только стоит перед выбором жизненной дороги, однако свои возможности и призвание осознает как человек вполне сложившийся. «Как бы, с учетом нажитого опыта, вы распорядились собой?» — спросила журналистка. Высоцкий ответил: «Пожалуй,



в этой новой жизни я бы, в основном, писал. Время от времени просился бы поиграть на сцене. Понемногу пел бы для друзей. Ну и, наверное, снимался бы, если бы были интересные роли». Проектируя предположительную новую жизнь, он разместил в ней свои реальные занятия, правда, перераспределив их по той степени важности для себя, какую ощущал в тот момент. В этом перечислении работа для кино возникает под конец, вроде бы как дело наименьшей для него привлекательности. Когда Владимир Высоцкий разговаривал с корреспонденткой «Дружбы», он еще не сыграл Дон Гуана в «Маленьких трагедиях» и Жег-



лова в многосерийном фильме «Место встречи изменить нельзя». Неизбалованный хорошими ролями, он, по-видимому, скептически оценивал свои шансы в кино и в воображаемой, «идеальной» биографии. Но мечта работать с большими мастерами экрана его не покидала. В той же беседе, в ответ на другой дежурный вопрос-предположение: «С кем из режиссеров вы хотели бы работать?» — он сказал: «В театре — с Любимовым. (Здесь жизнь, скажем мы, осуществила мечту.) В кино ...» — и тут последовал ряд великих кинематографических имен, замыкающийся Феллини и, само собой разумеется, Бергманом. И хотя полноцен-

ное самораскрытие для экрана осталось в области актерских мечтаний, но высота запроса свидетельствует о том, как глубоко считал Высоцкий настоящий кинематограф и как страстно хотел своего в нем участия.

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 против преждевременного конца непременно проходит, преимущественно в вопросительной форме: кем он был главным образом? Актером? Певцом? Поэтом? И все честно признаются, что за-





трудняются ответить окончательно.

Когда в различных газетах и журналах стали появляться подборки текстов песен и стихотворения Высоцкого, публикаторы и составители стали дружно настаивать: поэт, в первую очередь, поэт. И выступления на сцене и экране, песни с эстрады и в грамзаписи оказались как бы в тени поэтических вдохновений, работой, хотя и успешной, но вроде бы и временной, сопутствующей, определенной житейскими резонами.

Высоцкий на самом деле хотел, чтобы в нем признали поэта: чтобы публиковали стихи, приглашали участвовать в вечерах поэзии, чтобы критики рецензировали его труд. Печтаться мечтал в последние годы не меньше, чем играть новые роли под руководством хороших режиссеров. Однажды его опубликовали, позвали выступить с эстрады вместе с другими поэтами. Но цех сомкнул свои ряды плотной стеной. Высоцкий это чувствовал.

И мне давали добрые советы, чуть свысока, похлопав по плечу, мои друзья — известные поэты:
— Не стоит рифмовать «кричу — хочу».

Некоторым казалось, тяга Высоцкого печататься, стать членом писательского Союза — мальчишество и трогательная наивность. Даже завистникам не приходило в голову, что он добивается быть принятым в круг поэтов, чтобы делить с ними «общую курицу славы», как некогда съязвил Маяковский. «Курицей славы» он и сам мог поделиться. Существовало более веское основание увидеть свои сочинения напечатанными, чем это выглядело извне. Высоцкий яростно не выносил любительщины и почти молитвенно читл в любой работе профессионализм. Партнеры, режиссеры, работники звукозаписи, многочисленные его собеседники дружно свидетельствуют эту его позицию. Как актер и певец он мог шлифовать мастерство, сверяясь по реакции зала. Не проходивший курса в литвузе, недипломированный поэт, к тому же не рассчитывавший на профессиональный разбор своих стихов, он хотел, чтобы его читали

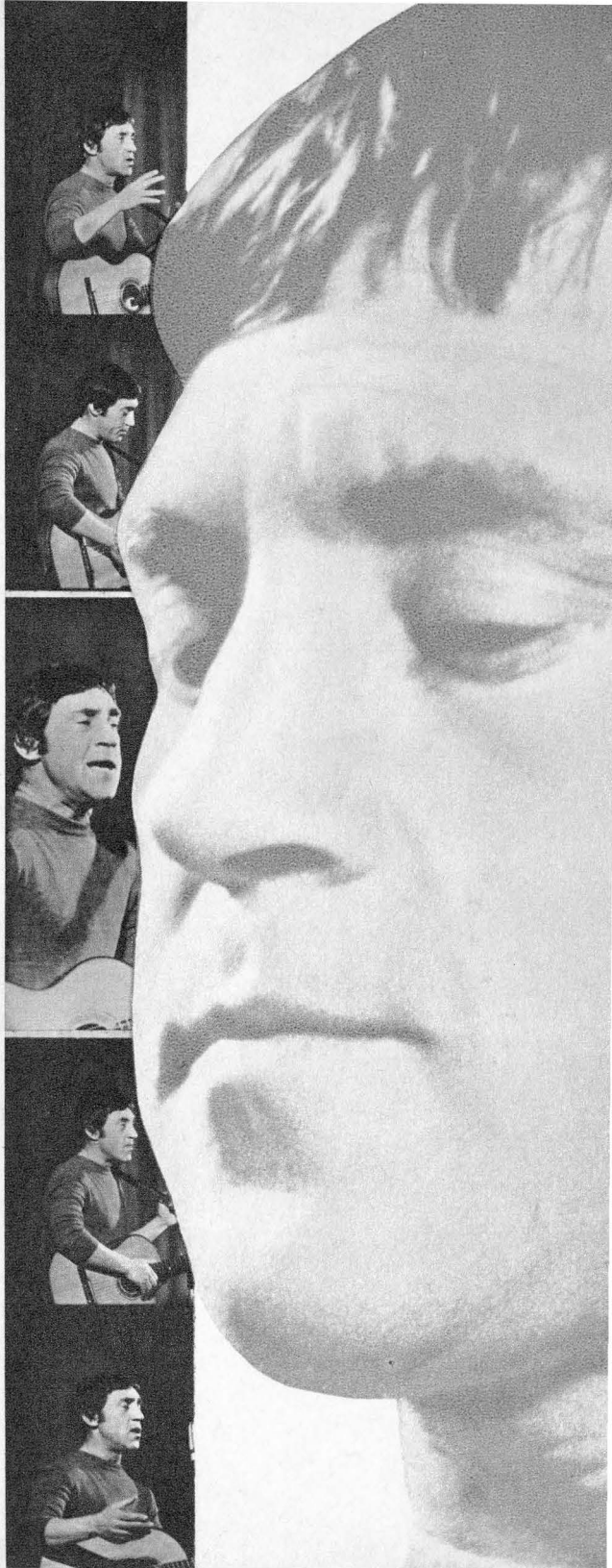
Как известно, популярность пришла к нему с песнями. К году его смерти фирма «Мелодия» выпустила и продала 14 миллионов пластинок (и почти столько же после смерти). И магнитофон — аппарат сегодня не менее доступный, чем проигрыватель, — «прописал» песни Высоцкого в сотнях тысяч домов. Иногда слышишь: своей славой он обязан электронике. Но в электронную эру пел не один Высоцкий.

Дело, конечно, не в масштабах известности, не в размахе спроса, взятых самими по себе. Лучшие песни Высоцкого явились чем-то вроде каркаса таинственной постройке, название которой судьба. Из конкретной жизни с датами, фактами, обстоятельствами выросла другая большая жизнь художника, связанная, разумеется, с первой, но в нее не укладывающаяся, не только продлившаяся за черную черту конца, но и до обрыва — независимая от нее. Биография поднялась в судьбу.

...КамАЗ. Лето. Московский Театр на Таганке гастролирует в городе Набережные Челны. Окна домов очень прямой, очень широкой и очень длинной главной улицы распахнуты настежь. Когда на улицу выходят «таганковцы», она вмиг вскипает бешено-хриплыми магнито-плочными песнями Высоцкого. От смущения чуть вобрав голову в плечи, растерянно улыбаясь, он идет сквозь буйный звуковой лес своего голоса. Независимо от того, что чувствует герой такого необычного чествования, сцена так по-театральному наглядна, что даже и монументальна в своей выразительности. Не удивительно, что участнице камазских гастролей Алле Демидовой вспомнились слова Ю. Любимова: «...Володя шел по этой улице, как Спартак, как гладиатор, выигравший победу...» И что по сравнению с этим недоподаренные цветы и недонаписанные рецензии?! Где, когда, какой художник предпочел бы другое признание?

Итак, известен песнями.

Следует ли из этого безоговорочно и окончательно, что





успех театральных выступлений и появлений на экране был всего только отблеском благодарности за песни? Необычная для 60-х годов посещаемость «Вертикали» и «Опасных гастролей» — фильмов со всей очевидностью далеких от совершенства — массовый интерес к «Хозяину тайги» могут быть объяснены тем, что в этих картинах Высоцкий с экрана пел свои песни. А в «Сказе про то, как царь Петр арапа женил» не пел, в «Маленьких трагедиях» не пел, но эти фильмы смотрели и смотрят очень охотно.

На почти двадцатилетнем своем кинематографическом веку Высоцкий снялся в разных картинах — больше, к сожалению, в средних и малоудачных, чем в значительных и крупных. В некоторых случаях он переигрывал фильм: накалом чувств, решительностью мысли, опытом вырастал из него.

Это захватывает: наблюдать, как, ломая фабулу, раздвигая литературный портрет персонажа, прорывая безликую стилистику, из слов и сюжета, сквозь них, над ними вырастает самобытная личность актера, укорененная во времени, — в тревогах и заботах нашей эпохи, ее исканиях, ее надеждах. Множественность этих связей, часто не предусмотренная сценарием, не угаданная режиссурой, сообщает экранным образам Высоцкого объемность, делает их зачастую более выразительными и полнокровными, чем картина действительности, которая предстает в фильме. Не в этом ли неуемном художественном «превышении» и кроется одна из тайн притягательности сделанного Высоцким в кино, в театре и в песне?! Не в нем ли источник жадности и нетерпения творчества, гнавших его от исполнительства к поэзии и композиции, с эстрады в съемочный павильон, из съемочного павильона в радиостудию, из радиостудии в Дом грамзаписи?

Можно понять затруднения и озадаченность тех, кто ищет ответа на вопрос, какая из творческих «специальностей» Высоцкого определяющая. Но так ли уж необходимо в этом плане

поставить все точки над *i*? Здесь ли ядро искусства Владимира Высоцкого? Не правильнее ли полагать, что оно в неделимом переплетении способностей и тяготений, и в этом единстве нет раздела на занятия первостепенные и подсобные. Театр на Таганке, в котором он работал почти всю свою актерскую жизнь, характером своих спектаклей поощрял к сочинению песен; поэзия, которой он отдавал столько души, вырастала из образного и мелодического строя народной песни; прежде чем сыграть в пьесе Чехова, любимейшего своего драматурга, он выступал в экранизации чеховской прозы. И так далее. Непрерывная, круговая связь замыслов и работ.

Кинороли Высоцкого — часть его трудов, его исканий. Его жизни и его судьбы.

Похоже, Высоцкий гордился типичностью своей биографии. По строгому счету, в его детстве и юности не случилось ничего такого, чем они отличались бы от детских и отроческих лет тысяч его ровесников.

Он родился 25 января 1928 года. Три с половиной младенческих года, как и четыре военные, как и десять школьных, плюс пять студенческих, прошли в Москве. В Москве состоялась и прошла вся его трудовая жизнь: он работал в столичных театрах, половина его киноролей снята на «Мосфильме», в Студии грамзаписи «Мелодия» напеты его пластинки, на Всесоюзном радио, на Пятницкой улице, сыграно шесть радиоспектаклей. В своей квартире на Малой Грузинской он писал стихи и песни, готовился поставить одну из поздних пьес Теннесси Уильямса — «Игра для двоих». Здесь весной и летом олимпийского года он трудился над режиссерским сценарием фильма «Зеленый фургон» (по книге А. Козачинского), съемки которого предстояло начать в Одессе поздней осенью.

В Москве родились и растут его сыновья. Здесь живет его мама Нина Максимовна, в прошлом переводчица с немецкого, а в последние годы работник одного из московских НИИ,



здесь живет его отец Семен Владимирович, ветеран войны, полковник в отставке.

Палящим июльским днем 1980 года Москва проводила его в последний путь.

Он был москвич по биографии и сердечной привязанности. В его песнях и ролях мелькают московские адреса: Большой Каретный (там он учился), 1-я Мещанская (ныне проспект Мира, в доме № 126 прошли его детство и молодость), метр «Таганская» (адрес его театра), Сокольники в сериале «Место встречи изменить нельзя». Он любил Москву, но ее поэтом не стал, в отличие, например, от Булата Окуджавы, — в своих песнях он пел «глубинку». Его киногерои, за редким исключением, кочевали по стране.

В сердцевине зрелой любви Высоцкого к родному городу, как у всех москвичей его поколения, жило воспоминание о невозвратном. О Москве до градо-



строительного бума 50-х годов, еще не поглотившего окрестных деревень, еще не перекроенной широченными магистралями, еще не выстрелившей вертикалями «высоток» и башенновостроек. О булыжной Москве тихих улочек и громяхующих трамваев. О московских дворах, где многие поколения проходили начальную школу коллективной этики, где неведомыми путями формировался инстинкт причастности к некоей общности, той, что шире семейного круга, — к общности дома, улицы, города, общности страны. Здесь пели, дрались, соревновались, гоняли голубей, спорили до хрипоты. Здесь чтили силу и талант веселья. Здесь завязывались дружбы и распускались бледные цветы первого чувства. В московском дворе Владимир Высоцкий мог научиться азам великодушия и сострадания, но и преклонению перед силой, мужественностью, решимостью.

Когда началась война, Высоцкий был малышом. Ушли воевать его близкие: отец — связистом — в танковые войска, дядя — в артиллерию. Вместе с матерью он уехал в город Бузулук.

Причастность к народной судьбе закрепила детские впечатления, конечно же, неполные, смазанные, отрывочные. С возрастом они обострили страсть и боль его военных ролей и песен. Когда кончилась война, к невинным, полусознательным переживаниям добавились рассказы участников — отца и дяди. С годами их обогатило узненное из книг и фильмов.

Первой послевоенной осенью он пошел в школу.

По-видимому, именно двор стал свидетелем его первых «исполнительских» триумфов. Однако пойти после школы прямоюльнюк в актерский вуз было боязно. Да и дома этого не хотели: Высоцкий вышел из среды, где в особой чести были положительное знание, реальное дело. Он поступил в МИСИ и... ушел с первого курса: школьные и дворовые «представления» сделали свое. В 1956—1960 годах он учился в Школе-студии МХАТ. Его масте-



ром был Павел Владимирович Массальский.

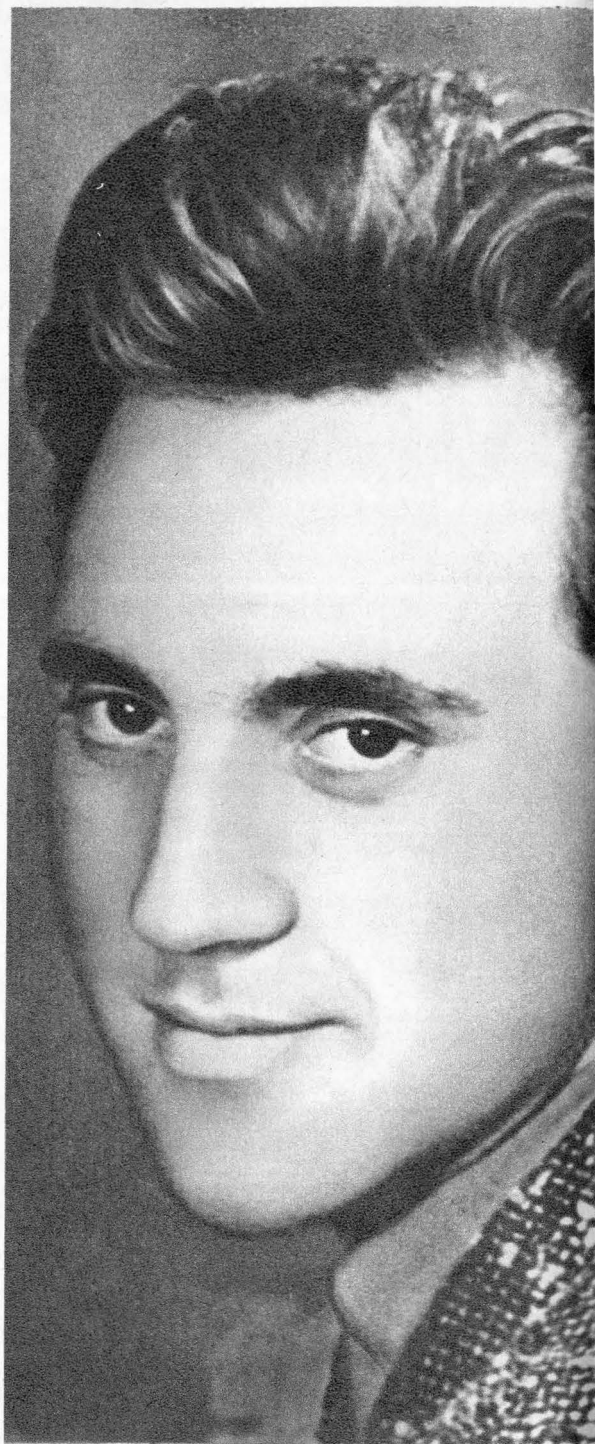
Мхатовское — музыка полутонов, кружево потаенных и бесшумных психологических ходов, «спрятанная» условность сценического поведения — как-то плохо вяжется с актерским обликком Высоцкого, каким он выявился в образах летчика Янга в «Добром человеке из Сезуана», Хлопуши в «Пугачеве», Маяковского в спектакле «Послушайте!», Брусенцова и Бенгальского-Коваленко в фильмах «Служили два товарища» и «Опасные гастроли».

Время, когда Высоцкий начинал приобщаться к театру, поощряло открытые, энергичные актерские проявления, рассчитанные на незамедлительный эмоциональный отклик.

Художественная жизнь бурлила. В студенческих аудиториях, в Политехническом музее, у недавно сооруженного памятника Маяковскому новые поэты читали свои стихи: Слуцкий, Межиров, Евтушенко, Вознесенский, Рождественский. Город переживал прилив великой влюбленности в поэзию.

Кинематограф и театр не отставали. Бывшие фронтовики сняли свои первые фильмы: Григорий Чухрай — «Сорок первый» и «Балладу о солдате», Василий Ордынский — «Человек родился», Станислав Ростоцкий — картины «Земля и люди», «Дело было в Пенькове». Шофер Румянцев Алексея Баталова, сталевар Саша из «Весны на Заречной улице», сыгранный Николаем Рыбниковым, стали выразителями времени. По всему миру пожинала лавры лента Михаила Калатозова и Сергея Урусевского «Летят журавли». Таинственная, раскосая Татьяна Самойлова металась вдоль школьной решетки, не в силах пробиться к уходящему умирать Борису; и в Париже, Риме, Лондоне люди плакали, сострадавая оборванной любви.

А по вечерам, когда кончались спектакли в театрах, на тесной сцене зала Школы-студии, студентом которой был Владимир Высоцкий, молодые актеры играли пьесу молодого же дра-







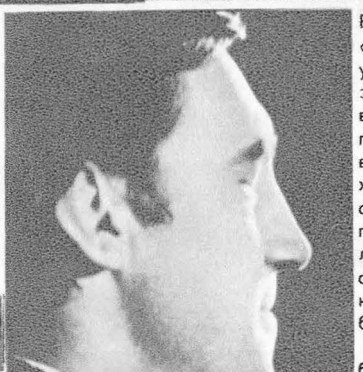
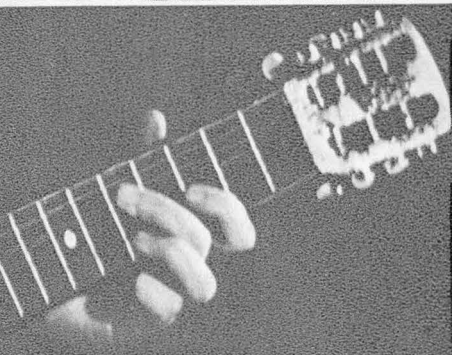
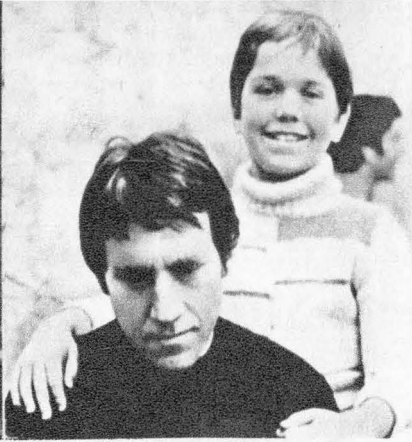
матурга Виктора Розова «Вечно живые». Постановка принадлежала артисту Детского театра Олегу Ефремову, в ролях выступали Галина Волчек, Евгений Евстигнеев, юное создание по фамилии Табаков. Энтузиасты по ночам готовили спектакль, по ночам его и играли. Себя они гордо называли Студия «Современник». Через год Студия стала театром под тем же названием. На спектаклях студийцев в зале часто появлялся Евгений Урбанский, как и ефремовцы, выпускник мхатовского училища. Высокий, плечистый, с копной пшеничных кудрей, он притягивал к себе взгляды: в его облике были надежность и душевное здоровье. Он только что снялся в «Коммунисте» Юлия Райзмана, и сцена, в которой его Губанов в одиночку валит лес, всколыхнула воспоминания о золотом веке советского кино.

Высоцкий любил Урбанского. Урбанский пел, хорошо владел гитарой. Юный Высоцкий знал его репертуар и нередко пел «под Урбанского». Еще три-четыре года спустя можно было услышать магнитозаписи Высоцкого, владельцы которых пребывали в уверенности, что поет Урбанский: Высоцкого пока мало кто знал.

Еще в училище он освоил гитару и начал сниматься.

Говоря о своей работе в кино, Владимир Высоцкий называл такие цифры: снимался в 24 фильмах, в 12 исполнял главные роли, для 10 написал песни. (На самом деле, если скру-





В некоторых, как, например, в «Стряпухе» или «На завтрашней улице», у него небольшие эпизоды. При желании, вглядываясь особо тщательно, можно понять, немного дофантазирував, что за люди его персонажи. В других, появившись на общем плане или — ненадолго — на крупном, он для зрителя не успевал стать человеком, оставшись случайно промелькнувшим лицом, частью фона, не более того.

Иногда первые, пусть небольшие, пусть крошечные киновыступления артистов, ставших впоследствии известными и популярными, смотрятся с острым интересом: любопытно обратным, ретроспективным взглядом попробовать различить в несомленном дебютанте черты будущей примечательной индивидуальности.

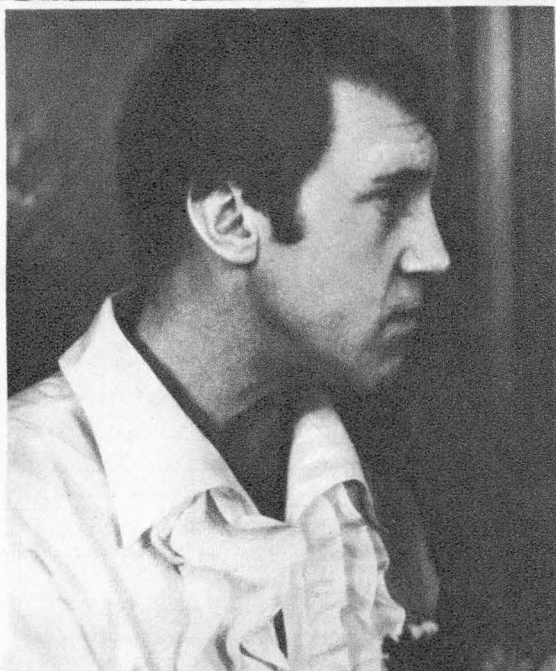
Первые съемки Высоцкого такого интереса, пожалуй, не представляют. В сущности, каждую из этих ролей мог сыграть любой другой актер. Впрочем, заметно, что и Высоцкий, снимаясь в фильмах «Карьера

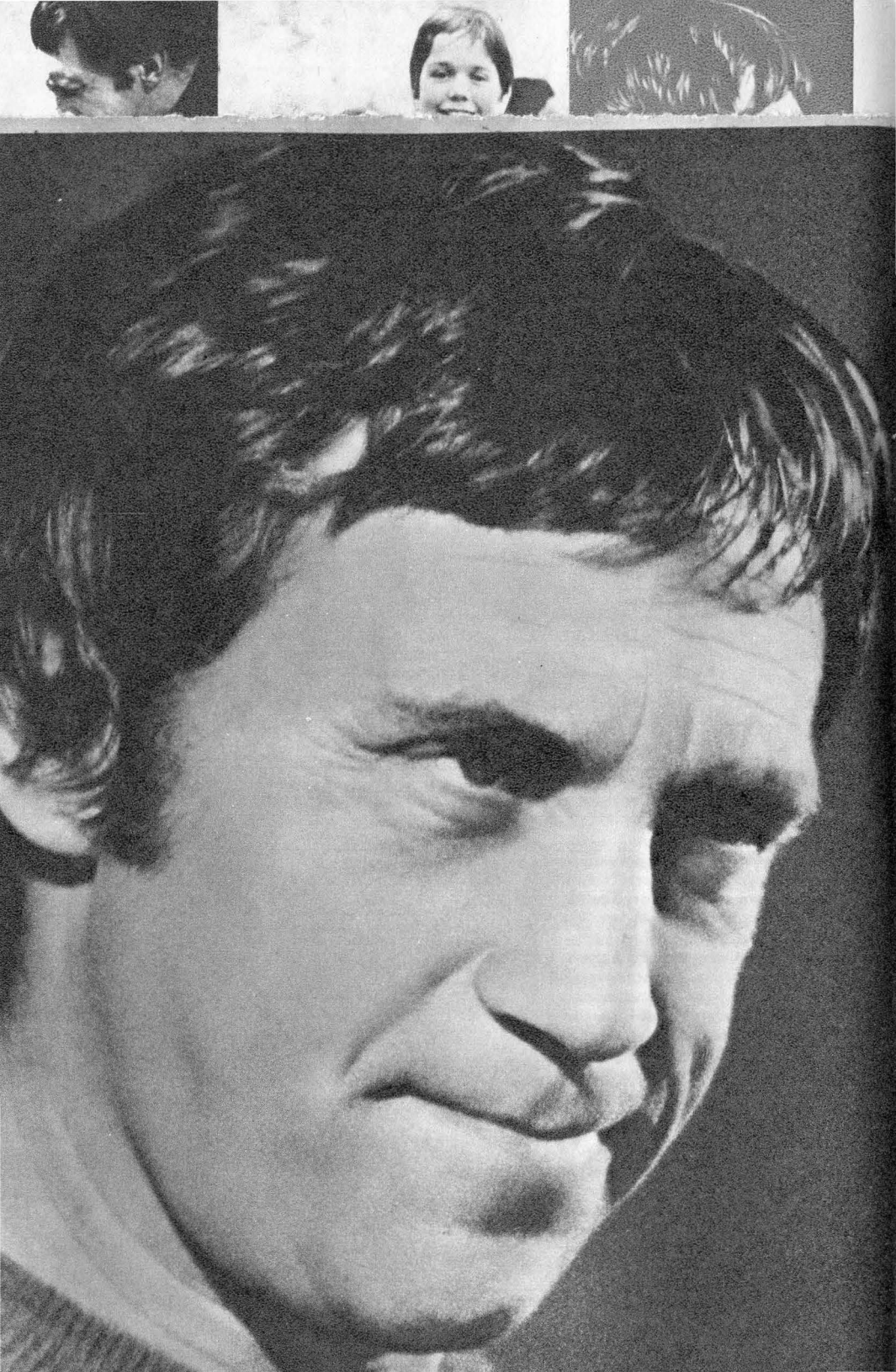
пулезно сосчитать все его выступления в кино, наберется 30 фильмов.) Некоторые из них — на памяти. Их показывает телевидение, повторно демонстрируют кинотеатры — часто на афишах значится: «по заявкам зрителей». Те из фильмов, где он занят всего в нескольких эпизодах, вспоминаются с трудом.

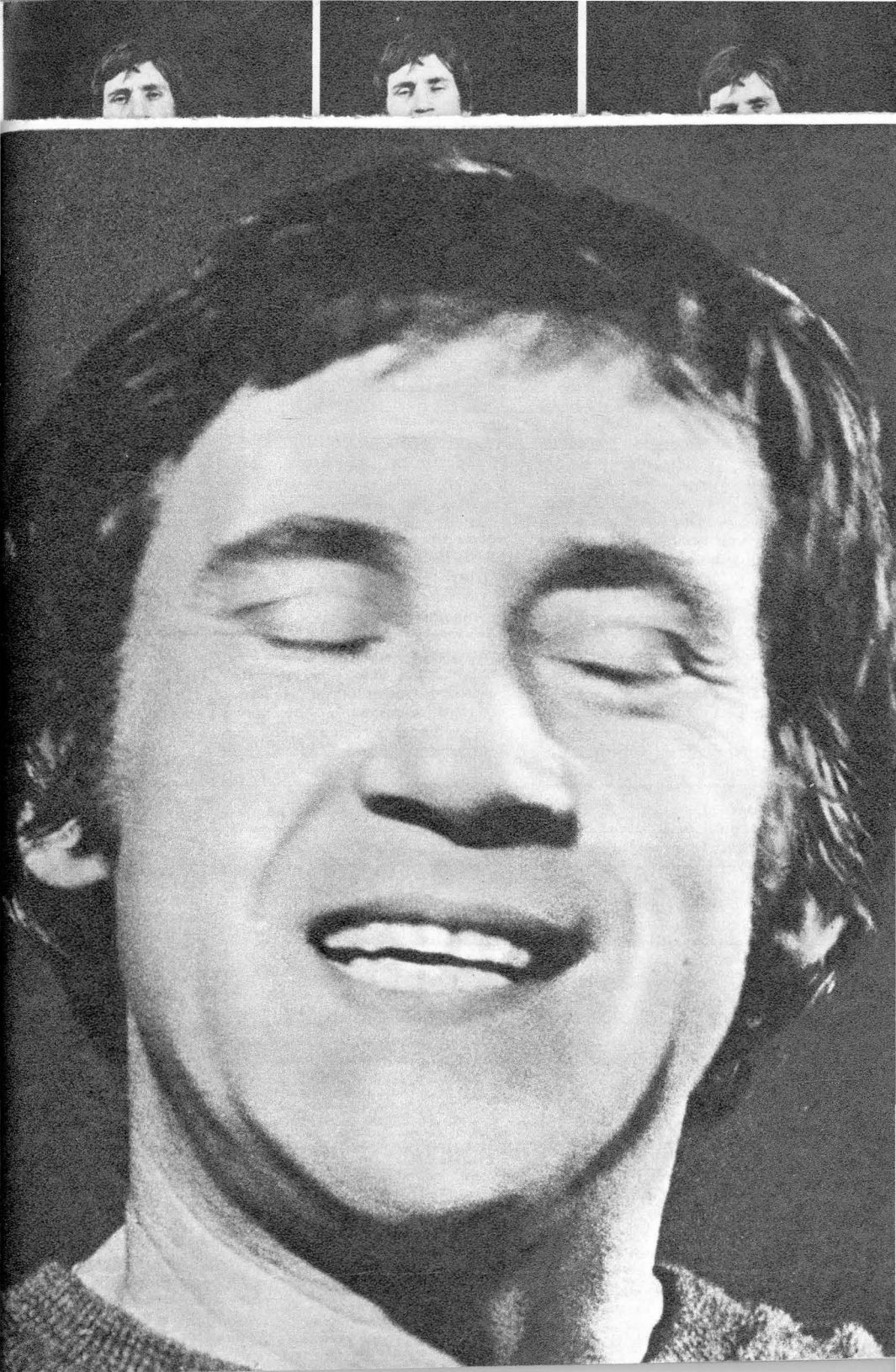
До «Вертикали» (1966 г.) — первой картины, где он в числе главных действующих лиц, — Высоцкий успел поучаствовать без малого в десятке фильмов.

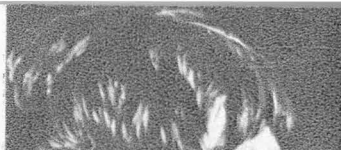


Димы Горина», «Сверстницы», «Увольнение на берег», оглядываясь на кинематографических фаворитов, шел не от наблюдения и собственного взгляда, а от популярных образов, то есть к самостоятельности пока не стремился. Утверждать сейчас обратное было бы отступлением от правды. Высоцкий не нуждался в комплиментах-подачках ни тогда, когда только начинал, ни тем более теперь, когда мы знаем, какой путь он прошагал от сияющих плакатными улыбками добровольцев трудового фронта и вертявых весельчаков к острым, смелым образам Ибрагима, Дон Гуана, фон Корена, Жеглова. Если и любопытно сегодня смотреть его первые фильмы, то, наверное, для того только, чтобы наглядно убедиться, как упрямо искал артист свой материал, как настойчиво выявлял мысль, с каким старанием









на, что на Тверском бульваре. На этой сцене в течение двух лет играл ...Лешего в «Аленьком цветочке» С. Аксакова, перебрался ненадолго в Каретный ряд — в Театр миниатюр, которым тогда руководил Владимир Поляков.

Когда в апреле 1964 года в Театр драмы и комедии главным режиссером был назначен Юрий Любимов, Высоцкий пришел проситься на Таганку. Его будущая партнерша А. Демидова вспоминает, что когда в первый раз увидела Высоцкого, он улыбался во все лицо. Стоял на лестнице в фойе театра и пел — не кому-то, а вообще всем, всему миру — о цветах на нейтральной полосе. Осенью он уже играл в брехтовском «Добром человеке из Сезуана».

«Некоторые склонны считать, что без Высоцкого не было бы Театра на Таганке», — в беседе с ним сказала одна иностранная журналистка. — «Это Высоцкого не было бы без Таганки!» — пылко возразил актер. Разговор происходил в 1973 году.

А весной 64-го невысокий, ладный, распевавший от счастья паренек стоял у порога своей большой судьбы.

Чем жило искусство Владимира Высоцкого?

Увиденным, узанным, пережитым — такова вообще основа творчества.

Сделанное Высоцким на сцене, экране, эстраде отмечено сквозным свойством: оно узнаваемо, часто и общеизвестно. Но в его воплощении (сочинении) знакомое явлено такой внезапной неожиданностью поворотов, связей, превращений, вырвано из привычного контекста вспышками такого резкого, белого-белешего, лобового, как говорят операторы, света, что узнаваемое узнается как будто впервые. Оно покоряет одновременно и тем, что знакомо, и тем, что будто только рождено. Личный опыт Высоцкого в его работах преломляется оптической оригинальнейшего восприя-

когда его к тому принуждали. «Я не люблю, когда мне лезут в душу», — строчка из его стихов.

И был он неистово, обескураживающе искренен. Здесь нет противоречия: Высоцкого-художника воодушевляло то, что касалось всех или, по крайней мере, большинства; он избегал (не исключено, что даже и стеснялся) оглашать то, что касалось его одного. Он щедро делился своими убеждениями и чувствами, но сведения о себе давать не любил. Когда отдельные частности прорывались, срабатывал художнический такт. Бывало, что над штришками и фактиками своей частной жизни, ставшими достоянием досужих слухов, он весело подшучивал, но бывало, и сердито насмешничал над любителями такие фактики выуживать.

Песня «Я все вопросы освещу сполна» — как бы суммарный ответ на типичные, назойливо повторяющиеся зрительские записки:

...Да! У меня французенка жена,
но русского она происхождения.
Нет! У меня сейчас любовниц нет.
А будут ли? Пока что не намерен.
Не пью, примерно, около двух лет.
Залью ли вновь? Не знаю, не уверен.

Другая песня «Я не люблю» летела в зал прямым признанием.

Я не люблю холодного цинизма,
в восторженность не верю, и еще:
когда чужой мой читает письма,
заглядывая мне через плечо...

Я ненавижу сплетни в виде версий,
червей сомнения, почестей иглу.



Несмотря на то, что через весь текст подчеркнутым повтором проходит отрицание («я не люблю»), песня воспринималась пламенным «верую» художника.

Постоянно присутствующее в балладах и стихотворениях Владимира Высоцкого «я» — всегда художественное «я», «я» героя, а не автора. Лишь в лирическом цикле герой и автор совпадают. Случаи из жизни, в несметном числе пропеты в его песнях, — это не всегда случаи из его жизни.

Выступление от первого лица, лиризм, исповедальность характерны для писателей, кинематографистов, начинавших свой путь в искусстве в 50-е годы. Пережитое и переживаемое всеми в их стихах, прозе, фильмах представляло индивидуальными вариантами: так я, лично я прошел через войну, так оттаивает моя душа, обогретая весенним теплом мира. Это искусство было прежде всего искусством чувств и откликом ему были тоже чувства.

По возрасту младший сверстник этого лирического поколения, Высоцкий творчески к нему не принадлежал. Первые его зрелые работы показаны в середине 60-х годов на сцене Театра на Таганке и с гитарой в кругу друзей. К этому времени в советском искусстве заметно изменилось соотношение личного опыта художника и материала его творчества. Григорий Чухрай, Марлен Хуциев,

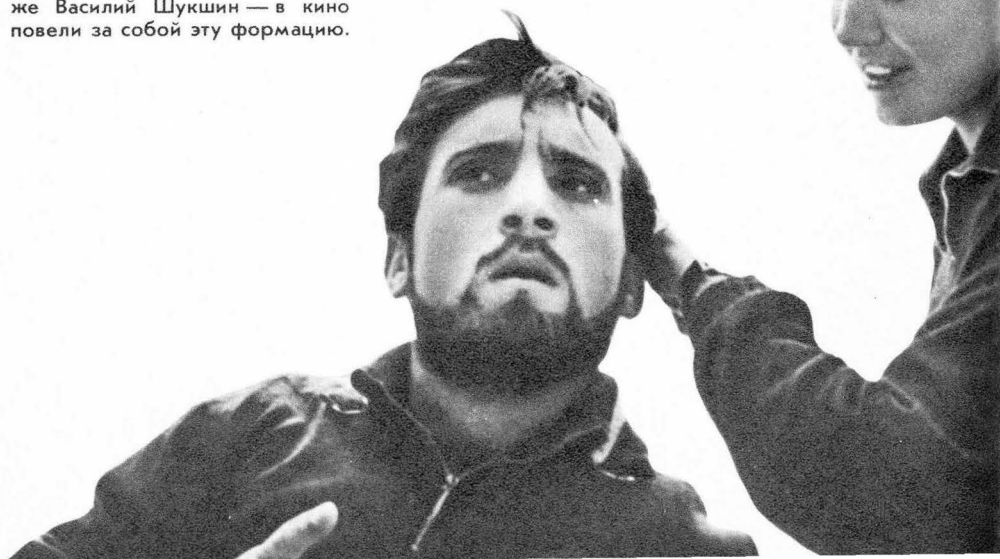


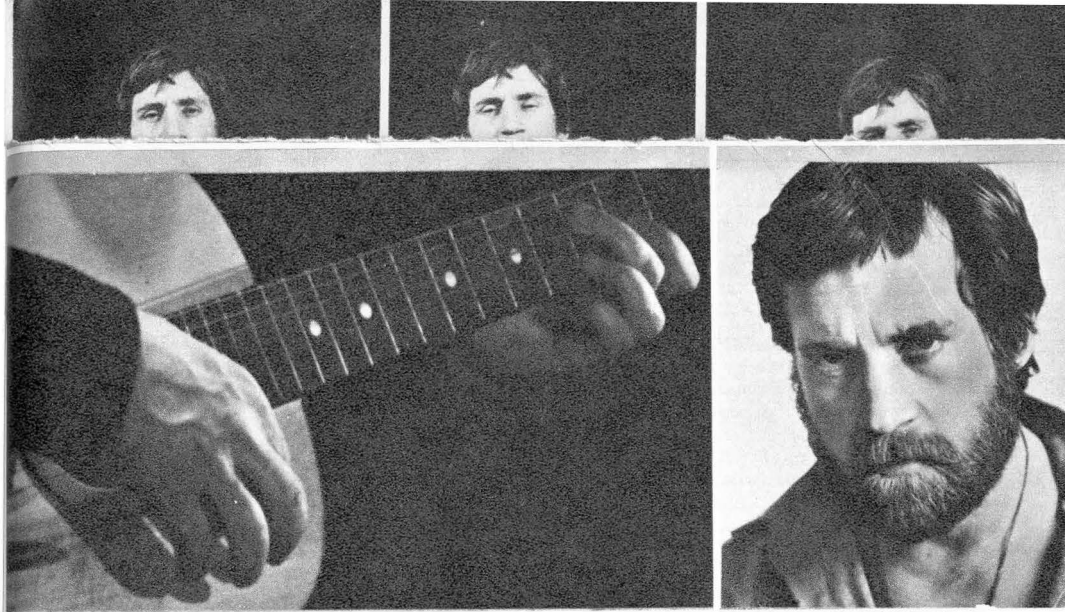


большим лет этот герой так далеко отделился от рядов, что в произведениях 60—70-х годов личность предстала как бы моделью большого мира: микрокосм стал макрокосмом. Одних художников интересует то, что в личности неповторимо, резко индивидуально, суверенно. В кино во главе этого поиска — Андрей Тарковский, в прозе — Чингиз Айтматов, Юрий Трифонов. Другие мастера трактуют личность как преломление социальных, национальных, исторических проявлений. Валентин Распутин, Василий Шукшин — в литературе, Глеб Панфилов, Элем Климов и тот же Василий Шукшин — в кино повели за собой эту формацию.

Сценическая жизнь Высоцкого сложилась так, что ему не досталось сыграть своего современника. Актерскую потребность проникнуть в круг интересов и забот тех, кто живет сегодня и рядом, Высоцкий отчасти мог реализовать в кино, хотя и здесь таких ролей у него наперечет: в «Вертикали», в «Коротких встречах», в «Хозяине тайги», в «Четвертом», в «Едиственной», в эпизодических ролях. Была у него невосполнимая в этом плане потеря, о которой он долго-долго вздыхал.

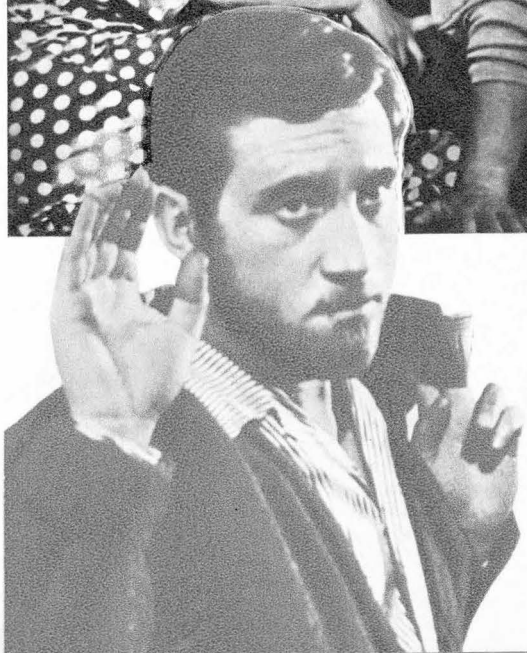
Накануне съемок фильма «Прошу слова» Глеб Панфилов подумывал занять его в роли






мужа Елизаветы Уваровой. Высоцкому очень хотелось поработать под руководством Панфилова, поиграть в паре с прекрасной артисткой Инной Чуриковой, да и роль была уж очень по нему: сочная, с богатством красок, с заложенной в ней причудливой диалектикой силы и слабости. Сняли фотопробы. Сам по себе Высоцкий «показался», как говорят актеры, удачно, но когда стали снимать семейные портреты, выяснилось, что семьи не получается: подбирая актеров, Панфилов заботился о том, чтобы сложился ансамбль. Партнером Чуриковой посчастливилось стать Н. Губенко.

Высоцкому досталось еще появляться на сцене и экране в образах исторических личностей, великих или значительных. Он играл Галилео Галилея, Владимира Маяковского, военных поэтов Михаила Кульчицкого и Семена Гудзенко, ядовито шаржировал Керенского и Гитлера. Помимо реальных людей он воплощал образы, созданные вдохновением великих гениальных художников: Шекспира, Пушкина, Достоевского, Чехова, Блока, Брехта, Джека Лондона. Творческие «механизмы» Высоцкого отличало необычайное действенное нетерпение. Авторы написанных после его смерти статей попрекают то театр, то кино и телевидение, что недодали актеру ролей, недоудовлетворили горячую его жажду играть и играть, недоисполь-





Ни до загадки, ни до дна,
не докопался до глубин...
Не добежал бегун — беглец,
не долетел, не доскакал...

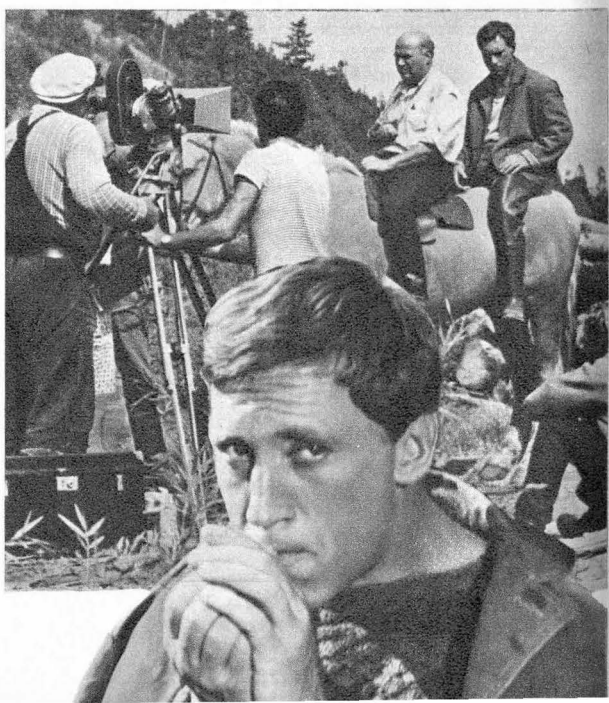
Мог бы он, в самом деле, участвовать в большем числе спектаклей, мог бы чаще появляться на экране. Это подтверждают снятые для голубого экрана и невыведенные одновременно в эфир исполнения четырех песен, и сюжет для «Кинопанорамы», который можно было бы назвать «Монолог с песнями». Удел актера ждать, когда вспомнят, надеяться, что, вспомнив, позовут. Высоцкий раз и навсегда в своей жизни решил для себя с таким уделом не соглашаться. Сочинение и пение песен поначалу было волевым актом восполнения несыгранных ролей, затем они стали своеобразной лабораторией, некоей творчески созданной микросредой, из которой выходили, в которой рождались его сценические и экранные герои. Увлекательная работа — определить параллели актерских воплощений Высоцкого и его стихов и песен. Некоторые лежат на поверхности. Так, «Мой Гамлет» сопровождает и объясняет главную театральную роль актера, альпинистские песни — Володю из «Вертикали», некоторые из военных — Володю из картины «Я родом из детства» и пленного офицера из советско-югославской «Единственной дороги», характер, поведение, язык обидно несыгранного Кашея Бессмертного (фильм «Иван да Марья») вырисовывались в цикле песен, созданных к фильму и во время подготовки к прогам.

У зрителей «Вертикаль» имела громадный успех: конторы проката перекрывали все планы. Рецензенты были сдержанны: критиковали сценарий (резонно), пассивность операторских решений (тоже не без оснований), режиссуру за клочковатость композиции (она и в самом деле рваная), но всем нравились песни Владимира Высоцкого.

«Вертикаль» заинтересовала

с нею. В ту пору невиданную популярность приобрели все виды туризма: обычный — пеший, альпинизм, лодочные путешествия, начинал зарождаться автотуризм. Туризм становился чертой нового уклада городской жизни. У него появился свой «мелос»: самодеятельные сочинители складывали слова, мелодии, их с готовностью пели на привалах.

Режиссеру «Вертикали» Станиславу Говорухину нужен был не просто актер-певун, балагур и романтик, хотя без этих неприменных черт бывшего туриста было не обойтись. Высоцкий в фильме немножко острит и в своей густой, щегольски постриженной бороде выглядел по тем временам почти вызывающе романтично. Персонажи фильма шли в горы, к опасности. Их гнал туда, кроме прочего, азарт преодоления, некий романтический постулат мужественности. Высоц-





кий к тому времени уже показал свой темперамент, ощущение драматизма, свободу ориентации в крайней ситуации. Все это было в его образах, сыгранных в «Добром человеке из Сезуана», «Пугачеве», «Десяти днях, которые потрясли мир».

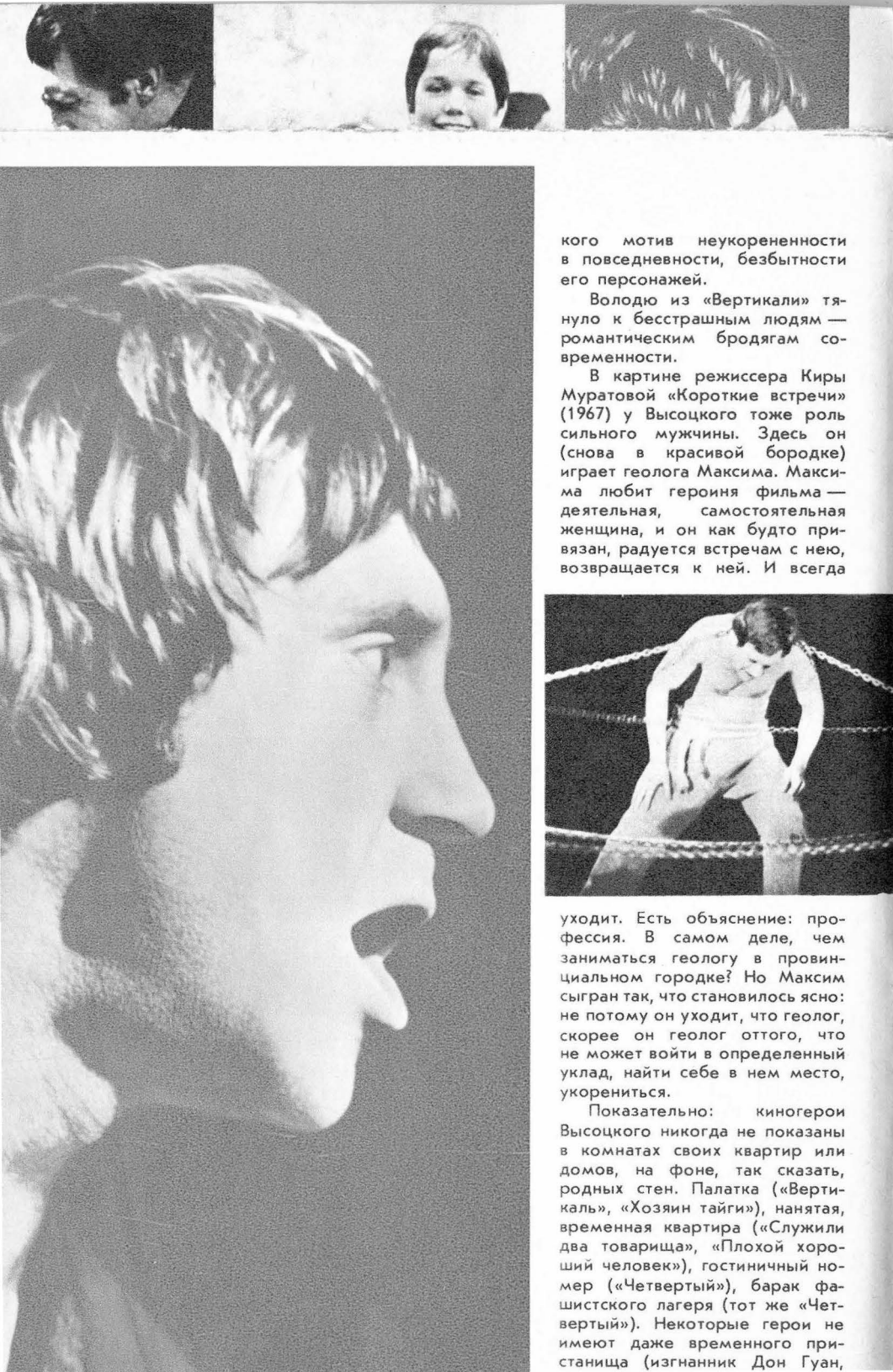
Драматургический материал не давал Высоцкому возможности реализовать в роли Володи уже вскрытые и разработанные театром способности. Актер пробовал достроить ее собственными силами: он сочинил своему герою предысторию. В прошлом у Володи угадывается какое-то пятно, очевидно, неспортивный поступок. Не в силах расстаться с горами («Лучше гор могут быть только горы, на которых еще не бывал»), он поет и поет, рассчитывая, что в горы его будут брать хотя бы за песни. Есть в образе Володи какая-то приглушенная интонация одиночества. Но все это смутно, фильму необязательно.

Совершенно необходимы картине песни. Если Высоцкому-актеру, по существу, нечего играть в фильме, то у его песен нагрузка очень плотная. Они и оживляют действие, и комментируют его («Вершина»), и совсем неожиданно вводят тему памяти (в «Альпийских стрелках» встает картина горного сражения минувшей войны).

С режиссером С. Говорухиным Высоцкий работал над фильмами, в которых участвовал лишь как автор и исполнитель песен («Контрабанда», 1974, «Ветер надежды», 1977). И только в 1979 г. под его началом он сыграл Жеглова в теледетективе «Место встречи изменить нельзя».

В песнях и частично в герое Высоцкого из фильма «Вертикаль» собраны иногда уже проработанные, иногда только эскизно набросанные внутренние мотивы, которые он станет развивать в последующих своих ролях. Здесь возникает тема силы, которая странным образом вдруг оборачивается слабостью, тема неразделенной

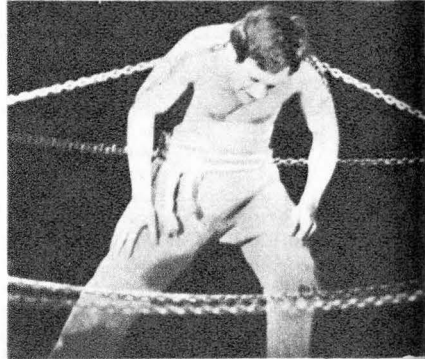




кого мотив неукоренности в повседневности, безытности его персонажей.

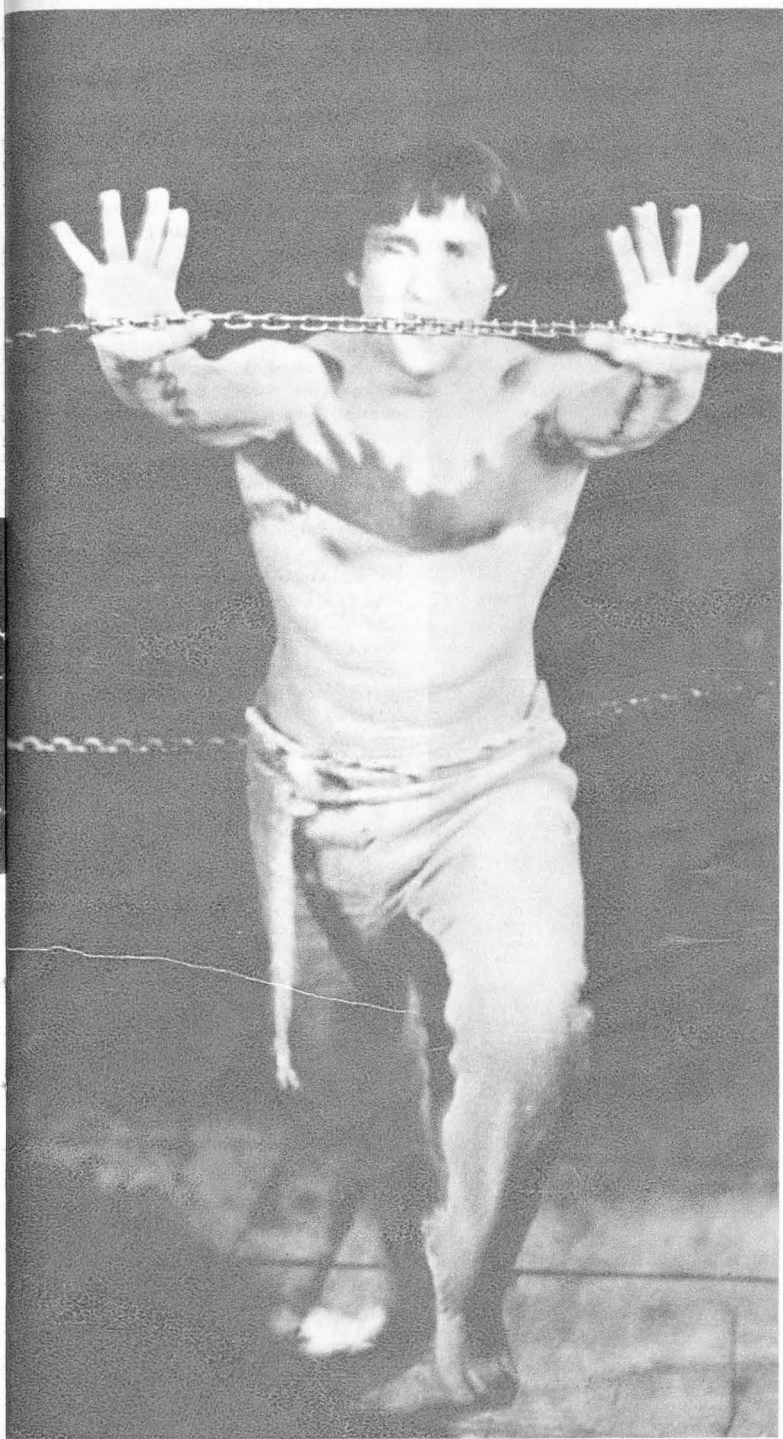
Володю из «Вертикали» тянуло к бесстрашным людям — романтическим бродягам современности.

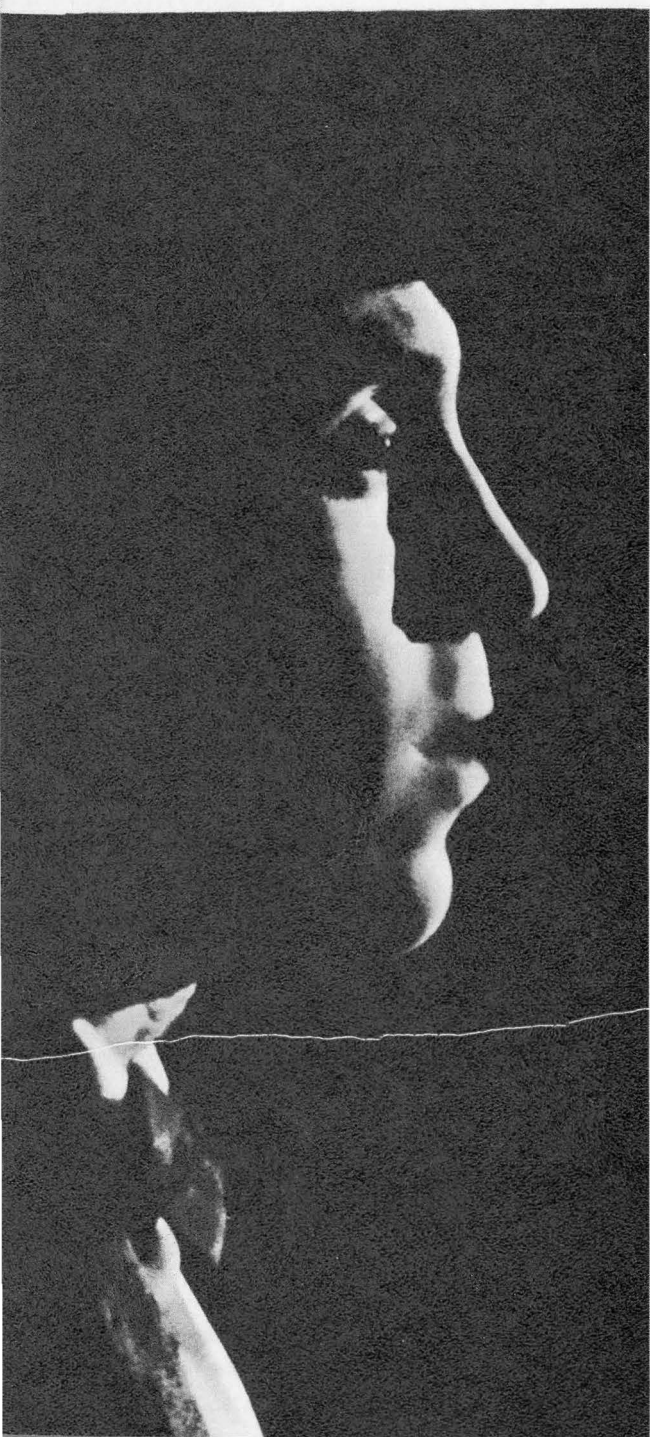
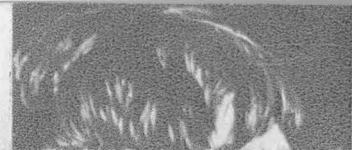
В картине режиссера Киры Муратовой «Короткие встречи» (1967) у Высоцкого тоже роль сильного мужчины. Здесь он (снова в красивой бородке) играет геолога Максима. Максима любит героиня фильма — деятельная, самостоятельная женщина, и он как будто привязан, радуется встречам с нею, возвращается к ней. И всегда



уходит. Есть объяснение: профессия. В самом деле, чем заниматься геологу в провинциальном городке? Но Максим сыгран так, что становилось ясно: не потому он уходит, что геолог, скорее он геолог оттого, что не может войти в определенный уклад, найти себе в нем место, укорениться.

Показательно: киногерои Высоцкого никогда не показаны в комнатах своих квартир или домов, на фоне, так сказать, родных стен. Палатка («Вертикаль»), «Хозяин тайги»), нанятая, временная квартира («Служили два товарища», «Плохой хороший человек»), гостиничный номер («Четвертый»), барак фашистского лагеря (тот же «Четвертый»). Некоторые герои не именуют даже временного пристанища (изгнанник Дон Гуан,





почти пленником, живет в нем в ожидании перемен, дом разоряют завистники-ненавистники, а в конце дотла сжигает верный слуга. Даже царев крестник и фаворит у Высоцкого подпал под этот странный закон бездомности.

В чем тут дело? Где объяснение?


Вероятнее всего, не один, а несколько моментов надо иметь в виду. Во-первых, личный, анкетный: жизнь с собственной женой не на два дома даже, а на две страны; съемки на разных студиях — в Ленинграде, Одессе, Минске; киноэкспедиции; гастроли — вечные разъезды, перелеты. Однако же:

Как бы не было нам хорошо иногда, Возвращаемся мы по домам.

Он сам возвращался. Но тысячи, сотни тысяч его современников снимались и снимаются «с насиженных мест», их, как поется в той же песне, «другие зовут города, будь то Минск, будь то Брест»:

Где же наша звезда?
Может, здесь, может, там.





Некоторые наши современники колятся по причине собственной непоседливости, огромное большинство — по велению времени. Прокладываются новые дороги, вырастают города, вскрываются залежи ископаемых — чьими руками? В значительной степени руками тех, кто съезжается от «насиженных мест» «в холода, в холода». В ролях и песнях Высоцкого звучит голос человека, участвующего в гигантской перестройке российской жизни.

Его героев «суровые манят места» надеждой самовыражения, острых, небудничных впечатлений, участием в чем-то значительном, важном, обещанием «новых встреч» и «новых друзей».

Одна из «новых встреч» показана в фильме Киры Муратовой. Юная буфетчица с восторгом смотрит на бывалого, независимого, таинственного геолога. Максим позволяет ей так на себя смотреть.

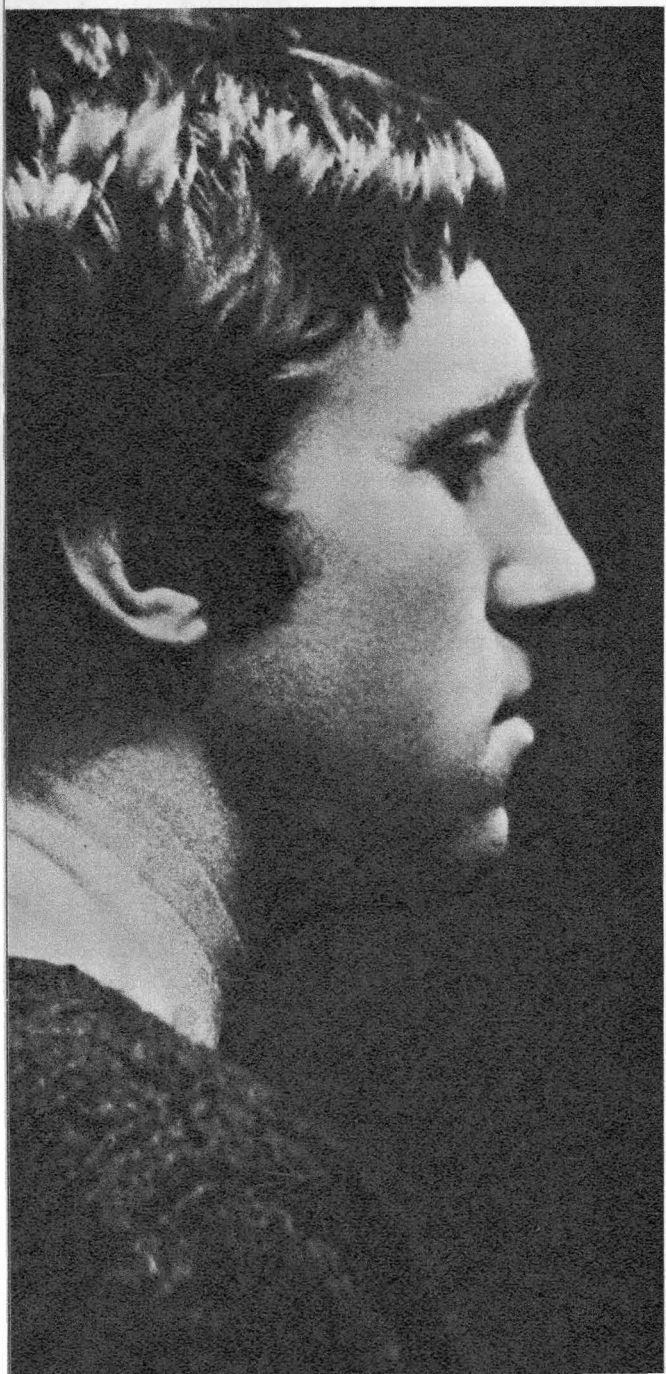
Показав в первом, поверхностном слое образа явление

распространенное, социально предопределенное, актер под руководством постановщика фильма углубился в индивидуальное психологическое исследование. В загадочности, немногословии своего героя они разглядели позу, некую обывательскую «хемингуэвщину». Одинокий, красивый бродяга одинок потому, что не способен на искреннюю привязанность, на служение другому. Максим — это как раз тот случай, когда «друг оказался вдруг и не друг, и не враг, а так...».

Его Иван Рябой в «Хозяине тайги» (1968) тоже бродяга и тоже достаточно таинственный. Но его социальный статус другой: в картину он входит бригадиром сплавщиков, «крепким производственником», заканчивает сюжет арестантом-рецидивистом.

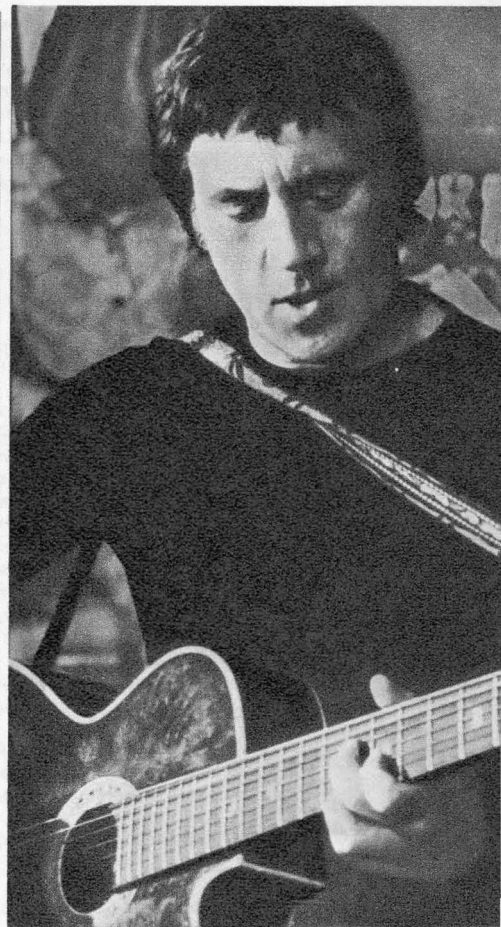
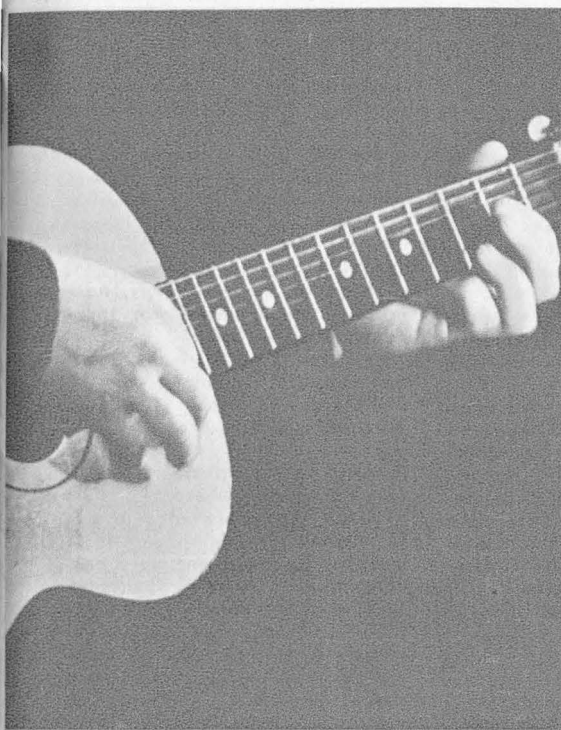
Рябого артист играл в той же формуле, что Володю и Максима. Внешний рисунок образа строился по принципу похожести, узнаваемости жизненного типа, однако без лиш-





них подробностей, без мелочей дотошной достоверности. Рябой, Володя, Максим воплощались артистом так, как будто они были персонажами песен: песня — не проза, она прибегает к более сжатым, обобщенным характеристикам. Володя и Максим пришли из туристских песенок, Рябой родом из уголовно-блатного «фольклора»: наглая самоуверенность «пахана», истерический нетерпез любовной страсти под гитару, поговорочки и афоризмы «мудреца» из «малины».

Конечно, то была стилизация, художественная условность. Однако, строя по ее канонам порт-



мой правде человеческого поведения. Так же «двуслойно» он играл в других фильмах конца 60-х — начала 70-х годов. Романтические атрибуты, предписанные различными песенно-романсовыми жанрами, и трезвый, часто беспощадный анализ реального содержания узнаваемого типа. Подобным образом сделан его Борис Ильич в фильме Иосифа Хейфица «Единственная» (1976), снятом по рассказу Павла Нилина «Дурь»; Брусенцов в чудесной картине Евгения Карелова «Служили два товарища» (1968). Иногда песенный стереотип подминал жизненный материал и живые

чина неудачи Высоцкого в роли Бенгальского-Коваленко из одесского фильма «Опасные гастроли» (1969). В других случаях богатство прямого наблюдения, активность авторской мысли преобладали, что, например, ясно видно в небольшой роли руководителя хоркружка в «Единственной».

Но вернемся ненадолго к «Хозяину тайги». Иван Рябой принадлежит к тому типу персонажей, который принято называть «черным характером». Внешне скуп, внутренне — со всей силой данного ему природой темперамента, Высоцкий играл даже не тьму души Рябого,



сломить, унижить тех, кто с ним по делу ли, по чувству или как-то по-другому связан: сплавщиков, стряпуху Нюрку, завмага Носкова. Но и это не все. Высоцкий нащупывал корни характера: для Рябого есть только один неопровержимый показатель силы — тугая кубышка, дом — полная чаша да ладная, сноровистая баба. На поверку таежный волк оказывался тупорылым обывателем. «Ты думаешь, ты орел, да ты — ворона», — брезгливо бросает Рябому в финале милиционер Сережкин.

Высоцкий любил играть сильных, активных людей. Как-то он признался, что хотел бы попробовать исполнить роль Калигулы — римского императора, вошедшего в историю жестоким самодурством. Актер превосходно знал, что сила силе — рознь, и активность тоже разная бывает. Экранными и сценическими образами он доказывал это наглядно.

Высоцкий, которому удалось завоевать любовь громаднейшей аудитории, — очной (кино-театральной и концертной) и заочной (радио - магнито - грамслухателей) — никем никогда не был заподозрен ни в экспансионистских амбициях, ни в профессиональном кокетстве. Его отношения с залом строились скорее как дружественный союз или радостное братство любителей Игры. Потому что изначальным и неиссякаемым творческим импульсом его было жадное, ненасытное, не знавшее границ

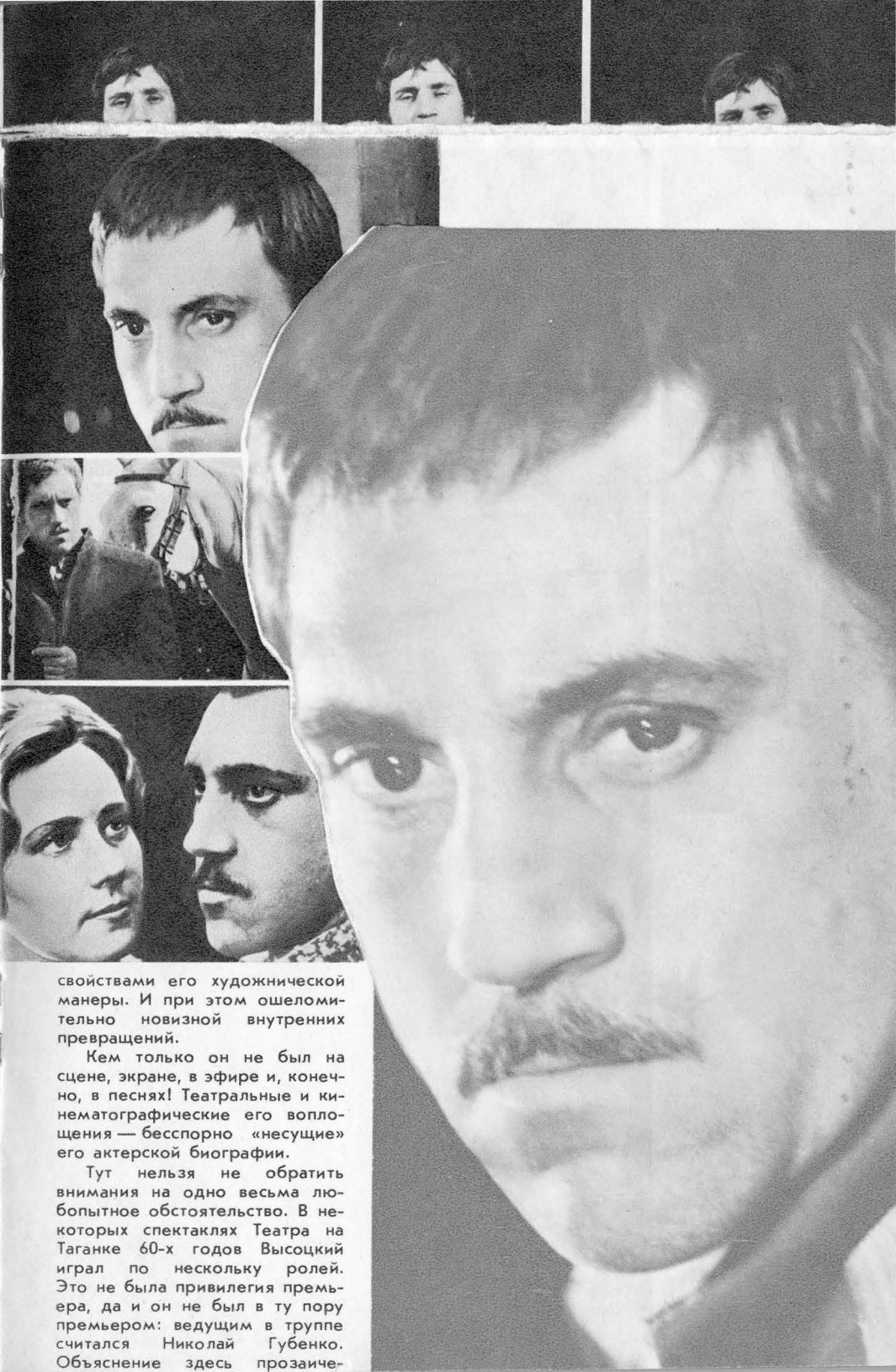
и пределов любопытство. Ему жизненно необходимо было притронуться к сотням судеб, прожить сотни жизней, примерить к себе сотни образов мышления, привычек, ужимок, словечек. Ему позарез надо было втянуть в себя воздух разных широт, не литературно только, но на ощупь, кожей ощутить времена «забытые, теперь почти былинные» и в точности, как Шукшину, полностью «былинные», то есть фольклорные тоже.

Шустрым веселым огоньком бежало это любопытство по биффордову шнуру таинственного механизма, которое зовем мы творческим процессом, и взрывалась пестрая, праздничная, насмешливая его фантазия в штрихах, черточках, шумах и звуках, разнообразнейшая и свободная на удивление. В раскаленном тигле этой фантазии вскипали, бурлили, возгорялись к новым образам личные чувства, собственный опыт, пережитое ближними и дальними современниками, прочитанное, узнанное, подсмотренное.

В древнегреческой мифологии было одно загадочное божество — старец Протей. Он обладал двумя волшебными способностями: во-первых, удачно этой работы не любил (у Гомера Одиссей силой вытряс из старца предсказание своей судьбы), но зато чрезвычайно любил видоизменять свой облик. Выражаясь жаргоном московских актеров, он был абсолютным «превращенцем».

Современная эстетика нередко прибегает к терминологическому определению «протеический», образованному от имени упомянутого божества. Когда, например, говорят: «протеический тип творчества», подразумевают, что первоначальным побуждением к созданию художественного образа является игра, превращение, радость узнавания сначала неузнанного, — словом, речь идет как бы о пусковой кнопке твор-





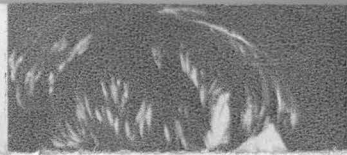
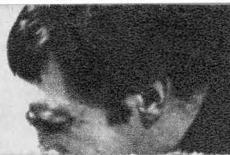
свойствами его художнической манеры. И при этом ошеломительно новизной внутренних превращений.

Кем только он не был на сцене, экране, в эфире и, конечно, в песнях! Театральные и кинематографические его воплощения — бесспорно «несущие» его актерской биографии.

Тут нельзя не обратить внимания на одно весьма любопытное обстоятельство. В некоторых спектаклях Театра на Таганке 60-х годов Высоцкий играл по нескольку ролей. Это не была привилегия премьерера, да и он не был в ту пору премьером: ведущим в труппе считался Николай Губенко. Объяснение здесь прозаиче-







обеспечить каждую роль отдельным исполнителем.

В «Десяти днях, которые потрясли мир» (1965), с группой актеров-участников представления Высоцкий встречал зрителей в фойе. В форменке балтийского матроса он пел под гитару куплеты-частушки. Куплеты задорные, а глаза строгие, стальные, и скулами вроде бы желваки ходят: типичное лицо волевого «братишки» из классического фильма 30-х годов, например, «Мы из Кронштадта». Потом, уже на сцену, он выходил в небольшой рольке белогвардейского офицера. Центром эпизода был романс «В куски разлетелась корона» — одна из первых «казахных» песен Высоцкого. Быстрый, ладный (военная косточка — это игра-

гану. Позже, в «Павших и живых», выступая в скетче о Гитлере и Чаплине, он раскалял карикатуру Гитлера такой незажившей ненавистью, как будто игралась она не в 1967 или 1970 годах, а в 1941—1942; бродяжка Чарли в чаплинской пародии был почти сентиментально беззащитен в своем простодушии и доброте.


Надо думать, что спектакли 60-х годов пробудили в Высоцком дар многоликости. Не научили его преобразованиям, не вменили в профессиональную норму легкость превращения, а именно высвободили и ориентировали заложенные в его актерском материале вкус и талант к игре. Характерно и то, что Высоцкий — актер и певец — воплощался не только



лось), чуть взвинченный, мрачный и злобноватый, безусловно классово отрицательный (игралось и это), он был типичен типажностью персонажей кинолент 30-х годов и напоминал какого-нибудь каппелевца из «Чапаева». Позже, в том же спектакле, в очередь с Н. Губенко он стал «делать» Керенского. Гримом и исполнением он очень похоже показывал прототип, но акцент делался не на

в разных людей, но и осваивал различные эстетические каноны и комплексы. Нагляднее, чем клоунада и выставка социального типажа в спектакле по Джону Риду, это демонстрировал «Пугачев».

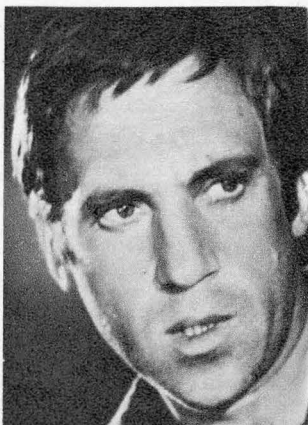
В «Пугачеве» Высоцкий играл только одну роль. На премьерных представлениях он ураганом врвался на сцену, на которой был сколочен помост — то ли театр истории, то ли эша-



Это Хлопуша рвался увидеть Пугачева. В этом спектакле и сегодня, когда Высоцкого нет, с правой стороны помоста глазят на происходящее три скomorоха, монотонно, под балалайку бубнящие попевки:

...Чего стоймя стоим-глядим?
Вопрос открыт, и не смеем,
Зачем помост и что на нем.

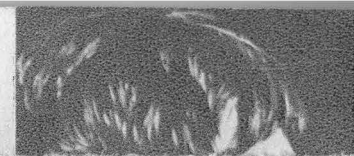
Слова и музыку этого лукавого комментария к основному действию сочинил Владимир Высоцкий. На сцене разыгрывается русская историческая трагедия, и театр счел себя вправе дополнить Есенина обработанным в национальной традиции компонентом, известным еще из античной драмы, — хором. В «Пугачеве» Высоцкий был верным сподвижником вож-



дя крестьянской войны и — мысленно сочинив скomorошьи попевки, — тем, кто страшась, жалеючи, но в сторонке, тихохонько наблюдал вольный порыв и жестокий конец Хлопуши и Пугачева. Словно бы его творческий дар искал какой-то стереоскопии воплощений.

Сыграв несколько ролей в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир», Высоцкий почти одновременно полу-





всем разные. Одна картина решительно не задалась, другая обрела долгую счастливую жизнь у зрителей и критики.

Неудачей были «Опасные гастроли» (1968). По-видимому, Высоцкий соблазнился материалом роли. Ему досталось быть молодым человеком — участником революционной борьбы, артистом варьете. В подполье этого человека звали Николаем Коваленко, по сцене — эффектно, на одесский манер — Жорж Бенгальский. Казалось, роль как нельзя лучше отвечает возможностям артиста. Он мог удовлетворить снедавшую его жажду игры. Мало того, что его персонаж вел двойную жизнь, он еще был артистом-эстрадником, что давало повод к дополнительному лицедейству. В сценах с Коваленко требовалось играть героическую решимость, мужество, риск — это тоже составляло «сферу» Высоцкого. Наконец, по роли следовало много петь, ну а что касается песен, то после «Вертикали» их жаждали слушать тысячи и тысячи зрителей. Надо думать, на песни Высоцкого и возлагали свои главные надежды и создатели картины, и студия.

В «Вертикали», как помним, песни поддерживали конструкцию ленты, в «Опасных гастролях» вышло все наоборот. Эпизоды увеселительного заведения выглядели не столько стилизацией или реконструкцией, сколько дурным подражанием дурному развлечению. Режиссер не сумел выявить сверхзадачу каждой роли, и Высоцкий, например, судя по экрану, не всегда точно знал, кто его герой в первую очередь: шансонье ли, которого увлекла романтика борьбы, профессиональный ли революционер-большевик, который в конспиративных целях или по какому-нибудь другому заданию своей организации подвизается на эстраде. Картину смотрели, но о ней плохо отзывались газеты.

и пел их за кадром. На экране его поздние персонажи пели в исключительных случаях, и всегда эти случаи были основательно мотивированы.

В «Бегстве мистера Мак-Кинли» (1976) он уличный певец Билл Сиггер, — по существу, условное лицо. Ведущий, задача которого комментировать происходящее. Комментарий осуществляется в форме баллад. Текст и музыка, разумеется, Владимира Высоцкого.

В гостях у официантки Тани Борис Ильич поет романс на цыганский лад «Погоня» («Во хмелю слегка...»). В этой сцене фильма «Единственная» все сюжетно обоснованно: Борис Ильич руководит хоровым кружком, который посещает Таня, жалостливая, добрая и к душевным песням чувствительная. Танюша сочувственно вздыхает, когда слышит, к примеру, такое:

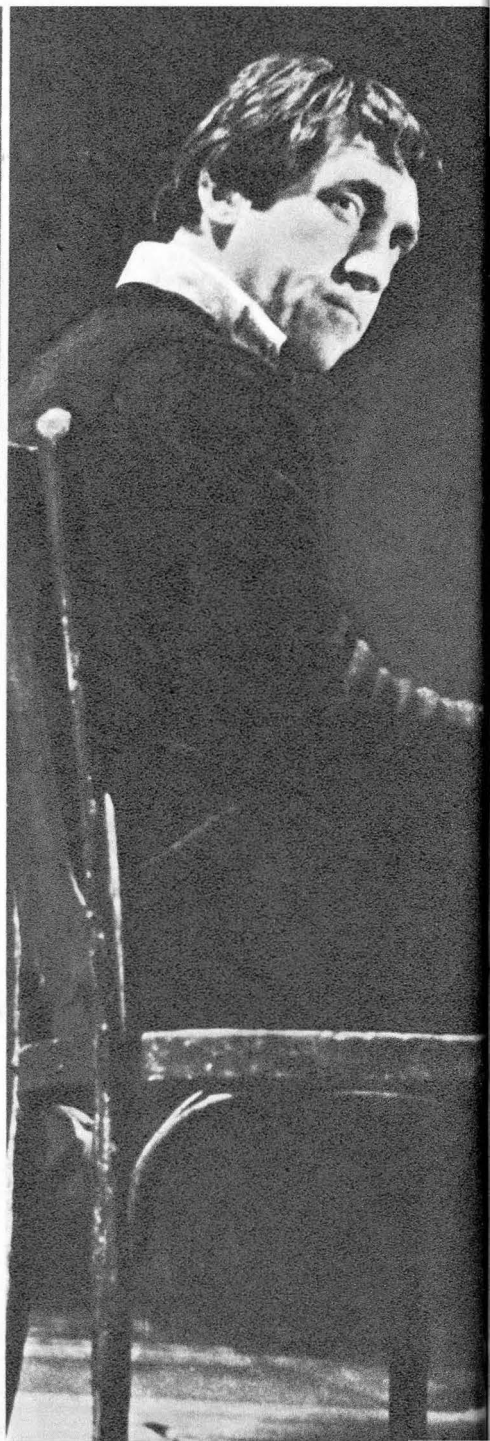
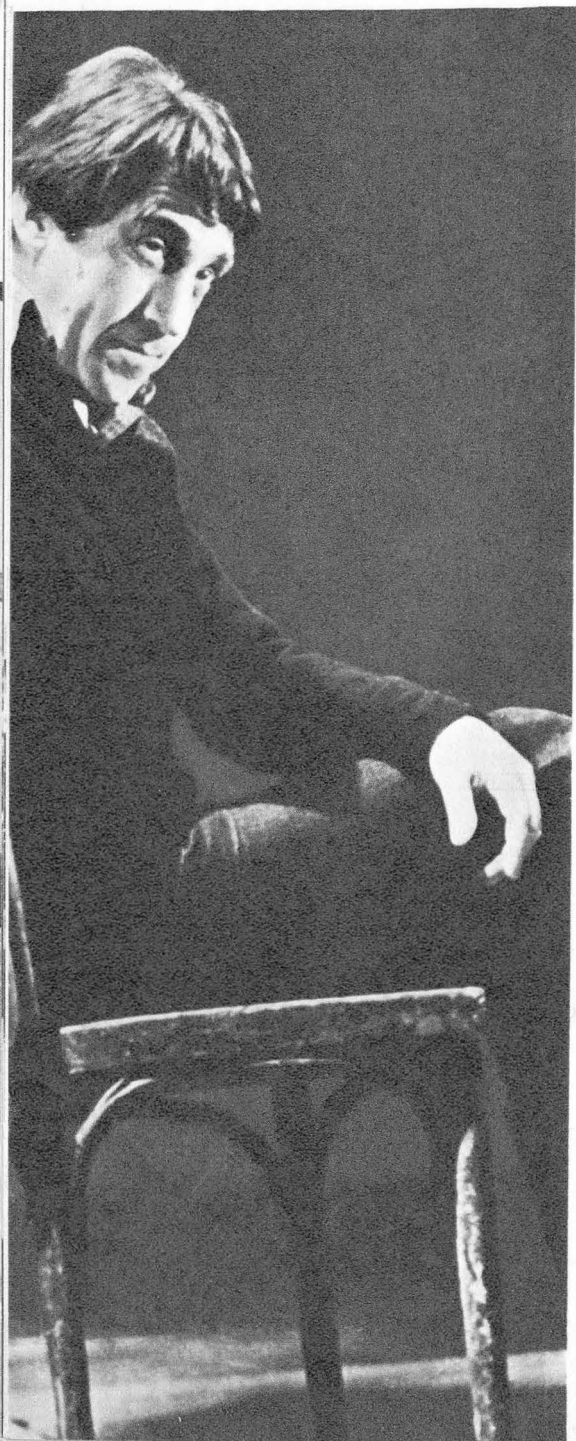
...Из колоды моей
утащили туза,
да такого туза,
без которого смерть.

«Богом данный талант — чувствовать песню, — со знанием дела заключает Борис Ильич. — Этому не научишь — это душа», — и «педагог» тянется обнять чуткую, музыкальную и прехорошенькую «душу». Высоцкий играл в этом фильме ироническое отношение к своему герою.

Что касается сочинения и исполнения песен для кино, то этим Высоцкий занимался регулярно. Как композитор, поэт и певец, он постоянно работал с С. Говорухиным, с белорусским режиссером В. Туровым, у которого в молодости выступал в фильме «Я родом из детства» (1966) по сценарию Геннадия Шпаликова. Для этой картины, а также для лент В. Турова «Сыновья уходят в бой» (1968), «Война под крышами» (1970) написано большое количество песен военного цикла. Песнями Высоцкого Туров озвучил также «Точку отсчета».

Роль в фильме «Служили два товарища» (1968) связана







расчетливо, и порывисто, распахнуто, нервно. Здесь, как в некоторых других работах, «строительство» образа осуществлялось на двух уровнях. На верхнем — внешнем — снова игрался как бы персонаж песни или романа. На внутреннем, скрытом, передавалось состояние обреченности, точнее сказать, исторической приговоренности.

Песенный ключ был положен в основу стилистики фильма в целом. Каждый из персонажей вел (пел) свою песню. Главные герои — два друга-красноармейца, чудесно сыгранные Р. Быковым и совсем тогда молодым О. Янковским, — вели простодушную мелодию старой солдатской песни, которая и дала название картине. Женщина-комиссар, которую играла А. Демидова, была родом из печальных песен о гибели отважных героев гражданской войны, например, «Там вдали, за рекой...». Сюжет Брусенцова строился из серии роковых неудач. Поражение добровольческой армии он переживает, как карточный проигрыш; роковое решение бежать с родины и сам этот злосчастный отъезд игрались, как катастрофа полная и окончательная. Даже светлый миг экранной жизни Брусенцова — любовь к сестре милосердия (Ия Саввина) и женитьба на ней — выглядит не проблеском лучезарного счастья, но соломинкой спасения, за которую судорожно хватается герой в предчувствии конца («Конец! Всему конец!») — пел офицерик — сценический близнец Брусенцова). Соломинкой, разумеется, иллюзорной. Все это могло быть пропето под гитару в духе тех романсов, что звучали в 20-е годы в русских кабаках Берлина и Парижа. И уже совсем по-романсовому душераздирающей предстает в фильме история прекрасного кавалерийского коня, собственноручно застреленного своим хозяином. В соответствии с интонационным канонам такого романа Высоцкий чуть педалиро-



означает, что в фильме «Служили два товарища» его персонаж предстал фигурой искусственной, механически заимствованной из второсортного песенного репертуара или полужабытых фильмов, как это в определенной мере оказалось с картиной «Опасные гастроли». Волею сценаристов Валерия Фрида и Юлия Дунского, режиссера Евгения Карелова в ленте «Служили два товарища» действовал определенный стилистический канон, и этот канон не только не сковывал, но активно будоражил творческую фантазию исполнителей, и Высоцкого в их числе.

Во втором, скрытом слое созданного им образа воссоздавалась ситуация человека, всю свою жизнь исповедовавшего определенные идеалы, храбро за эти идеалы боровшегося и в этой борьбе потерпевшего сокрушительное поражение. Высоцкий играл отчаяние поражения, но не его трагедию. До трагедийности Брусенцов не дорастал, в отличие, скажем, от генерала Хлудова из драмы Михаила Булгакова «Бег».

Легко угадывается схожесть поведения этих двух вымышленных персонажей после Октября 1917 года, аналогичность последних действий на русской земле. (С тем, конечно, что булгаковский герой не мог стрелять в лошадь: в «Беге» действует другой эстетический закон.) Если предположить, что Хлудов и Брусенцов — живые люди, то, несмотря на совпадения биографий и поступков, в глаза бросается разный их масштаб как личностей. Поражение Хлудова больше, катастрофичнее, чем только поражение военачальника. Он прозрел, как рухнули исторически тупиковые идеалы, за которые он сражался, за которые вел и губил свои армии, — он прозрел свою вину перед Россией. Брусенцов мечется в попытке избежать неизбежное, сдается, когда понимает, что это невозможно, но вину своей знати

песенной моноопере! За «я», от имени которого звучали песни или стихотворение, вставляли: альпинист-романтик, летчики и космонавты, влюбленный Соловей-Разбойник, томящийся в ожидании летной погоды бывалый пассажир «Аэрофлота», тюменский нефтяник, легендарный вратарь Яшин, донецкий шахтер, полотер, спринтер Федя, которого заставили бежать длинную дистанцию, шахматист-выдвиженец, скоморох на веселой доисторической ярмарке, бывалый водитель «МАЗа», профессиональный склочник, забулдыга, учинивший с друзьями большой распив «на троих» и после того — серьезный дебош, отважный парашютист, Ваня, которого, едва он оказывается у семейного телевизора, «сейчас же тянет в магазин», и Зина с «пятой швейной фабрики» — жена Вани, девочка-фантазерка Алиса из страны чудес, стенающая мышка, воинственный попугай Эд из той же невероятной страны и Баба Яга, и Оборотень, и Леший и т. д. и т. п. Поименовать этот неисчислимый, многокрасочный калейдоскоп персонажей нет ни малейшей возможности. Чего стоит один только фольклорный цикл Высоцкого, ядро





которого — 15 песен, написанных к фильму «Иван да Марья»! Вот где насмешливая, радостная, жизнелюбивая его фантазия празднует свой праздник непослушания! Вот где абсолютный слух к слову, в особенности к слову народной песенности, реализовался строчками, брызжащими весельем, умом, изобретательностью.

Зрелый Высоцкий не знал затруднений с темами, и персонажей ему искать не приходилось. Мир его песен пестр до чрезвычайности, и с каждым своим действующим лицом автор ведет как бы внутренний диалог: он и представляет его, и выражает к нему свое отношение. Не словами, конечно. Для этого в арсенале Высоцкого было не мало других средств. Герой у него живет в маршевых ритмах или дышит страстью народного агитатора, бюрократов, склочников, прочих мерзавцев, он по-зощенковски шерстит злым наждаком сатиры; над забулдыгами смеется, но креста на них не ставит; сострадает загнанному волку; любит красота гордого коня. Его поэзия и песня свободно изъяснялись языком городской улицы, геологической партии, спортивной базы, тюменского прииска, вечеринки в заводском клубе, милицейского участка. Тут уж не фантазия и не дар лицедейства, хотя и они, и они, разумеется. Тут самоотдача щедрая и художническая доброта по-русски безоглядная. Потому и отклик был широкий. Его слушали все: ребята на комсомольских стройках и академики, те, кого Шукшин окрестил «энергичными людьми», и артистическая братия, студенчество и совсем пропащая публика, день-деньской топчущаяся у винных прилавков. И космонавты на тренировках и в космосе. По их просьбе летом 1980 года он обещал явиться на съемку нескольких сюжетов для небесной фильмотеки...

Высоцкий ценил смелость,

удачливым, забуревшим и злобным. Их он живописал размашисто, выпукло, подходяще озвучивал. (Авторитетное заключение: известный композитор Альфред Шнитке высоко ценит мастерство Высоцкого-музыканта-композитора и исполнителя.)

* * *

Жажда творчества, любопытство познания, энергия воображения гнали его множеством путей сквозь прошлое и современность, ориентируя на достойные образцы. Но есть одна область истории страны, припав к которой, его любопытство и фантазия уступили место чувству причастности, игра выросла в самовыражение, укорененность в жизни и культуре народа кристаллизовалась святым патриотизмом. Эта область — Великая Отечественная.

О том, как вошла война в биографию Высоцкого, уже была речь.

Из рассказов вернувшихся и с книжных страниц она вздымалась пожарами, лягом могучей техники, разрывами бомб и снарядов и навечными дружбами, и бессонными сутками на марше — неостановимым многомиллионным порывом к победе.

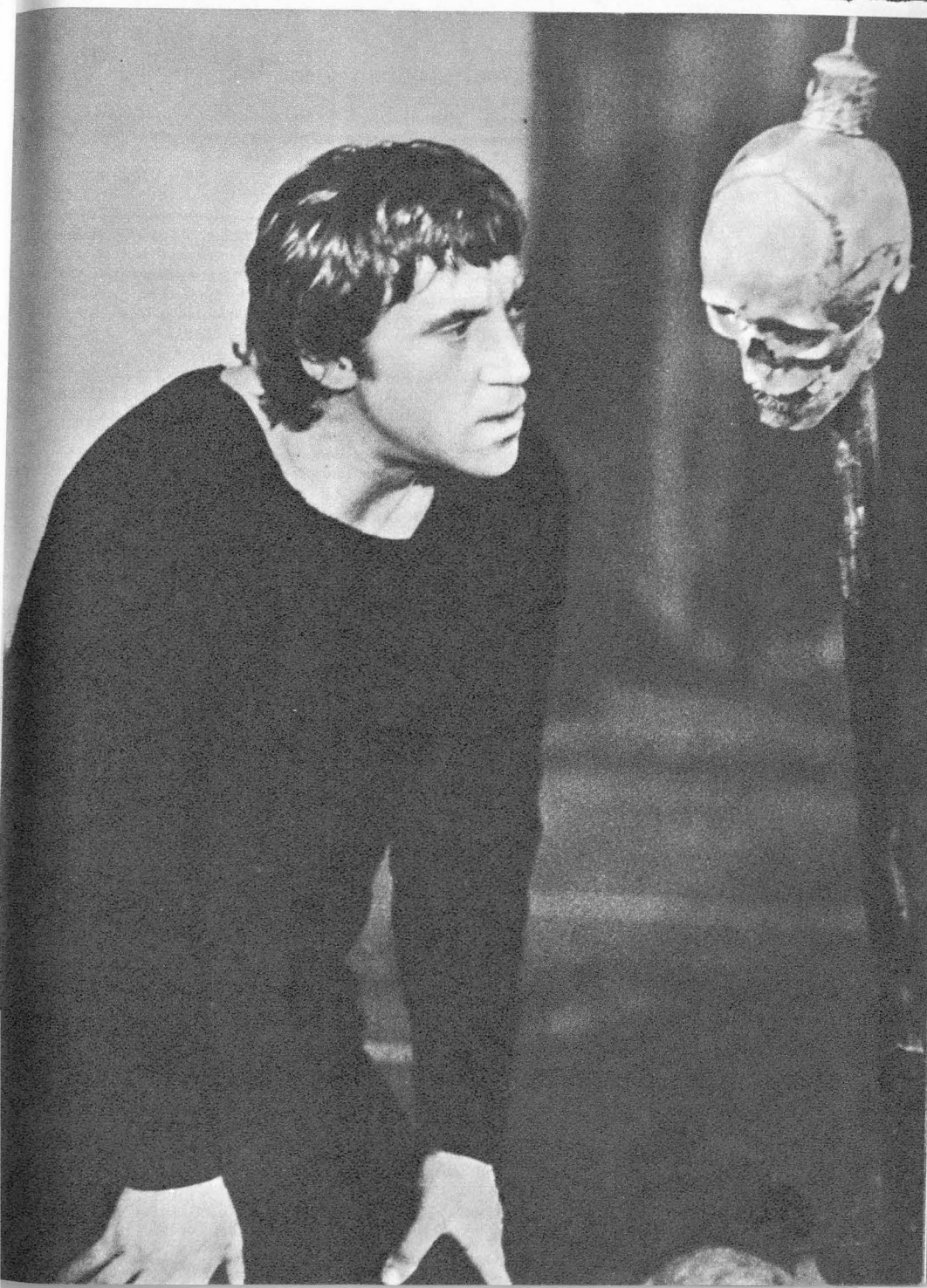
Если путь прорубая отцовским мечом, ты соленые слезы на ус намотал, если в жарком бою испытал, что почем, значит, нужные книги ты в детстве читал.

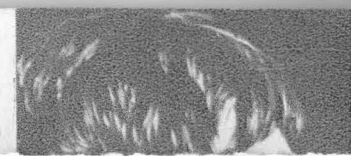
На большую войну он не успел. Эта ущербность собственной биографии никогда не давала ему покоя:

Кто старше нас на четверть века, тот уже увидел близости и дали.
Им повезло — и кровь, и дым, и пот они поюхали, хлебнули, повидали.

Он воплотил образ защитника Отечества в театре, в кино, о нем пел, о нем писал стихи.

В 1967 году Ю. Любимов поставил «Павшие и живые» — спектакль о невернувшихся с войны поэтах Михаиле Кульчицком, Павле Когане, Всеволоде Багрицком и Семене Гудзенко, за которым войной послала смерть вдогонку: израненный





за мир жизнью, жгучая жажда приобщения к их судьбе — с такими чувствами делался и игрался этот спектакль.

На премьере и в первых представлениях Высоцкий играл Кульчицкого, позже к нему перешла (снова от Н. Губенко) роль Гудзенко. Через десять лет в фильме «Единственная дорога» героически умирал его Солодов — до войны, как Кульчицкий, студент и поэт, на фронте — капитан. Тяжелораненым Солодов попал в фашистский плен, оттуда, из неволи, он вырвался единственной дорогой — через подвиг в смерть. Этому горячему, гордому человеку Высоцкий вложил в уста запомнившиеся многим слова:

И в стороне от той большой войны
Еще возможно умереть достойно...

...Мы не умрем мучительную жизнью,
Мы лучше верной смертью оживем.

Вернувшиеся с войны поэты писали о ней правдиво, но по-разному.

Как это было! Как совпало —
Война, беда, мечта и юность!
И это все в меня запало
И лишь потом во мне очнулось!..

Лихая, но и чистая молодость, великая битва за мечту о справедливости — это война по Давиду Самойлову (кстати, одному из авторов «Павших и живых»). В другом месте Самойлов очень просто сказал:

Мы хотели, чтоб было лучше,
Потому и не знали страха.

Для сердчено чтимого Высоцким Булата Окуджавы война — духовная и душевная спайка поколения, жестокое пробуждение чувства Родины, чувства своей истории.

Тема войны у Высоцкого — это прежде всего тема памяти о павших. Ни в одной роли, ни в одной своей песне он не стенает и не всхлипывает над солдатской могилой. У него гибель война — это предельное, запредельное усилие отстоять правду, добро, справедливость. В его песнях в смерть уходят не на покой — смертью оживают.

Наши мертвые нас не оставят в беде.

сделанное ими для победы, прорвало черный заслон смерти. В нескольких песнях Высоцкого лирическое «я» — это павший на поле боя.

«Сквозь время» — так назывался посмертный сборник стихов Михаила Кульчицкого, поэта из Харькова, в 24 года сложившего голову в боях на Волге. Страстные, стремительные его стихи дышат счастьем личного участия в страшной и праведной битве. Воплотив образ Кульчицкого, актер духовно как бы раздвинул свою личность. Вслед за своим героем он воспел причастность к народному подвигу.

Как уже говорилось, в большинстве песен Высоцкого звучит «я» — личное местоимение первого лица единственного числа. Во многих военных песнях «я» сменилось на «мы»: И еще будем долго огня принимать за пожары мы...

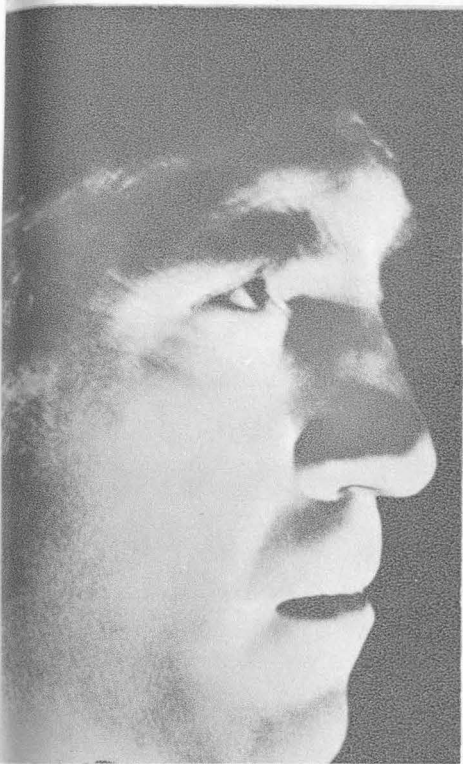
...Мы ползем, к ромашкам припадаю,
Ну-ка, старшина, не отставай!


С образом Кульчицкого, с его стихами в восприятие войны Высоцкого вошел еще один важный момент. В спектакле «Павшие и живые» он читал такие строчки павшего поэта:

Война ж совсем не фейерверк,
А просто трудная работа,
Когда, черна от пота, вверх
Скользит по пахоте пехота.

Неимоверное напряжение войны названо здесь буднично: «просто трудная работа». Преодоление заложено уже в самом стихе, в его «оркестровке»: как солдат сквозь препоны, звук пробивается сквозь вязкость двойного «в» — «в-в-верх», сквозь заграждение из ошетилившихся противотанковыми ежами трехкратных «х». В роли Кульчицкого Высоцкий закричал и захрипел. Предельно напрягся голос в верхнем регистре, артист с такой яростью выталкивал звук, как будто хотел, казалось тогда, крайним усилием голосовых связок ослабить на шею стальную удавку смерти.

Война — неимоверный труд, воодушевленный благой целью, — это тема центральной





мость коллективного усилия достигает потрясающей отчетливости. Когда поет Высоцкий, крик-рефрен «от себя, от себя» напоминает рефрен - команду «ухнем» из великой песни русских артельщиков «Дубинушка».

Высоцкий очень хотел, чтобы его роли, песни и стихи воспринимались документами биографии отцов и старших братьев — ядром чуткой памяти следующих поколений. Замечательна зримость, с какой «военное время» предстало мысленному взору героя превосходного стихотворения «Из дорожного дневника».

...Мы поели с сержантом
домашних котлет и редиски.
Он опять удивился:
«Откуда такое в войну?»
Я, браток, — говорит, —
восемь дней как позавтракал
в Минске.
Ну, спасибо, езжай!..»

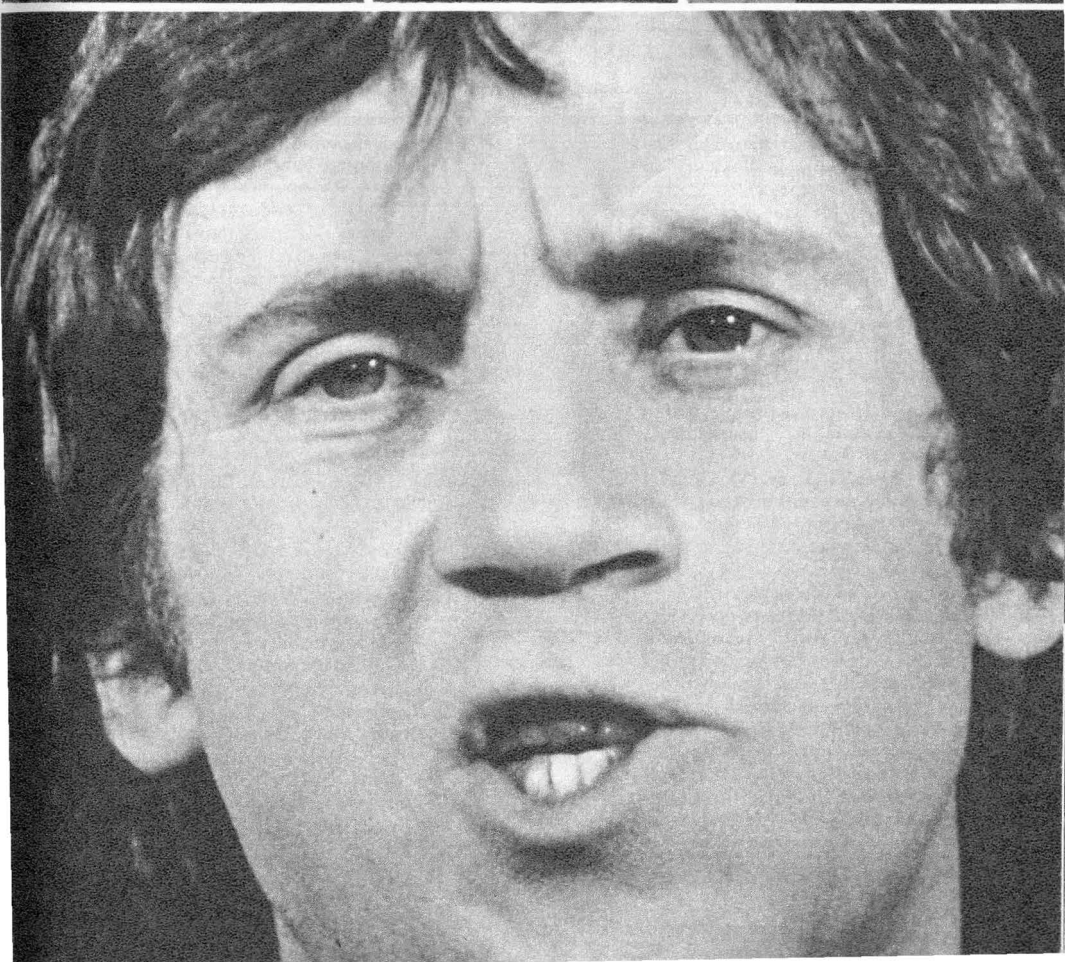
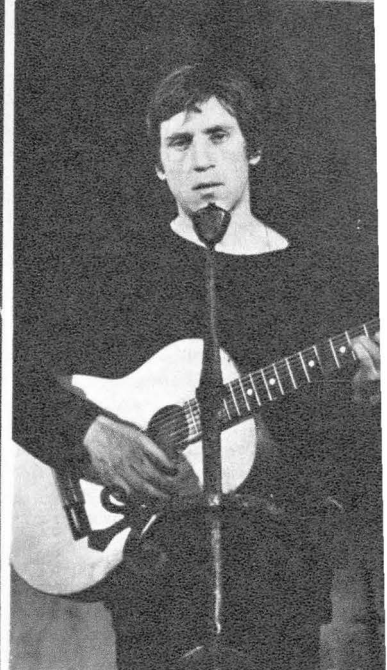
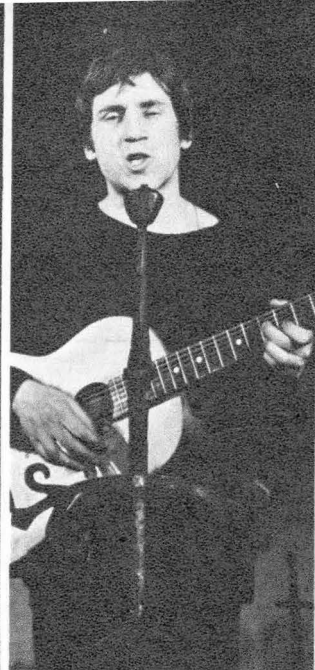
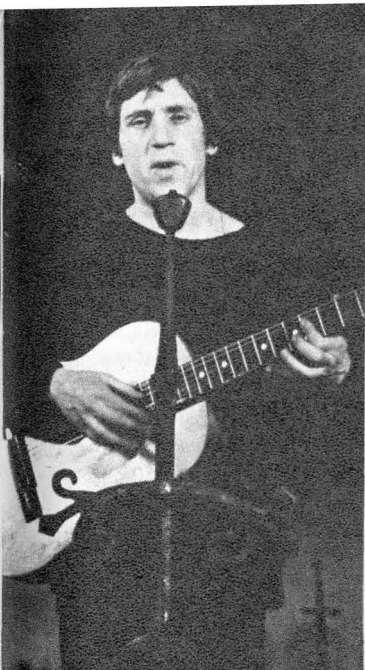
Вслед за военными поэтами и прозаиками он чурался выпренности, ложного пафоса, цветистых метафор. Однако «Мы вращаем Землю» предлагает монументальный в своей пластичности образ, образ-символ. Герои песни видятся нам чуть ли не античными атлантами с той лишь разницей, что атланты только поддерживали земной свод, а «сменные роты» Высоцкого раскручивают Землю «куда захотят».

Я ступни свои сзади оставил,
мимоходом по мертвым скорбя.
Шар земной я вращаю локтями —
на себя, на себя...

Руки, ноги на месте ли, нет ли, —
как на свадьбе, росу пригубя,
Землю тянем зубами за стелби —
на себя, на себя!

Не правда ли, так и кажется, что поэт подолгу ставал перед исполинами Микеланджело, и ему передались мощь и решимость рабов, могучие торсы которых великий скульптор скрутил, как пружины, которые, расправляясь, разорвут путы неволи. Впрочем, может быть, и не ставал, и не оттуда этот размах, напряжение, телесность. Неисповедимы пути, которыми приходит к творению вдохнове-





центризма, мужественность — от провинциального демонизма. Для него реальностью были такие понятия, как «мужское дело», «мужская работа». Этому подтверждение все его выступления в кино и театре — от Хлопуши до Свидригайлова и капитана Жеглова. Этому подтверждение неожиданное, почти парадоксальное признание, высказанное в связи с работой над Гамлетом. «Если после моего Гамлета актрисы перестанут домогаться этой роли, значит, мне удалось сделать то, что я считал для себя непременным вернуть Гамлету... пол», — сказал Высоцкий. Видя изумление собеседника, пояснил: «Бытует канон: Гамлет — это нечто вроде страдающей идеи. Вот женщины и претендуют время от времени на роль принца Датского. Я убежден, Гамлет — всегда и прежде всего мужчина». А. Демидова, игравшая с ним в «Гамлете», «Вишневом саде» и «Преступлении и наказании», написала: «Высоцкий — один из немногих актеров, а в моей практике — единственный партнер, который постоянно достойно вел мужскую тему».

Эти индивидуальные качества и предопределили, что известное по чужому опыту он играл как лично испытанное. Семен Гудзенко писал:

У каждого поэта есть провинция.
Она ему ошибки и грехи,
Все мелкие обиды и провинности
Прощает за правдивые стихи.

Для Высоцкого война была такой духовной провинцией. Он писал о ней «правдивые стихи» и правдиво ее играл, на удивление конкретно, материально, пластично — так, как будто знал на ощупь, кожей. К тому же знал ее очень широко. В его стихах сражаются летчики, морские десантники, пехотинцы, саперы, альпийские стрелки, в эти стихотворения вкраплены реалии, специфические для разных родов войск, характерные словечки и выражения. Брошенные поля спелых хлебов, окопы, пустынные деревни, горные ущелья, безымянные высотки, небо, госпитальная палата — «топография» смер-

тельных схваток в этих песнях. Их сюжеты — это сюжеты солдатской жизни: марш, подготовка к бою, сражение, погребение павших, ожидание писем из дома, в них есть и тема дома — верного, любящего дома и дома предавшего, изменившего.

Необъятная сила единства, удесятенная праведной целью, нерушимой мужской спайкой, единством живых и павших, — так пропел великую нашу войну Владимир Высоцкий. Жаль только, что не довелось ему сыграть ее в полную силу чувства, в богатстве красок, с размахом, на какой его было стать. Таких ролей не подобралось.

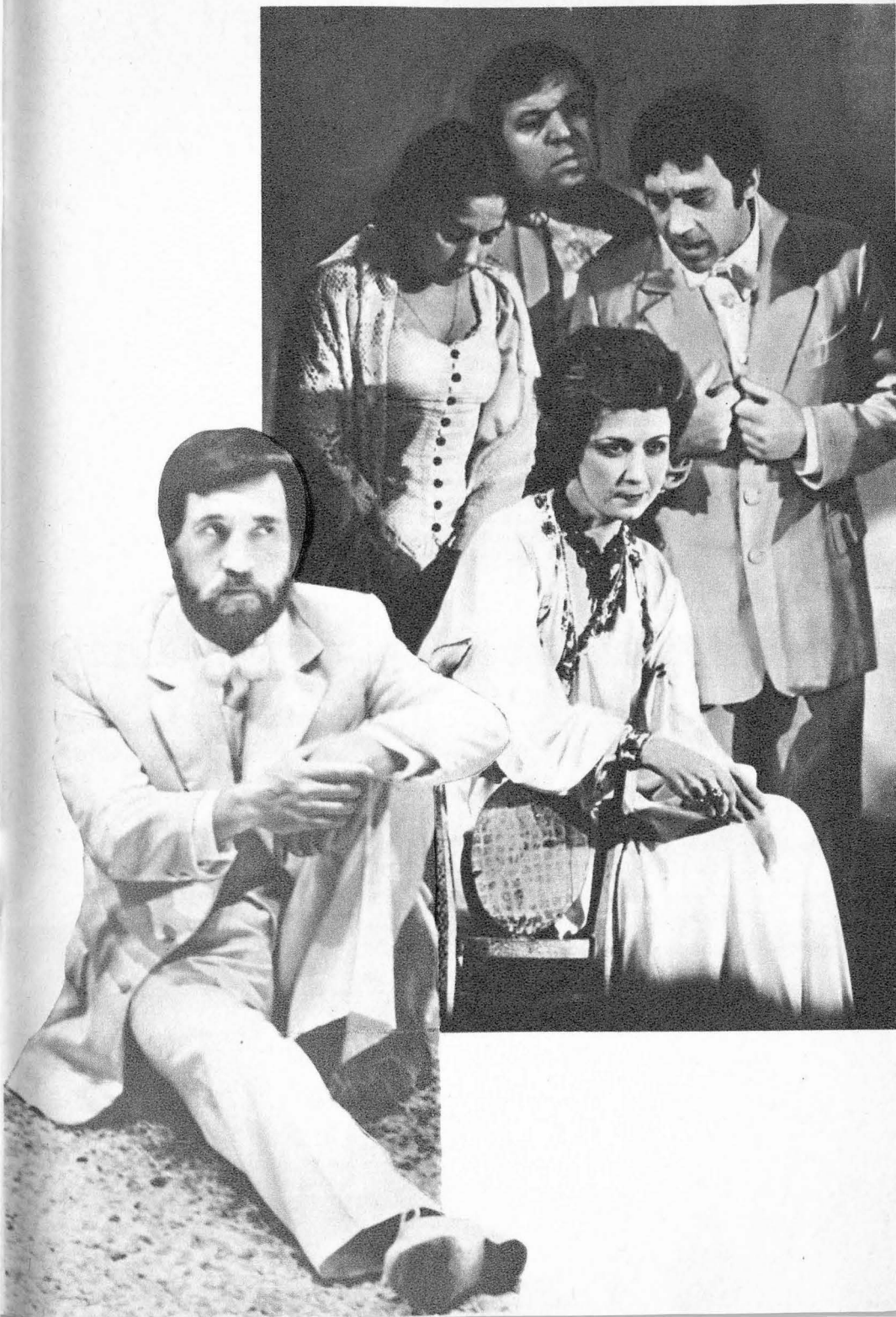
Но он сыграл Жеглова — капитана угрозыска в пятисерийном телефильме «Место встречи изменить нельзя». «Какая связь? — может возникнуть вопрос. — Причем тут война, образ война?»

Связь и в самом деле как будто отдаленная. Действие фильма происходит в Москве 1946 года, прямые следы войны в глаза не бросаются, разве что застиренная гимнастерка лейтенанта Шаропова — молоденького напарника Жеглова — да мрачные, неосвещенные дворы, в которых легко укрыться злу. Но это следы косвенные. О военной биографии Жеглова говорит «звездочка» — Красная Звезда, самый чтимый фронтовиками орден. Актер мхатовской выучки, Высоцкий играет не только сиюминутные реакции и состояния своего героя, но и его предысторию.

Утверждая Высоцкого на эту роль, режиссер С. Говорухин понимал, что она станет основной в картине, хотя главным действующим лицом по всем данным должен был быть Шаропов — участник всех звеньев напряженной детективной интриги. Но по полноте характеристики, по достоверности судьбы, по богатству противоречивой человеческой природы Жеглов в исполнении Владимира Высоцкого — главный герой картины, а работа актера — ее первейшее достоинство.

Почти в каждой кинороле Высоцкий вступал в действие





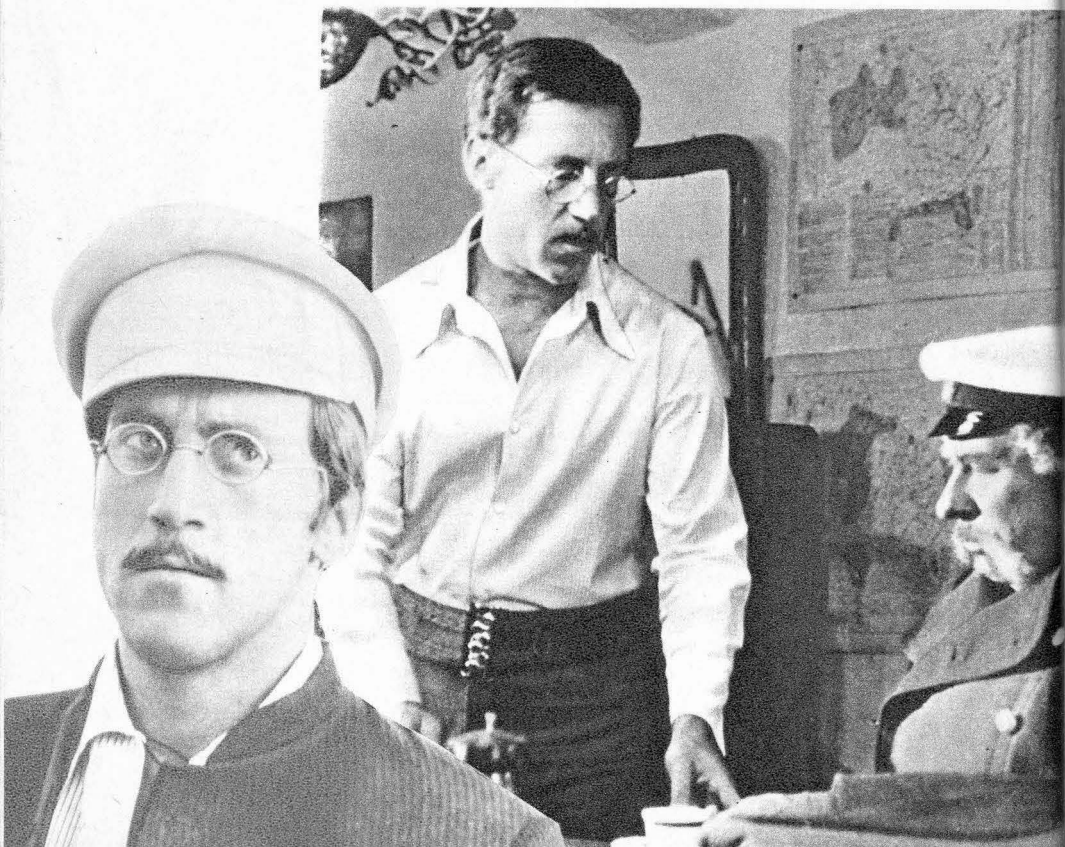
как бы в середине биографии своего героя. До того, как он предстал перед зрителем, с ним в жизни случалось что-то непременно очень важное. Бывало, что это прошлое не только не значило в литературном сценарии, но даже не предусматривалось им. Актер додумывал его сам. Иногда его инициатива оказывалась излишней: персонажу и произведению в целом достроенная биография мало что добавляла. В самом деле, какое значение для сюжета «Вертикали» имеет некий отчетливо играемый проступок Володи-радиста в прошлом? Уголовная юность Рябого, игравшаяся едва ли не в каждом кадре с его участием, чересчур утяжеляла образ, несколько литературно его демонизировала.

В Жеглове прошлое — действующая часть его характера. В интонациях, словаре, даже costume капитана (полосатая безрукавочка — шик последней предвоенной весны!) и прежде

всего, конечно, в его фантастической контактности с причудливым уголовным и преуголовным народцем — со всеми этими хлюстами, фоксами, маньками-облигациями — угадывается бывший король улицы в Замоскворечьи ли, в Марьиной ли роще — король, несомненно знавший милицейский участок, а возможно, и хлебнувший тюряги.

Начав рано сниматься, Высоцкий, однако, на экране никогда не выглядел неоперившимся юнцом. Опыт и возраст — в облике, манерах, особенностях речи, прочих деталях — всегда воспринимались фундаментом характера, который он воссоздавал перед кинокамерой.

В Глебе Жеглове Владимира Высоцкого угадывались лихая городская молодость и крутой жизненный поворот. Этим поворотом, надо думать, для него стала война. Война как «трудная работа», освещенная благой целью, то есть честная ра-



бота. Оба эти момента — труд и цель — актер и играл в своем капитане. Если бы у его Жеглова была привычка откровенничать, он бы мог о себе сказать: «Я вкальваю, чтоб было лучше».

Многие помнят, работа — слово и дело — для Высоцкого имела особый смысл. С ранней молодости он смотрел на актерское свое дело, как на работу. Есть концепция искусства как мистического вдохновения. «Высокая болезнь» — называл такое понимание творчества Борис Пастернак. Распространен образ — «театр — это храм», а актер, следовательно, жрец сего культа.

Среди актеров немало сторонников стихийной, интуитивной игры, свободной импровизации. Для Высоцкого сочинительство и актерство были работой. Он никогда не говорил «играю спектакль», «выступаю в концерте», «пою песню», «сочиняю стихи», но «работаю над Гамлетом», «работаю в концерте», «покажу песню», хотя и вдохновение знал, и импровизацией зажигался, как мало кто.

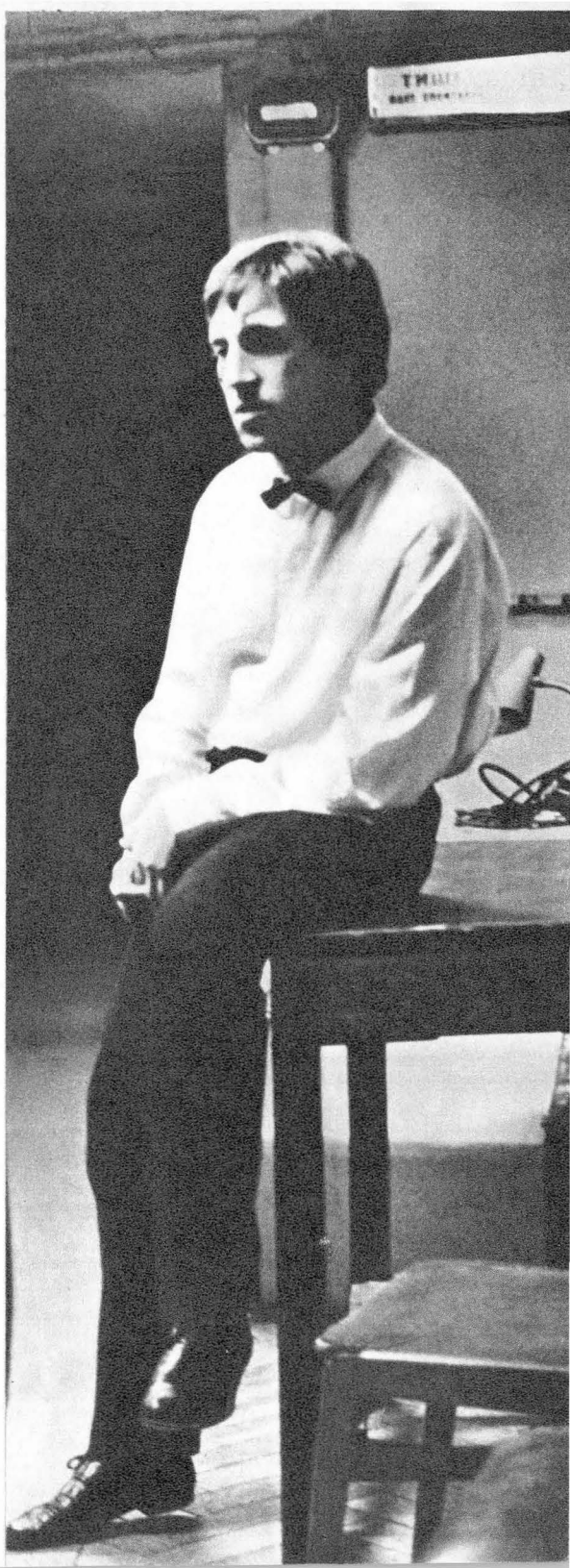
Поэтому, по-видимому, труженика Жеглова он играл с особым лирическим одобрением.

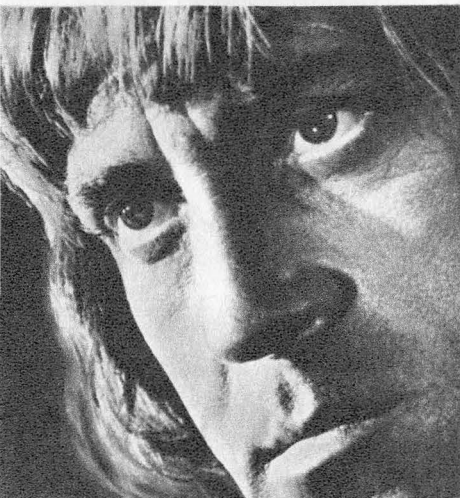
* * *

Прошедший актерскую школу Художественного театра, Высоцкий долгое время не пробовал себя в работах мхатовского типа. Он не встречался с режиссерами такого направления, ему не приходилось трудиться над авторами, которых традиция связывает с театром, основанным К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.

В 1971 году состоялось его выступление в коронной роли мирового драматического репертуара: он сыграл Гамлета. Шекспировскую трагедию о муках и свершениях принца Датского в Театре на Таганке поставил Юрий Любимов.

О спектакле много и интересно писали. И о том, что сценическое решение его было и неслыханно просто. И о том, что на представлениях актеры эмоционально сли-



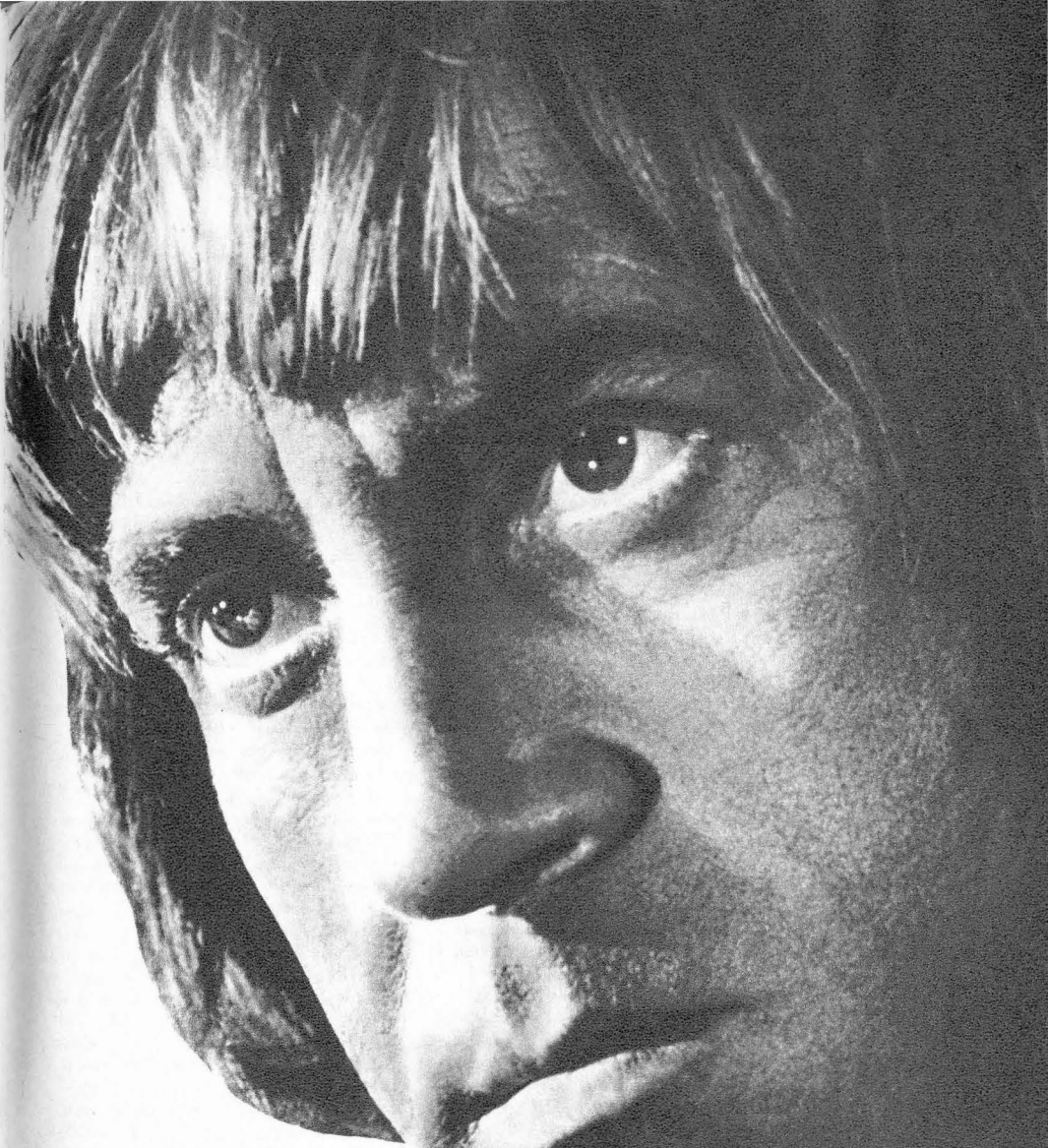


ты с залом. Нерв главной роли выявлял предпосланный спектаклю эпиграф — стихотворение Бориса Пастернака «Гамлет», исполнявшееся под перебор гитарных струн. Биографию своего героя Высоцкий изложил в стихотворении «Мой Гамлет». Без малого десять лет играл актер принца Датского. Превозмогая боль в сердце и немилосердную июльскую духоту, он размышлял со сцены «быть или не быть» 18 июля 1980 года — за неделю до кончины. За десятилетие его Гамлет очень изменился. Нетерпеливый, душевно хрупкий юноша, спонтанно бунтующий против несправедливости и бесчестия, с годами превратился в человека, осознающего и горько переживающего свое одиночество в мире зла.

Выступление в «Гамлете» повернуло судьбу актера. Вскоре после премьеры на Таганке он получил приглашение от ленинградского режиссера Иосифа Хейфица сыграть зоолога фон Корена в фильме «Плохой хороший человек» по повести

А. П. Чехова «Дуэль». В первой чеховской роли Высоцкого ощущается тот прилив творческих сил, веры в себя, которые дали ему успех в «Гамлете». Гамлетовские мысли, коллизии, сомнения в его фон Корене не отозвались. Слишком это разные образы. Но метод постижения персонажа изменился. Отныне он перестал пользоваться жанрово-стилистическим ключом для раскрытия исходной сущности героя. Теперь путь к образу ведет через живое изучение характера и внимательнейшее читывание в классический текст.

Фон Корен — первая из «закрытых» ролей Высоцкого в кино. Вслед за ним подобное решение получили Ибрагим в «Сказе про то, как царь Петр арапа женил» и Дон Гуан в «Маленьких трагедиях». Внешне эти роли сыграны на минимуме выразительных средств. Скупой, а иногда и просто отсутствующий жест, лицо почти без мимики, необычайная сдержанность реакций — при том, что все эти персонажи — люди, испепеляемые страстями. Страсти загнаны вглубь. Их зарницы иногда вспыхивают в чуть мрачных глазах, во внезапном, но обязательно единственном



вскрике огромного голоса, в тяжелых, словно темный омут, паузах.

Из всех «черных характеров», сыгранных актером, фон Корен, пожалуй, самый «черный». Высоцкий как-то признавался, что существенной подсказкой в работе над этой ролью для него стало замечание Ильи Эренбурга. Эренбург говорил: «От лютой ненависти фон Корена к человеческой слабости, от фанатического почита-

ния деловитости ведет короткая прямая к Гитлеру». Возможно, это чересчур спрямленная аналогия, но принимающая во внимание сложности взаимоотношений, нарисованной в повести Чехова, но актер выбрал ее руководством к действию.

До этой роли Высоцкий избегал грима — облик фон Корена «вылеплен» им чрезвычайно тщательно: крепок, коренаст, загорел, четок в жесте — во всем чувствуется человек, причувший себя к труду, рационалист, почитатель силы как физической, так и силы ума, логического довода. Его тирады выдают последователя Ницше и Мальтуса. Как и Лаевский, этот «плохой хороший человек» (Т. Манн), зоолог тяготеет пошлостью и духовной нищетой окружения. Он знает больше: приморский гарнизонный поселок — сколок разлагающейся российской действительности. Если слабый Лаевский бездельничает и пьет, не надеясь что-либо изменить в существующем положении вещей, то сильный фон Корен видит путь к перестройке жизни в том, чтобы уничтожить всех слабых, бездельных и распущенных.

Ядром роли у Высоцкого была зловеющая идейность фон Корена. Актер создавал портрет человека, находящегося в плену ложной идеи. Он даже как будто ставит эксперимент — целиком подчинить свое житейское поведение теории — и не замечает, как оказывается главным действующим лицом трагикомической ситуации. Поборник «прогресса», зоолог пробует претворить свою теоретическую задачу в форме, давно отошедшей прошлому. Только случай — вопль дьякона «под руку» — помешал фон Корену застрелить Лаевского на дуэли.

Впрочем, только ли случай? В игре Высоцкого возникал штрих, который давал основание предполагать, что его фон Корен в глубине души рад осечке. На неуловимо короткое мгновение мягчели жесткие черты его лица, за очками мелькало нечто такое, что можно было принять за выражение облегчения. Убить человека даже во всеоружии

теории и личной убежденности оказывалось и для него делом трудным.

Отсюда шел переход к финалу, странному и как будто неожиданному.

Через несколько месяцев после дуэли, уезжая из поселка, фон Корен, по совету доброго доктора Самойленко, идет прощаться к Лаевскому. В этом эпизоде он выглядит совсем по-другому: чуть сгорблен, плечи опущены, взгляд растерян. Четкая линия жизни фон Корена как бы размылась. Цельность его идеи и поступков дала трещину. В этой роли в новом человеческом и культурном материале снова звучал мотив шаткости, неустойчивости мнимой силы.

* * *

В одном из лирических стихотворений Высоцкий сказал о Пушкине: «поэт поэтов». В первой работе актера над пушкинским сюжетом порою ощущается робость, словно его сковывает мощь помыслов и свершений гения. Впрочем, возможно, что тушевался он не перед Пушкиным, а вследствие причудливости, если не сказать эксцентричности задания, которое перед ним выдвинули режиссер Александр Митта, сценаристы Валерий Фрид и Юлий Дунский, допридумавшие незавершенную Пушкиным историю его славного прадеда Абрама Ганнибала. В картине «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (1976) историческая подоплека сюжета обработана в духе народного лубка — это как бы полуфольклорный вариант обстоятельств женитбы царского крепостника. Народная фантазия укрупняет основные черты реального характера. Дерзновение, размах, азарт преобразованный Петра артист Алексей Петренко играл размашисто, весело, с феноменальным своим темпераментом. Вести дуэт с таким исполнителем — дело до чрезвычайности нелегкое.

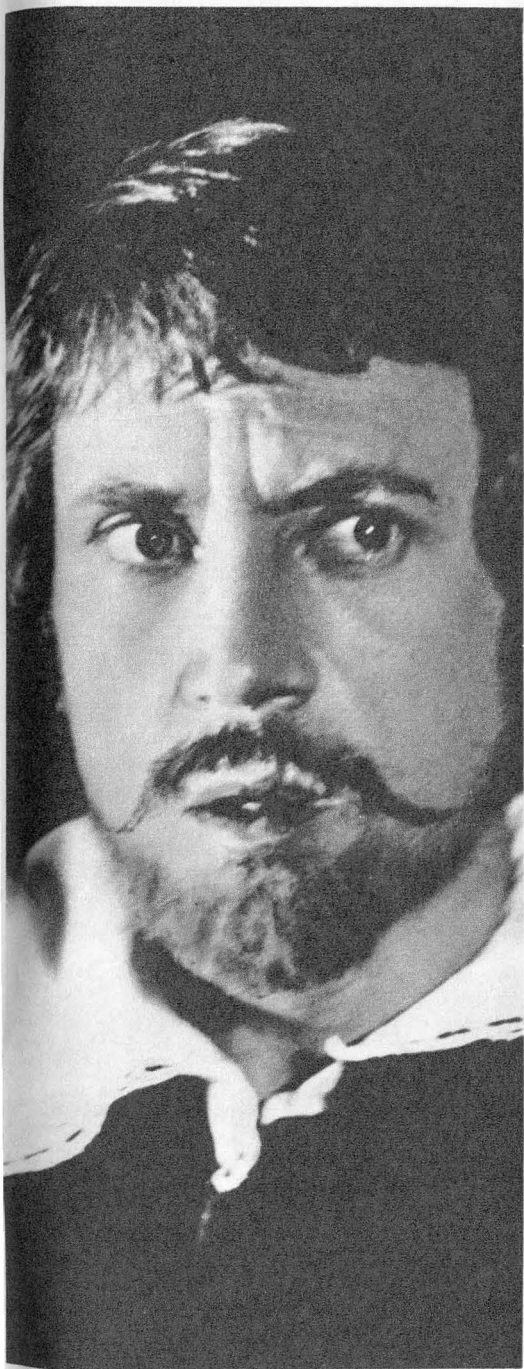
Реальный Абрам Ганнибал вошел в историю как умный, инициативный и верный приверженец Петра I — один из тех, кого поэт назвал «птенцы гнез-



да петрова». Владимир Высоцкий в роли Ибрагима играл преданность великому обновителю русской жизни, но и независимость характера, свободу суждений, нежелание подчинять свою частную жизнь государственным интересам. Он был поэтом и мыслителем и в свои отношения с царем внес призвук темы «бедного Евгения» из другого петровского сочинения Пушкина — поэмы «Медный всадник».

Многое из задуманного актером в роли Ибрагима по раз-





■ 25 января 1938 года — родился в семье московских интеллигентов Н. М. и С. В. Высоцких



■ Сентябрь 1946 года — пошел в первый класс

■ Июнь 1955 года — окончил среднюю школу

■ Сентябрь 1955 года — зачислен в Московский инженерно-строительный институт им. В. В. Куйбышева

■ Январь 1956 года — ушел из института

■ Сентябрь 1956 года — зачислен на актерский факультет Школы-студии при МХАТе им. М. Горького

■ 1959 год — дебют в кино — роль студента Пети в фильме «Сверстницы» (реж. В. Ордынский, «Мосфильм»)

■ 1960 год — фильм «Ждите писем» (реж. Ю. Карасик, В. Мотыль), эпизод

■ Июнь 1960 года — окончил Школу-студию

■ Сентябрь 1960 года — зачислен в труппу Театра им. А. С. Пушкина

■ Сезон 1960/61 гг. — сыграна роль Лешего в спектакле «Аленький цветочек» по сказке А. С. Аксакова

■ 1961 год — фильм «Карьера Димы Горина» (реж. Ф. Довлатян, Л. Мирский, Студия им. М. Горького), эпизод

■ 1962 год — фильм «713-й просит посадку» (реж. Г. Никулин, «Ленфильм»), эпизод — фильм «Увольнение на берег» (реж. Ф. Миронер, «Мосфильм»), матрос Петр — фильм «Грешница» (реж. Ф. Филиппов, «Мосфильм»), эпизод

■ 1963 год — перешел в труппу Московского театра миниатюр



— фильм «Живые и мертвые» (реж. А. Столпер, «Мосфильм»), эпизод — фильм «Штрафной удар» (реж. В. Дорман, Студия им. М. Горького), гимнаст



■ Сентябрь 1964 года — зачислен в труппу Театра драмы и комедии на Таганке

■ 1964 год — роли Второго бога, Мужа, Янг Суна в спектакле «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта (реж. Ю. Любимов)

■ 1965 год — участие в поэтическом представлении «Антимиры» А. Вознесенского (реж. Ю. Любимов и П. Фоменко)

— фильм «На завтрашней улице» (реж. Ф. Филиппов, «Мосфильм»), бригадир Маркин.

— фильм «Наш дом» (реж. В. Пронин, «Мосфильм»), эпизод



— роли анархиста, часового, матроса, Керенского и др. в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир» по книге Д. Рида (реж. Ю. Любимов)

— фильм «Стряпуха» (реж. Э. Кеосаян, «Мосфильм»), Андрей Пчелка

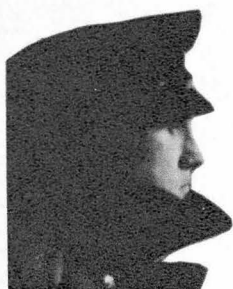
— роли Кульчицкого, Гитлера, Чаплина в спектакле «Павшие и живые», позже роль Гудзенко (реж. Ю. Любимов)



■ 1966 год — роль Галилео Галилея в спектакле «Галилей» Б. Брехта (реж. Ю. Любимов)

— фильм «Я родом из детства» (реж. В. Туров, «Беларусьфильм»), танкист Володя

— фильм «Вертикаль» (реж. С. Говорухин, Одесская киностудия), радист Володя — вышла первая пластинка — «Песни из кинофильма «Вертикаль»



■ 1967 год — роль Владимира Маяковского в спектакле «Послушайте!» (реж. Ю. Любимов)

— документальный фильм «Срочно требуется песня» (реж. С. Чаплин, Ленинградская студия кинохроники)

— роль Хлопуши в спектакле «Пугачев» по драматической поэме С. Есенина (реж. Ю. Любимов)



— фильм «Короткие встречи» (реж. К. Муратова, Одесская киностудия), геолог Максим

■ 1968 год — фильм «Служили два товарища» (реж. Е. Карелов, «Мосфильм»), Брусенцов



— фильм «Хозяин тайги» (реж. В. Назаров, «Мосфильм»), бригадир сплавщиков Иван Рябой

■ 1969 год — фильм «Опасные гастроли» (реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич, Одесская киностудия), Николай Коваленко

— фильм «Белый взрыв» (реж. С. Говорухин, Одесская киностудия), политрук — фильм «Эхо далеких снегов» (реж. Л. Головня, «Мосфильм»), Серый



■ 1971 год — роль Гамлета в спектакле «Гамлет» В. Шекспира (реж. Ю. Любимов)




■ 1972 год — фильм «Четвертый» (реж. А. Столпер, «Мосфильм»), Он



■ 1973 год — фильм «Плохой хороший человек» (реж. И. Хейфиц, «Ленфильм»), фон Корен

— вторая авторская пластинка «Песни Владимира Высоцкого» («Он не вернулся из боя», «Песня о новом времени», «Братские могилы» и др.)





■ 1974 год — фильм «Единственная дорога» (реж. В. Павлович, «Мосфильм») и Филмски Студио Титограф, совместное советско-югославское пр-во), Солодов — авторская пластинка «Песни Владимира Высоцкого» («Мы возвращаем Землю», «Сыновья уходят в бой», «Аисты» и др.)



■ 1975 год — роль солдата в спектакле «Пристегните ремни» Г. Бакланова, Ю. Любимова (реж. Ю. Любимов) — фильм «Бегство мистера Мак-Кинли» (реж. М. Швейцер, «Мосфильм»), Билл Сиггер



— фильм «Единственная» (реж. И. Хейфиц, «Ленфильм»), Борис Ильич — роль Лопухина в спектакле «Вишневый сад» А. Чехова (реж. А. Эфрос)



— роль Красавчика в дискоспектакле «Зеленый фургон» А. Козачинского (реж. Б. Тираспольский)

■ 1976 год — фильм «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (реж. А. Митта, «Мосфильм»), Ибрагим



— авторская пластинка «Владимир Высоцкий. Песни» («Кони привередливые», «Скалолазка» и др.)

— авторская пластинка «Песни Владимира Высоцкого» («Она была в Париже», «Кони привередливые», «Скалолазка» и др.)



— пластинка «Музыка из кинофильма «Бегство мистера Мак-Кинли»



■ 1977 год — роли Попугая и орленка Эда в дискоспектакле «Алиса в стране чудес» (реж. О. Герасимов) — фильм «Их двое» (реж. М. Месарош, Венгрия), Незнакомец



■ 1979 год — фильм «Место встречи изменить нельзя» (реж. С. Говорухин, Одесская киностудия), капитан Жеглов

— роль Свидригайлова в спектакле «Преступление и наказание» по роману Ф. Достоевского (реж. Ю. Любимов)

— авторская пластинка «Владимир Высоцкий» (совм. производство «Мелодия» — «Балкантон»)



— пластинка «Друзьям-однополчанам» («Он не вернулся из боя», «Братские могилы»)

1980 год — фильм «Маленькие трагедии» (реж. М. Швейцер, «Мосфильм»), Дон Гуан



— роль Поэта в дискоспектакле «Незнакомка» А. Блока (реж. А. Эфрос)

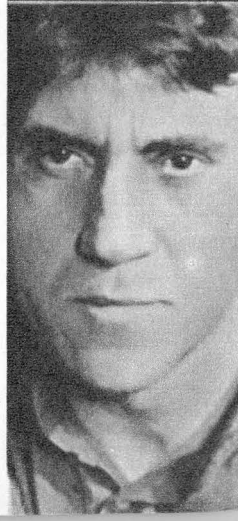
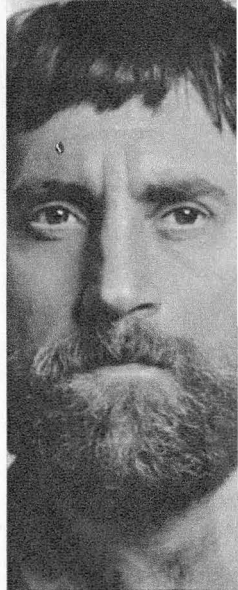
— авторская пластинка «Владимир Высоцкий. Песни» («Песня о друге», «Он не вернулся из боя», «Скалолазка», «Прощание с горами», «Жираф» и др.)

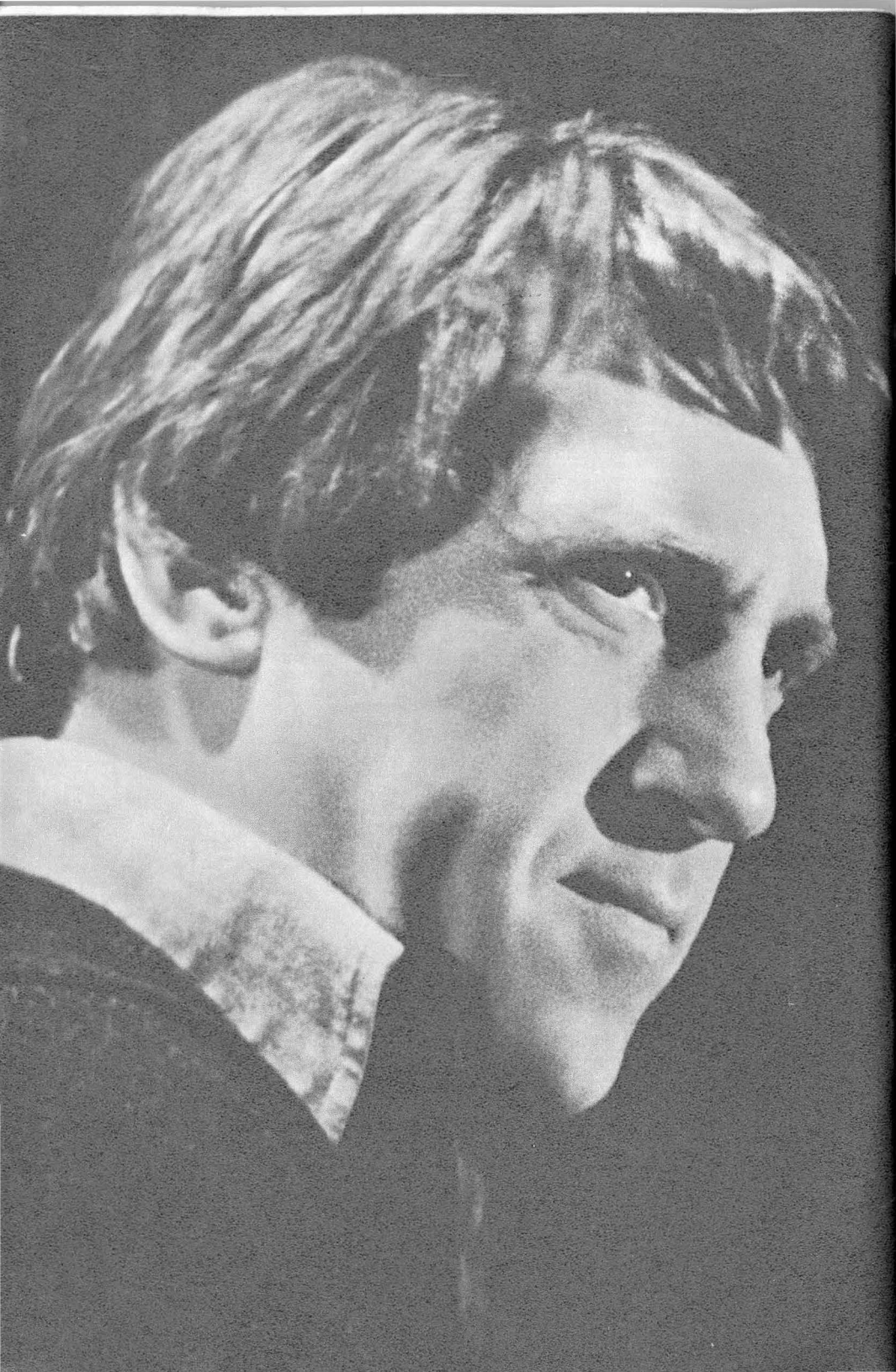
1981 год — дискоспектакль «Мартин Иден» по роману Д. Лондона (реж. А. Эфрос), Мартин Иден



— авторская пластинка «Владимир Высоцкий. Песни» («Песня о переселении душ», «Жираф», «Лирическая» и др.)

— вышел сборник стихов «Нерв». М., 1981, «Современник»







1 р. 20 к.



РУБАНОВА Ирина Ивановна
ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

Редактор
Э. Макарова
Художник
О. Раздобудько
Художественный редактор
Ю. Фролов
Технический редактор
О. Путилина
Корректоры
М. Рюрикова,
Т. Титова

Сдано в набор 10.08.82. Подписано в печать 03.11.82. А08374.
Формат 60Х90^{1/16}. Бумага тифдручная. Гарнитура журн.-русл.
Печать глубокая. Усл.-печ. л. 4,0. Уч.-изд. л. 5,837. Тираж 300 000
(1-й з-д 1—100 000) экз. Цена 1 р. 20 к. Заказ 1502.

СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства
125319 Москва, ул. Черняховского, 3.

© Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1983 г.

В буклете использованы фото В. ПЛОТНИКОВА,
А. СААКОВА, А. ШПИНЕВА, А. СТЕРНИНА,
В. МУРАШКО, В. ПЕРЕЛЬМАНА, А. МЕКЛЕРА