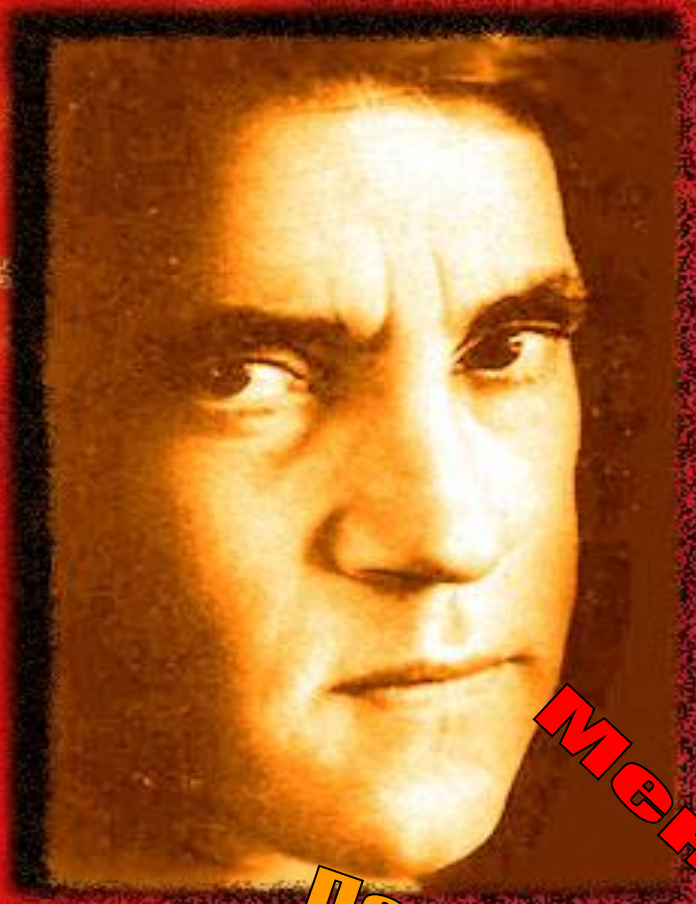
Владимир Высоцкий



Выход

Меню

Помощь

900igr.net

МЕНЮ

Биография

Фотографии

Видеофрагменты

Лирика

Используемая литература

INFO

ВПЕРЕД

ИНФО

ВЫХОД

НАЗАД

ВИДЕО

МЕНЮ

возврат

Биография

Таким был наш сын

(из воспоминаний отца С.В.Высоцкого)

Данные

Анкета

28 июня 1970 года

Работа

Дата рождения -25 января 1938

место рождения - г. Москва

Членство в КПСС - беспартийный, партвзысканий не имеет.
Ранее в КПСС не состоял

К судебной ответственности - не привлекался (от сост.!!!)

Правительственные награды - не имеет

Имеет ли родственников за границей - жена де Полякофф Марина-Катрин
киноактриса, Франция, в браке
с 1970 г.

Был ли за границей - 1974 г. ВНР, СФРЮ
1975 г. ВНР, СФРЮ
1973,1974,1975,1976,1977 гг - Франция

Находился ли сам или кто-нибудь из ближних родственников в плену или был интернирован в период Отечественной войны - не находился

Участие в выборных органах в настоящее время - не участвует

Дом. адрес и телефон - Москва, Малая Грузинская д.28, кв.30
телефон составители не сочли целесообразным воспроизводить, т.к. сейчас по этому адресу живет мама Владимира Высоцкого,которая очень устает от посетителей и звонков).

Трудовая деятельность

1956-1960 гг. Студент школы-студии МХАТ им. Немировича-Данченко, Москва
1960-1961 гг. - Актер театра им Пушкина, Москва
1961-1964 гг. - Актер по договорам на киностудиях страны, Москва, Ленинград
1964-1980 гг. - актер московского театра на Таганке.

Дата смерти - 25 июля 1980

Фильмография

Снимался в 24 фильмах. (Высоцкий - автор песен и текста песен ко многим кинокартинам.)

1959 - "Сверстницы" (Петя)
1961 - "Карьера Димы Горина" (Софрон)

1962 - "Грешница" (корреспондент)
- "713 просит посадки" (американский моряк)
- "Увольнение на берег" (Петр)

1963 - "Живые и мертвые" (Веселый солдат)
- "Штрафной удар" (Александр Никулин)

1965 - "Наш дом" (механик)
- "На завтрашней улице" (Петр Маркин)
- "Стряпуха" (Андрей Пчелка)

1966 - "Я родом из детства" (Володя)
- "Вертикаль" (Володя)

1967 - "Короткие встречи" (Максим)
- "Служили два товарища" (Бруснецов)
- "Хозяин тайги" ("Рябой")

1969 - "Опасные гастроли" (Николай Коваленко)
- "Белый взрыв" (политрук)
- "Эхо далеких снегов" ("Серый")

1972 - "Четвертый" (он)
1973 - "Плохой хороший человек" (Фон Коррен)
1974 - "Единственная дорога" (Солодов)
1975 - "Бегство мистера Мак-Кинли" (Билл Сеггер)
- "Единственная" (Борис Ильич)

1976 - "Как царь Петр Арапа женил" (Ибрагим Ганнибал)

Видеофрагменты

Фильмография

Фрагменты выступления

Другое

Много дает для понимания Высоцкого - человека заполненная им 28 июня 1970 года анкета:

1. Самый любимый писатель - ***Булгаков***
2. - / - поэт - ***Ахмадулина***
3. - / - актер - ***Яншин***
4. - / - актриса - ***Славина***
5. - / - театр - ***театр на Таганке***
6. - / - спектакль- ***"Живой"***
7. - / - режиссер - ***Ю.Любимов***
8. - / - фильм - ***"Огни большого города"***
9. - / - кинорежиссер - ***Ч.Чаплин***
10. - / - скульптура - ***"Мыслитель" Родена***
11. - / - картина - ***"Лунный свет" Куинджи***
12. - / - афоризм - ***"Разберемся",***
    и его автор - ***В.Высоцкий***
13. - / - выражение- ***"Разберемся"***
14. Кто твой друг - ***Золотухин***
15. За что ты его любишь - ***Если знать за что - это уже не любовь, это - хорошее отношение***
16. Черты, характерные для твоего друга - ***терпимость, мудрость,ненавязчивость***
17. Кого можно считать другом - ***того, кому можно рассказать о себе самое отвратительное***
18. Любимое место - ***Самотека в Москве***
19. Самая замечательная историческая личность - ***Ленин, Гарибальди***
20. К каким странам относитесь с симпатией – ***Россия, Польша, Франция***
21. Что сделал бы, если бы был главой Советского Союза - ***отменил бы цензуру***
22. Что хотел бы подарить - вторую жизнь ***любимому человеку, если бы был всемогущ***
23. Какое событие стало бы самым радостным – ***постановка "Гамлета"***
24. Какое событие было бы самым трагическим – ***потеря голоса***
25. Идеал мужчины - ***Марлон Брандо***
26. Любимые черты характера человека – ***одержимость, отдача***
27. Отвратительные качества человека- ***глупость, серость,гнусь***
28. Твои отличительные - ***разберутся друзья черты***
29. Чего тебе не достает - времени
30. Каким человеком считаешь себя - ***разным***
31. Твое увлечение - ***стихи, зажигалки***
32. Чему ты в последний раз радовался – ***хорошему настроению***
33. Что тебя в последний раз огорчило - ***все***
34. Твоя мечта - ***о лучшей жизни***
35. Чего хочешь добиться жизни в – ***чтобы помнили, чтобывезде пускали***
36. Хочешь ли быть великим - ***хочу и буду***

Таким был наш сын

(из воспоминаний отца С.В.Высоцкого)

Владимир Высоцкий оставил большое творческое наследие, попытки проанализировать которое сделаны и на страницах периодической печати, и в книгах о нем. Разумеется, это только начало, и специалистам предстоит немалая работа по изучению и осмыслению его наследия. Мне же, отцу, хочется рассказать о тех моментах жизни сына, которые проливают свет на истоки его личности, его характера, а в конечном счете—и его творчества.

Биография каждого человека, в том числе и творческая, начинается с отчего дома. Личная судьба обязательно переплетается с судьбой близких и родных, ибо у каждого семейного древа есть свои непоколебимые законы.

Родился Володя 25 января 1938 года в Москве. Первые годы своего детства жил с матерью—Ниной Максимовной, моей первой женой. Какими были эти годы? Как у всех детей довоенного рождения: коммунальная квартира с множеством соседей, а потому и массой впечатлений, самые скромные игрушки. Затем война. Два года Володя жил с матерью в эвакуации. Хотя я и высылал им свой офицерский аттестат, все равно материально жилось трудно. Первые впечатления от жизни сын получил не очень радостные.

Несколько слов скажу о своей родословной, ибо в характере Володи есть черты его родных. Дед Володи, Владимир Семенович Высоцкий,— образованный человек, имел три высших образования— юридическое, экономическое и химическое.

Бабушка, Дарья Алексеевна,— медицинский работник, многие годы отдала профессии косметолога. Страстная театралка, она особенно любила Киевский русский драматический театр им. Леси Украинки,— не пропускала ни одной премьеры. Была счастлива тем, что внук избрал путь драматического актера и поступил в Школу-студию МХАТ. Ей нравились его песни и то, как он исполнял их. Когда Володя приезжал в Киев—на гастроли с концертами или с Театром на Таганке,— он всегда приглашал бабушку. Она гордилась своим внуком.

От меня сын перенял характер, внешнее сходство и походку. А наши голоса при разговоре по телефону путали даже самые близкие родные и друзья.

В молодости я немного занимался игрой на фортепиано, правда, дальше азов не пошел. А вот петь песни, например, Вертинского, Дунаевского и другие популярные в народе мелодии очень любил.

Много лет спустя в одном из эпизодов фильма «Место встречи изменить нельзя» Володя спел песню Вертинского точно в моей манере и потом допытывался, узнал ли я себя. Узнал, конечно...

Сам я родом из Киева. В Москве, где учился в политехникуме связи, прошел курс вневойсковой военной подготовки, получил звание младшего лейтенанта, В марте 1941 года был призван на военную службу. Войну прошел с первого дня и до последнего выстрела. Участвовал в обороне Москвы, освобождении Донбасса, Львова, взятии Берлина, дошел до Праги. Имею двадцать восемь орденов и медалей Советского Союза и Чехословакии, почетный гражданин города Кладно в ЧССР.

После войны заочно окончил Военную академию связи имени С. М. Буденного, служил в различных гарнизонах. В отставку ушел в звании гвардии полковника. С 1971 по 1988 год работал на предприятии Министерства связи, сейчас на пенсии.

Война разлучила нас с сыном на долгих четыре года. Встретились мы в июне 1945-го в Москве, куда я прибыл в составе сводного полка 1-го Украинского фронта вместе с командующим армией генералом Д. Д. Лелюшенко на время подготовки и проведения Парада Победы. Тогда-то я и подарил Володе свои майорские погоны. Этот факт преломился у него позже в «Балладе о детстве» в словах: «Взял у отца на станции погоны, словно цацки...» И снова расставание.

Жизнь у нас с Ниной Максимовной не сложилась. Мы решили: сын будет жить у меня.

Володя приехал ко мне в январе 1947 года, и моя вторая жена, Евгения Степановна Высоцкая-Лихалатова, стала для него на многие годы второй матерью. Они с первых дней нашли общий язык, полюбили друг друга, чему я был очень рад. Служил я в то время в Германии, в городе Эберсвальде. Дома не бывал порой неделями: учения, занятия в поле... Воспитанием Володи почти полностью занималась Евгения Степановна. Она и потакала ему.

Например, загорелось Володе заиметь «костюм, как у папы», и чтоб обязательно сапоги хромовые с тупым носком... Жена обегала несколько ателье, пока нашла мастера, обувщика. Наконец форма была готова. Володя взял свои сапоги, поставил рядом с моими, сравнил. И когда увидел, что они совершенно одинаковые, радости его не было предела. Он и фотографироваться пошел с охотой. Эта фотография хранится у меня.

В те годы у Володи стал проявляться характер. Евгения Степановна вспоминала, что, когда я как-то принес с охоты зайца, сын спросил у нее: «Зачем папа это сделал?» В другой раз Евгения Степановна утеплила Володе ботиночки мехом убитой на охоте серны. Носить он их не стал, устроив настоящий бунт: «Жмет... Колет... Жжет пятку...» Пришлось подарить ботинки соседскому мальчику...

Отличался ли Володя от других детей? Нет. Разве что был более непоседлив, бесстрашен, а потому, как правило, становился заводилой и в играх, и в проказах. Приходил он домой с ободранными коленками, и было понятно, что играли «в войну». Обожженные брови и копоть на лице доказывали, что не обошлось без взрыва то ли гранаты, то ли патронов.

Плавать Володя научился рано. И речку Финов, которая была тогда не полностью очищена от мин и снарядов, переплывал по нескольку раз.

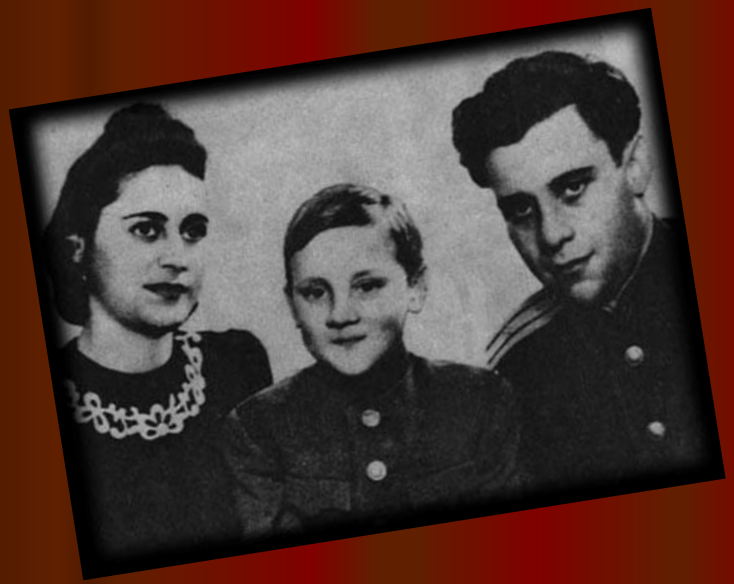
Мне и жене очень хотелось научить сына игре на фортепиано. Пригласили учителя музыки. По его словам, музыкальный слух у сына был абсолютный. Но улица прямо-таки манила Володю. Тогда Евгения Степановна пошла на хитрость: она сама стала учиться музыке, как бы вызывая Володю на соревнование.

Уже в детстве в его характере ярко проявилась доброта. Помню, купили мы ему велосипед. Он покатался немного и вдруг подарил его немецкому мальчику, объяснив: «Ты у меня живой, а у него нет папы...» Что тут было сказать...

Эта черта сохранилась в сыне на всю жизнь. Будучи взрослым, разъезжая по стране или бывая за границей, он привозил массу подарков родным, друзьям. А если подарков не хватало, отдавал то, что было куплено себе. Любил радовать людей, делать им приятное.

Друзья и товарищи вспоминают, что Володя был не только добрым, но и очень ласковым и даже нежным. Он уважал старших, был преданным и верным в дружбе, тактичным и воспитанным. Думаю, что в этом немалая заслуга Евгении Степановны — она с детства воспитывала в нем эти замечательные человеческие качества.

Володя всегда не терпел несправедливости, не выносил равнодушия людского» буквально лез на рожон, если видел, что обижают слабого. Не раз приходил с синяками из-за этого. Однажды он отдыхал на даче в деревне Плюты на Днепре вместе с Виталием—сынишкой племянницы Евгении Степановны. Виталий заболел — у него поднялась температура. Рядом отдыхала семья, оба врачи. Посмотреть больного они отказались: мы, мол, на отдыхе. Володя «отомстил» им за это: когда те вечером сели пить чай у открытых окон, он залез на соседнее дерево и заулюлюкал, как Тарзан... Книгу Володя полюбил очень рано. Читал днем, читал ночью, под одеялом светя себе фонариком...



Любил пересказывать прочитанное. Память у него была блестящая. Мог с одного прочтения запомнить стихотворение. За какой-то час выучивал поэму. В школе учился хорошо, но не ровно.

О детстве Володи я столь подробно говорю потому, что именно в этот период формировалось его мировоззрение, понимание жизни, которое сказалось потом прямо или косвенно на его творчестве. Например, у сына много песен на военную тему. И что интересно: фронтовики признают их автора своим, будто он ходил в атаки, сбивал «мессеры»..

Откуда столь подробное знание деталей военного быта, столь глубокое проникновение в героику и трагизм войны? Сам Володя говорил, что эта тема в его стихах и песнях подсказана не только воображением, но и рассказами фронтовиков. Кто же они, эти люди?

Считаю, серьезный интерес к военным событиям пробудил в Володе мой брат—подполковник Алексей Владимирович Высоцкий. На его груди семь орденов, из них три — Красного Знамени. При каждой встрече сын ни на шаг не отходил от «дяди Леши»...

В Германии и потом в Москве к нам приходили мои друзья. Володя слушал наши беседы серьезно, вдумчиво. Потом цеплялся с вопросами к «дяде Коле», «дяде Лене», «дяде Феде», «дяде Саше»...

Одному из них, ныне маршалу авиации дважды Герою Советского Союза Николаю Михайловичу Скоморохову, Володя посвятил «Балладу о погибшем летчике». Рассказы Леонида Сергеевича Сапкова—ныне генерал-полковника в отставке, а также умерших недавно генерал-полковника Александра Петровича Борисова и полковника Николая Михайловича Зернова тоже нашли свое отображение в песнях. К генерал-лейтенанту Федору Михайловичу Бондаренко, погибшему при аварии самолета в 1973 году, Володя даже ездил в конце 60-х годов в гости в г. Архангельск. Там, в Доме офицеров, он выступал с концертами для военнослужащих гарнизона и их семей. И мои разговоры с сыном о войне и военной жизни, думается, не прошли для него бесследно.

Из Германии в Москву мы вернулись все вместе в октябре 1949 года. Володя продолжил учебу в пятом классе новой 186-й школы, которая размещалась рядом с нашим домом в Большом Каретном переулке, где у нас сначала была одна комната, потом прибавилась вторая в этой же коммунальной квартире. Я получил назначение в штаб Киевского военного округа, откуда окончательно вернулся в Москву только в ноябре 1953 года. Все это время Володю продолжала воспитывать, как и в Германии, Евгения Степановна, а тогда, когда она временно выезжала ко мне в Киев, он оставался у нас дома в Москве с ее матерью и племянницей. В периоды летних каникул Володя отдыхал с нами на даче под Киевом и вместе с Евгенией Степановной у ее родных в Баку и на Черноморском побережье Кавказа в г. Адлере.

Кроме того, он гостил в семье моего брата Алексея Владимировича на Украине, в гг. Гайсин и Мукачево, а также ездил по принесенной Ниной Максимовной со службы путевке в зимний пионерский лагерь в Подмосковье.

В Большом Каретном прошли годы его отрочества, здесь он учился в средней школе с 5-го по 10-й класс, здесь «познал» жизнь двора и подсмотрел многих персонажей своих песен, особенно ранних.

Где твои семнадцать лет?
На Большом Каретном.
Где твои семнадцать бед?
На Большом Каретном.
Где твой черный пистолет?
На Большом Каретном...

«Черный пистолет» — это мой трофейный «вальтер» с рассверленным и залитым свинцом стволом. Володя как-то его обнаружил и играл «в войну» до тех пор, пока Евгения Степановна, опасаясь возможных неприятностей, не разобрала и не выбросила пистолет.

Большой Каретный Володя не забывал никогда. Даже переехав вместе с матерью в полученную ими новую квартиру на Проспекте Мира в доме № 76, он продолжал приезжать на Большой Каретный, чтобы зайти в нашу квартиру № 4 и навестить товарищей, живших в районе Самотечной площади. Из них особенно близкими ему тогда были его одноклассники по школе Владимир Акимов и Игорь Кохановский.

После 1960 года, когда мы с Евгенией Степановной переехали на ул. Кирова, Володя, как и раньше, часто бывал в доме № 15 по Большому Каретному, где встречался со своими старшими по возрасту друзьями Анатолием Утевским и Левоном Кочаряном. Там же, в квартире Левона, на четвергом этаже этого дома, он--сдружился с Василием Шукшиным, Андреем Тарковским... В одной из заполненных им самодеятельных анкет на вопрос «Любимое место в любимом городе» Володя ответил: «Самотека. Москва».

Тяга к творчеству, к сочинительству у Володи появилась, на мой взгляд, когда он учился в старших классах, уже в Москве. А толчком к творчеству, думается, явились все же природный
талант и книги. Круг интересов его был широк. То он читал историческую литературу, то русских и зарубежных классиков. В десятом классе начал посещать драмкружок в Доме учителя.
Руководил кружком артист МХАТа В. И. Богомолов, который и заметил у Володи актерские способности.

Мы тогда, признаться, не думали, что Володя станет артистом, хотели, чтобы сын стал инженером. И он, видно поддавшись родительскому влиянию, поступил в Московский инженер-
но-строительный институт. Сдал первую экзаменационную сессию и, к нашему огорчению, бросил учебу.

Это позднее стало понятно, что не всё мы тогда рассмотрели в его душе. Володя сам выбрал свою дорогу, свою крутую жизненную тропу, поступив в Школу-студию МХАТа. И шел к своей мечте одержимо: «Я вышел ростом и лицом—спасибо матери с отцом, с людьми в ладу—не понукал, не помыкал, спины не гнул — прямым ходил, и в ус не дул, и жил как жил, и голове своей руками помогал...»

В 1956 году в Школе-студии МХАТ Володя познакомился с Изой Жуковой, которая там училась на третьем курсе, то есть на два курса старше его, а весной 1960 Года, в год окончания им школы-студии, они стали мужем и женой. Жили очень дружно, но позже, работая в разных городах, расстались.

В конце 1961 года—на съемках фильма «713-й просит посадки» — Володя встретился с будущей матерью двух своих сыновей Людмилой Абрамовой, с которой в 1965 году официально оформил брак.

Мы с Евгенией Степановной и Нина Максимовна всегда относились к Изе и Люсе хорошо, старались помочь им в создании крепкой семьи. И сейчас, после стольких лет, поддерживаем с ними самые добрые родственные отношения.

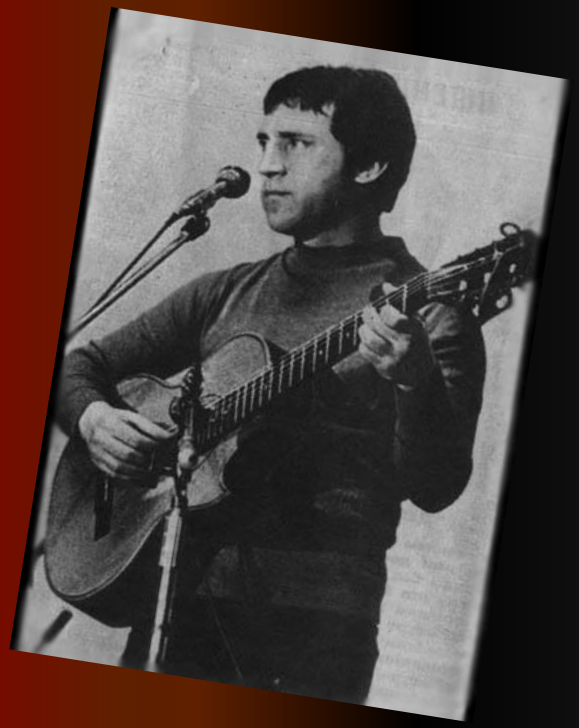
Владимир был целеустремленным человеком, подходил к себе очень требовательно, трудился, что называется, на износ. Как я уже писал, он обладал удивительной памятью, это помогало ему в учебе и в дальнейшем—в его поэтическом и артистическом творчестве. Порой я себя сравнивал с ним, так как в армии, особенно во время войны и на маневрах и учениях, нагрузки были очень большие. Но сейчас я думаю, что его затраты энергии не могли идти ни в какое сравнение с моими. Володя часто спал по четыре часа в сутки, сочинял преимущественно ночью, так как днем и вечером репетировал в театре, снимался в кино, выступал с концертами

Он серьезно увлекался искусством: собрал много альбомов с репродукциями известных художников. Работая над ролями, всегда стремился к точности передачи образа. Когда готовился к съемкам в кино, ходил учиться верховой езде на московский ипподром. Занимался боксом, фехтованием, изучил основы каратэ. Его разносторонние интересы помогли ему в будущем на съемках фильмов обходиться без каскадеров, а в песенном творчестве правдиво показывать характер и судьбы людей.

В детстве у Володи со здоровьем было не все гладко. Врачи обнаружили шумы в сердце... Хотя в 16 лет они и сняли его с учета, но посоветовали беречь себя, уходить от лишних волнений.

Это с его-то характером прятаться в окопе? Да он первым выбрасывался на бруствер и шел против пуль равнодушия, косности и чванства, бюрократизма... Боролся против этих пороков своими песнями, своими ролями в кино и театре. «Он не вернулся из боя» есть у Володи песня. Не вернулся...

Я прошел всю войну, всякое видел. И могу сказать, что сын был храбрее меня, своего отца. И храбрее, мужественнее многих. Почему? Да потому, что и я, и все мы видели и недостатки,
и несправедливость, и чванство людей, нередко высокопоставленных. Но молчали. Если и говорили, то только в застолье да в коридорах между собой. А он не боялся сказать об этом всем.



И не с надрывом, а на пределе голоса и сердца. Внешний эффект, поза не были присущи поэту, певцу и артисту Высоцкому — главным в своей жизни и своем творчестве он считал честность и мужество. Он был настоящим патриотом.

Я любил песни Володи. Хотя, признаюсь, беспокойство за его судьбу не покидало меня: в то время правда была не в моде!

После 1970 года, когда Марина Влади уезжала из Москвы и Володя оставался дома один, он вместе со своим другом Всеволодом Абдуловым и товарищами—партнерами по Театру драмы и комедии на Таганке Валерием Золотухиным, Борисом Хмельницким, Вениамином Смеховым и другими приезжал к нам домой на улицу Кирова, чтобы отдохнуть, поужинать после трудного вечера.

Евгения Степановна и я очень любили эти посещения — мы слушали их споры, беседы о жизни театра, а иногда и новые песни, которые пел Володя. Например, у нас была исполнена
новая песня «Баллада о брошенном корабле».

Когда Марина приезжала в Москву, они с Володей довольно часто бывали у нас, а одно время даже жили вместе с ее сыновьями, пока в новой квартире Володи на Малой Грузинской шел ремонт.

Володя очень внимательно относился к родителям, особенно если кто-то из нас болел. Был такой случай: мне делали серьезную операцию, и пока она длилась, сын находился в больнице, а Евгении Степановне, чтоб она не волновалась, позвонил лишь тогда, когда опасность миновала. Проснувшись после операции, я увидел около кровати Володю и врача. На мой вопрос, когда же операция, Володя улыбнулся:

— Папочка, поезд уже ушел, все нормально, а тебе сейчас надо спать.

Володе удалось посмотреть мир. Он побывал во многих европейских странах, США, Канаде, в Мексике (она ему особенно понравилась), бывал даже на Таити. Естественно, что ему довольно часто доводилось беседовать с представителями буржуазной прессы, которые искали, как он говорил, в его словах пусть небольшой, но намек на «притеснения» в СССР.

И хотя повод ему давали иные «официальные лица», от которых зависело, издавать его стихи или нет, записывать пластинки или повременить, он всегда был выше этих интриг. О своей Родине говорил только хорошие слова. Даже в самых интересных, экзотических странах скучал по дому и друзьям. Подтверждение этому — его стихи и песни.

Результат его короткой, но непростой жизни, его одержимого труда — его наследие... Когда мы готовили к изданию первый сборник стихов «Нерв», то насчитали свыше шестисот стихотворений. Возможно, их отыщется больше.

Отрадно, что у Володи выросли два прекрасных сына.

Они тоже люди творческих профессий. Старший — Аркадий, окончил сценарный факультет ВГИКа, младший—Никита, пошел по стопам отца: окончил театральную студию МХАТа, а после возвращения из армии работал в молодежной студии театра «Современник» («Современник-2»), сейчас работает в другом театре. У них растут дети: у Аркадия девятилетняя дочь Наташа и шестилетний сын Владимир, а у Никиты — сын Семен, которому четыре года. И я верю, что все они будут достойны памяти Володи—отца и деда.

Так что жизнь продолжается...

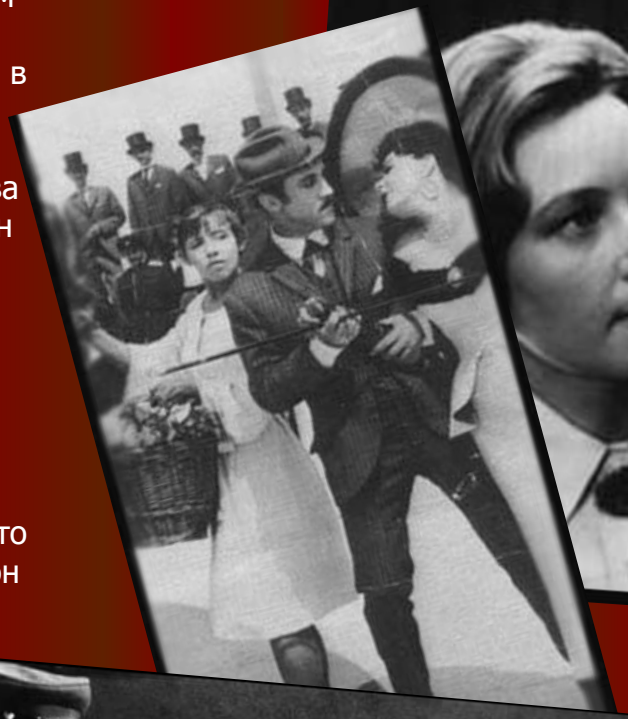
Лирика

Тематика Творчество

СЛОВО ИТОГИ ТВОРЧЕСТВА

Некоторое время Высоцкий работал в Театре имени А. С. Пушкина, в Театре миниатюр с 1959 года начал сниматься в кино. Но по-настоящему его актерский талант раскрылся в Театре драмы и комедии на Таганке под руководством Юрия Любимова, где он работал с 1964 года до конца жизни. Высоцкий сыграл главные роли в спектаклях «Жизнь Галилея» (по пьесе Б. Брехта) и «Гамлет», участвовал в спектаклях «Добрый человек из Сезуана», «Антимиры», «Павшие и живые», «Послушайте!», «Пугачев», «Вишневый сад», «Преступление и наказание» и др. В нескольких спектаклях со сцены звучали песни Высоцкого.

В кино Владимир Высоцкий сыграл двадцать шесть ролей. Наиболее значительные из них — геолог Максим в фильме режиссера Киры Муратовой «Короткие встречи» (1967), Бродский в фильме Геннадия Полоки «Интервенция» (1968), поручик Брусенцов в фильме Евгения Карелова «Служили два товарища» (1968), фон Корен в фильме Иосифа Хейфица «Плохой Хороший человек» (по мотивам повести Чехова «Дуэль», 1973), Ибрагим Ганнибал в фильме Александра Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (1976), капитан милиции Глеб Жеглов в фильме Станислава Говорухина «Место встречи изменить нельзя», (1979), Дон Гуан в фильме Михаила Швейцера «Маленькие трагедии» (1980).



Несмотря на такой относительно благополучный с виду «послужной список», судьба Высоцкого-киноактера складывалась драматично. Некоторые фильмы с его участием были фактически запрещены («Короткие встречи», «Интервенция») и пришли к зрителю только в восьмидесятые годы, некоторые подверглись сокращениям (как фильм «Служили два товарища»). Нередки были случаи, когда после удачных кинопроб официальные инстанции не утверждали Высоцкого на роли (в частности, на роль Емельяна Пугачева), считая, что использование этого актера «нецелесообразно» по политическим мотивам. С большим трудом «проходили» песни Высоцкого, написанные специально для кинофильмов: большая их часть в картины не вошла .

В первой половине шестидесятых годов Высоцкий начал исполнять свои песни в дружеских компаниях, с 1965 года — на публичных вечерах и концертах. Благодаря магнитофонным записям круг слушателей Высоцкого стремительно расширялся, за короткое время Высоцкий приобрел всенародную популярность и одновременно вызвал недовольство советских официальных кругов. В 1968 году в прессе появляются грубые, оскорбительные статьи о песенном творчестве Высоцкого — настолько безграмотные и бездоказательные, что даже приведенные в них цитаты были выдернуты из текстов, написанных не Высоцким, а Ю. Визбором и Ю. Кукиным. Репутация Высоцкого приобретала стойкий оттенок крамольности. Его многолетняя концертная работа постоянно сталкивалась с внешними трудностями: выступления либо мотивировались как «встречи со зрителями», либо проводились полулегально. Впоследствии Марк Розовский остроумно и точно обрисовал эту ситуацию в пьесе «Концерт Высоцкого в НИИ». Исполнение Высоцким своих песен было фактом «самиздата» — при том, что запрет на пластинки, книги, журнальные публикации был негласным, в чем сказалось особенное коварство идеологических «начальников».

Во второй половине семидесятых годов он часто бывал за рубежом. Однако в первую очередь он стремился к пониманию и признанию на родине. Это стремление диктовалось не честолюбием и не соображениями амбиции (реальная популярность Высоцкого была огромна и, по сути дела, беспрецедентна), а глубочайшим уважением к литературе как таковой. Высоцкий считал доминантой своего песенного творчества поэтические тексты, писал непесенные стихотворения, пробовал свои силы в прозе (достаточно назвать повесть «Жизнь без сна (Дельфины и психи)», чрезвычайно интересно начатый и оставшийся незавершенным «Роман о девочках»).

Примечательны и устные комментарии Высоцкого, звучавшие на концертах, в них отчетливо выражено самосознание профессионального литератора: «Теперь — самое главное. Если на две чаши весов бросить мою работу: на одну — театр, кино, телевидение, мои выступления, а на другую — только работу над песнями, то, я вас уверяю, песня перевесит! Несмотря на кажущуюся простоту этих вещей — можете поверить мне на слово, я занимаюсь этим давно, — песни требуют колоссальной отделки и шлифовки, чтобы добиться в них вот такого, будто бы разговорного тона. Я вам должен сказать, что песня для меня — никакое не хобби, нет!»

Последнего публичного выступления Владимира Высоцкого, состоявшегося 16 июля 1980 года в Доме культуры имени Ленина подмосковного города Калининграда. А 18 июля Высоцкий в последний раз сыграл Гамлета на сцене Театра на Таганке. Умер Владимир Семенович Высоцкий 25 июля 1980 года в своей квартире на Малой Грузинской улице. 28 июля десятки тысяч людей пришли к театру проводить в последний путь любимого поэта и актера. Высоцкий похоронен на Ваганьковском кладбище, где ему поставлен памятник, Еще один памятник находится во дворе Театра на Таганке, а летом 1995 года открыт монумент на Страстном бульваре, «у Петровских ворот», как предсказал он сам в ранней шутливой песне «У меня было сорок фамилий».

Преждевременная смерть Высоцкого не поддается элементарным объяснениям. Едва ли стоит искать ее причины только в цензурных гонениях и в «неумеренном употреблении алкоголя», как это было сделано в одном зарубежном справочном издании. На деле все обстоит сложнее, и в основательном изучении и осмыслении нуждаются прежде сего жизнь и творческая судьба этого яркого и многогранного человека-творца. О Высоцком уже создана обширная мемуарно-биографическая литера-тура. Существуют, к сожалению, и недобросовестные подделки под биографическую хронику, попытки спекулировать именем Высоцкого. Здесь от каждого читателя требуются самостоятельность мысли, умение отделить «сплетни в виде версии» от подлинных фактов. Биография Высоцкого значима не только в контексте истории литературы и искусства, она являет собой важную часть истории нашего общества.

«Высоцкому предстоит большая и непростая историческая жизнь, в каком-то смысле не менее сложная, чем та, которую он прожил.

Высоцкий есть исторический деятель, никуда от этого не денешься» — эти слова писателя и историка Натана Эйдельмана должны быть приняты во внимание каждым, кто читает тексты Высоцкого и тексты о Высоцком.

Остались позади споры о том, как лучше воспринимать поэзию Высоцкого (и авторскую песню в целом) — в виде звукозаписи или в печатном виде. Здесь каждый волен выбирать наиболее приемлемый для него лично способ — или же сочетать оба. Поскольку в данной книге авторская песня представлена как часть литературы, то коснемся вопроса о книжных изданиях Высоцкого — вещественном доказательстве его бессмертия и составной части той «большой и непростой исторической жизни» поэта, которая продолжается поныне.

Первая книга Высоцкого — «Нерв» — вышла в 1981 году, подтвердив трагический прогноз автора: «...меня будут печатать! Хоть после смерти, но будут!» В роли составителя и автора предисловия выступил достаточно далекий от мира Высоцкого поэт Роберт Рождественский, а тексты для сборника были отобраны по принципу цензурной осторожности. И тем не менее выход этой книги в ситуации брежнёвского «застоя» был большим успехом, значимым для всей нашей культуры! Это был не весь Высоцкий, но именно Высоцкий, поскольку конъюнктурных, спекулятивно «советских» песен и стихотворений в творческом наследии поэта просто не оказалось. С «Нерва» началась эпоха чтения произведений Высоцкого, восприятие его творчества приобрело новое качество. (Не случайно, что в 1992 году» уже после появления множества гораздо более полных и точных изданий, «Нерв» вышел в издательстве «Лотос» пятым, исправленным изданием, с текстологической подготовкой А. Е. Крылова, в том же составе, но без цензурных и редакторских искажений, — как своеобразный литературный памятник.)

А тогда, в 1981 году, борьба за Высоцкого, которую вели его друзья и единомышленники, отнюдь не всегда увенчивалась успехом. К первой годовщине смерти поэта Юрий Любимов поставил спектакль «Владимир Высоцкий», в котором звучали неприемлемые для тогдашних властей стихи и песни. Спектакль не был разрешен для публичного показа и возобновлен на таганской сцене только семь лет спустя.

До начала перестройки, до прихода периода гласности новых книг Высоцкого не выходило, немногочисленные публикации в периодике проходили с трудом. В 1987 году Высоцкому была посмертно присуждена Государственная премия СССР — с весьма расплывчатой формулировкой: «За создание образа Жеглова в телевизионном художественном фильме «Место встречи изменить нельзя» и авторское исполнение песен». Запоздалая награда носила знакомый характер: вслед за этим началась широкая, не ограниченная цензурными рамками публикация стихотворных и прозаических произведений Высоцкого, стали печататься монографии и статьи о его жизни и творчестве.

В январе 1988 года широко было отмечено 50-летие со дня рождения поэта, причем это был не официально-парадный юбилей, а большое и радостное событие для российской интеллигенции, для миллионов искренних ценителей творчества Высоцкого. В Москве был создан Музей Высоцкого, при нем с 1989 года стал выходить журнал «Вагант».

Андрей Крылов, подготовил тексты сборников «Четыре четверти пути», «Поэзия и проза», «Я куплет допою...», «130 песен для кино» и, наконец, двухтомник сочинений В. С. Высоцкого, вышедший в 1990 году в издательстве «Художественная литература», а затем неоднократно переизданный. Именно эти издания можно считать сегодня наиболее основательными и достоверными, по шестому изданию двухтомника цитируются и все тексты Высоцкого в нашей книге.

Поэтическое наследие Владимира Высоцкого обширно и разнообразно. В двухтомнике, составленном А. Е. Крыловым, помещено 424 песни и 107 стихотворений. Помимо этого имеется значительное число песен и стихов, сочиненных «на случай» (например, посвященных десятилетней годовщине Театра на Таганке, пятидесятилетию Олега Ефремова и т. п.), незавершённых набросков. Выступая перед слушателями, Высоцкий с законной гордостью говорил о трудности выбора репертуара, стремился, строить программу концерта так, чтобы она давала представление о его художественном мире в целом, демонстрировала разные грани этого мира: «У меня много песен... Но я все равно это перепеть не смогу за один раз — чтобы все перепеть, нам с вами нужно где-нибудь запереться недели на две и сидеть там до упора... Сегодня я постарался, чтобы каждому, независимо от возраста, профессии, вероисповедания, зарплаты, настроения и так далее, досталось по куску».

Такой цели Высоцкий успешно добивался в каждом своем публичном выступлении, такого же эффекта он достиг в своем творчестве в целом. «По куску» досталось каждому из его сограждан — и тем, кто слушал поэта при жизни, и тем, кто начал знакомство с его творчеством совсем недавно. У каждого из нас «свой» Высоцкий: одним по душе его исповедальный лиризм, другим — едкая социальная сатира, третьим — мужественная романтика. Даже у тех, кто не принимает Высоцкого в целом, продолжает отказывать ему в звании поэта и т. п., как правило, найдется «своя», любимая песня, которую они хорошо помнят наизусть. И это прекрасно: о такой участи, честно говоря, мечтает каждый пишущий. Именно это называется творческим бессмертием. Но одно дело — наши вкусовые пристрастия, и совсем другое — суждения, претендующие на научную объективность, обобщения о творчестве Высоцкого, формулируемые в книгах, статьях, публичных дискуссиях или даже школьных сочинениях. Они должны опираться на весь контекст поэзии Высоцкого, подтверждаться множеством текстов, а не двумя-тремя засевшими в памяти строчками.

Пойдем от самых истоков поэтического пути Высоцкого. Как и с чего он начинал? «Пишу я очень давно. С восьми лет писал я всякие вирши, детские стихи про салют. А потом, когда стал немного постарше, писал всевозможные **пародии**», — рассказывал Высоцкий своим слушателям. Обратим внимание на очень важное слово «пародии»: это свидетельство осознанного, аналитичного отношения к сочинительству, ибо пародия — жанр критический и самокритичный. В пародии всегда есть второй план, и ее ни в коем случае нельзя воспринимать буквально, что называется, принимать за чистую монету. (В непонимании этого эстетического закона коренится главная причина неадекватного отношения к поэзии Высоцкого.) Кое-что из пародийно -стилизационных опытов Высоцкого -студента сохранилось. Так, по воспоминаниям Нины Максимовны, он однажды написал ей очень своеобразную записку, где один и тот же «сюжет» был изложен как бы на четырех поэтических языках — стилем Пушкина, Некрасова, Маяковского, и самого автора. Повод был достаточно прозаический: сын благодарит мать за то, что она выстирала и выгладила его чешские светлые брюки, с трудом поддававшиеся стирке и глажению. Приведем только один из вариантов — шуточную стилизацию «под Маяковского»:

Давно
я красивый
товар ищу!
Насмешки с любой стороны, —
Но завтра
совру товарищу ---
Скажу,
что купил штаны.

При всей непритязательности этих строк в них нельзя не заметить стремления автора научиться у Маяковского владению интонационным стихом, построению составных каламбурных рифм: «товар ищу — товарищу». Каламбурная рифмовка станет потом яркой чертой поэтического почерка зрелого Высоцкого: «об двери лбы — не поверил бы», «хотя бы час — Хоттабыча», «в венце зарю — Цезарю», «из людей, пожалуй, ста — ну, а мне пожалуйста» и т. п.

Пробовал Высоцкий свои силы и в **критической, сатирической пародии**. Такова песня **«Сорок девять дней» (1960)**, носившая в первоначальном варианте заголовок: «Пособие для начинающих и законченных халтурщиков». Здесь «передразнивается» стиль советской журналистики и газетной поэзии, воспевавшей в приторно-бодряческом тоне подвиг четырех солдат, оказавшихся на небольшом катере в открытом океане и продержавшихся там сорок девять дней. (Между прочим, в некоторых западных изданиях эта пародийная песня публиковалась в качестве серьезной, без каких-либо указаний на ее комический характер.) «Поэма-песня» стала для молодого Высоцкого своеобразной прививкой от декларативного лиризма, от расхожего пафоса, если на то пошло — от «советскости». Сам он в дальнейшем, обращаясь к военным событиям, к жизни полярников, летчиков, шоферов, никогда не пользовался публицистическими клише, а искал конкретные, прозаические приметы героических ситуаций, «влезал в шкуру» (как он сам любил говорить) самых разных людей, вникал в их индивидуальное сознание, творчески осваивал их речь, их юмор.

К пародии в узко конкретном смысле слова Высоцкий обратился затем лишь однажды, написав в 1967 году издевательскую **«Пародию на плохой детектив»,** начинающуюся так:

Опасаясь контрразведки,
избегая жизни светской,
Под английским псевдонимом «мистер Джон
Ланкастер Пек»,
Вечно в кожаных перчатках —
чтоб не делать отпечатков, —
Жил в гостинице «Советской» несоветский человек.

Но пародия как прием, как способ освоения «чужого слова» (выражение М. М. Бахтина) пронизывает всю художественную систему Высоцкого. Читая и слушая его, надо уметь отличать автора от персонажа, не путать их то сливающиеся, то отдаляющиеся Друг от друга голоса, ощущать «интонационные кавычки» (еще одно выражение М. М. Бахтина) там, где они имеются.

Пародийно-стилизационное начало неизменно присутствует в тех ранних песнях Высоцкого, которые зачастую бездумно именуются **«блатными»** (сам поэт предлагал называть их «дворовыми») — песнями, сочиненными от лица «простого» человека, как правило, связанного с криминальными кругами. «Эти песни принесли мне большую пользу в смысле поиска формы, поиска простого языка в песенном изложении, в поисках удачного слова, строчки. <...> И простоту этих песен я постарался протащить через все времена и оставить ее в песнях, на которых лежит более сильная, серьезная нагрузка» — так определил роль этого песенного цикла в своей творческой судьбе сам автор. Обратите внимание на глубину и точность его формулировок, на четкость осознания им своей творческой, эстетической задачи. «Блатное» начало — лишь одна из красок Высоцкого-художника, применяемая им осознанно и ответственно. Без этой краски не было бы той эмоциональной доходчивости, того человеческого контакта, которого так безошибочно добивался Высоцкий и в своих ранних песнях, и во всем последующем творчестве.

«Первую свою песню я написал в Ленинграде где-то в 1961 году. Дело было летом, ехал я в автобусе и увидел впереди себя человека, у которого была распахнута рубаха и на груди была видна татуировка — нарисована была очень красивая женщина, а внизу написано: «Люба, я тебя не забуду!» И мне почему-то захотелось про это написать. Я сделал песню **«Татуировка»**, только вместо «Любы» поставил для рифмы «Валю»».

Песня проста, но не примитивна (а это огромная разница!). Посмотрите, как раздваивается здесь значение слова «образ», как возникает внутреннее напряжение между смыслом отвлеченно высоким («светлый образ») и смыслом неожиданно-заниженным и вполне конкретным («образ на груди»). Пусть это шутка, но в дальнейшем подобное раздвоение обнаружится у Высоцкого и в контекстах предельно серьезных. Двусмысленное слово сразу создает предпосылки для раздвоения голосов автора и героя. При всем стремлении автора сблизиться с простоватым героем, «влезть в шкуру» другого человека — иронической дистанции между ними не ощутить нельзя. Ясно, например, что просторечное «красивше» (вместо правильного «красивее») идет от персонажа, а не от автора. В то же время Высоцкий не отгораживается от персонажа полностью. Игровое обращение со словом в конструкции «моя — верней, твоя — татуировка» — это уже шутка, возможная в устах как «простого», так и образованного человека. Да и сюжетная ситуация песни: противоречие между мужской дружбой и любовной ревностью — в сущности своей вечна и актуальна для людей всех социальных слоев.

Слагая песни от имени хулиганов, воров и бандитов, Высоцкий отнюдь не идеализировал своих персонажей: их жестокость и цинизм вызывают у нас естественное отталкивание, и такой эффект, конечно же, входил в авторскую задачу. Но автор заставляет нас задуматься о причинах преступности, о тех социальных обстоятельствах, которые толкают людей на неверный путь.

Вот персонаж песни **«Я в деле»,** только что «запоровший» человека, исповедуется: «Но если хочешь так, как он, — //У нас для всех один закон, // И дальше он останется таким». Жутковато звучит слово «закон» в устах убийцы, но приведем свидетельство поэта Николая Заболоцкого, арестованного в 1938 году по сфабрикованному политическому обвинению и оказавшегося в тюрьме рядом с уголовниками: «Уголовники — воры-рецидивисты, грабители, бандиты, убийцы <...> — народ особый, представляющий собою общественную категорию, сложившуюся на протяжении многих лет, выработавшую свои особые нормы жизни, свою особую мораль и даже особую эстетику. Эти люди жили по своим собственным законам, и законы их были крепче, чем законы любого государства... Я держусь того мнения, что значительная часть уголовников действительно незаурядный народ. Это действительно чем-то выдающиеся люди, способности которых по тем или иным причинам развились по преступному пути, враждебному разумным нормам человеческого общежития». Право же, трудно найти более точный комментарий к ранним песням Высоцкого!

"Татуировка"

Главной причиной, направляющей развитие людей «по преступному пути», в трактовке Высоцкого, предстает господствующее в стране беззаконие. Персонаж песни «**Рецидивист**» оказывается жертвой очередной кампании и арестован для выполнения «семилетнего плана». В песне «**Попутчик**» рассказана типичная история жертвы политического доноса. А шуточная с виду песня «**Перед выездом в загранку...»** не случайно имела поначалу название «Песня для выезжающих за границу и возвратившихся оттуда».В 1965 году , это была не только общественно-политическая сатира, но и вполне буквальное предупреждение о том, что к каждому советскому гражданину за рубежом тайно приставлена «личность в штатском». В песне **«Банька поБанька по Банька по -Банька по - Банька по - белому»** Высоцкий приходит к трагически-саркастическому обобщению:

Сколько верных и лесу полегло

Предельной обобщенностью отмечен и лирический герой этой песни. Кто он, этот человек с «наколкой времен культа личности» — профилем Сталина «на левой груди»? Нельзя с уверенностью сказать, что это уголовник, хотя и на интеллигента, попавшего в Сибирь по политической статье, он тоже не похож. Высоцкий преднамеренно отказывается от однозначных примет, чтобы передать мысли и настроение одного из десятков миллионов тех, чьи судьбы были искалечены бесчеловечным режимом.

Касаясь темы «преступления и наказания», русская классическая литература всегда выходила на уровень философского обобщения, поднимала голос против глобальной несправедливости, Против преступного состояния общества. Высоцкий — один из тех, кто продолжил эту гуманистическую традицию в нашем веке. «Тюремные» и «лагерные» мотивы волновали его на протяжении всей творческой биографии: достаточно назвать одну из песен последней поры — **«Был побег на рывок...»** (1977), посвященную другу поэта — Вадиму Туманову и основанную на рассказах Туманова о его восьмилетнем пребывании в сталинских лагерях. Песня завершается настойчивым напоминанием, которое никогда не утратит актуальности:

Всё взято в трубы, перекрыты краны, —
Ночами только воют и скулят,
Что надо, надо сыпать соль на раны:
Чтоб лучше помнить — пусть они болят.

"Банька по-белому"

"Был побег на рывок..."

Таких блатных, дворовых песен он позднее чуть стыдится, утверждая, что писал их для себя и немногих друзей. Но они не только принесли Высоцкому первую популярность. В них сложились принципиальные черты его поэтической манеры.

Высоцкий сразу находит свой главный жанр: это повествовательное стихотворение, рассказ о каком-то примечательном, эксцентричном событии — баллада. Более десятка текстов, причем из лучших, так в начинаются с жанрового определения — «Баллада о борьбе», «Баллада о Любви», «Баллада об уходе в рай».

В числе ближайших жанровых предшественников Высоцкого оказываются Н.Гумилев («Песенку ни про что, или Что случилось в Африке» можно, рассмотреть как пародийный парафраз знаменитого гумилевского «Жирафа») . Быстро определяется форма драматического монолога от лица разнообразных персонажей. В поэтике такую совокупность масок, за которыми скрывается биографический автор, называют ролевой лирикой.

Отдаленным предшественником Высоцкого здесь можно считать Некрасова, наполнившего свою лирику голосами мужиков, чиновников, самоедов - разночинцев. Но непосредственные импульсы шли, вероятно, от первой профессии автора «Наводчицы» и «Песни о сентиментальном боксере». Высоцкий обычно не только сочиняет мелодию и текст для очередного своего персонажа, но и воображает, проигрывает то, что сыграть пока не удалось.

Позднее игра будет переведена уже в чисто литературный план: появятся песни-двойчатки, в которых создается стереоскопический эффект за счет взгляда на одно и то же событие с разных точек зрения («Две песни о воздушном бое» — «Песня летчика» и «Песня самолета-истребителя» «Песня автозавистника» и «Песня, автомобилиста»; «Охота на волков» и «Конец „Охоты на волков", или Охота с вертолетов»).

За всеми этими ролями-масками, однако, скрывается сходный психологический тип: сильный человек, испытываемый на излом в экстремальной, предельной ситуации, часто на границе между жизнью и смертью (в этом отношении некоторые баллады Высоцкого отчетливо напоминают Киплинга и вообще неоромантическую экзотику странствия и преодоления в духе того же Гумилева). В рамках сюжетного драматического монолога от лица этого сквозного персонажа начинается тематическое обустройство, количественное расширение мира. Так возникают постоянно пополняемые песенные циклы.

В шестьдесят четвертом, еще вперемежку с воровскими песнями, Высоцкий сочиняет «Братские могилы». Начатый этой песней военный цикл станет одним из самых больших и самых известных («Сыновья уходят в бой», «Он не вернулся из боя», «Мы вращаем Землю»). Чуть позднее возникают :- альпинистский цикл (ядром которого стали песни для кинофильма «Вертикаль»), - множество морских песен («Человек за бортом». «Пиратская», «Баллада о брошенном корабле»), - спортивные монологи («Песня о сентиментальном боксере», «Песенка про прыгуна в высоту», «Вратарь»),
- иронические бытовые исповеди разных «малозначительных» личностей вроде семейной пары вечером у телевизора («Диало у телевизора»), попавшего в вытрезвитель алкоголика («Милицейский протокол») или пациента психиатрической лечебницы («Письмо в редакцию телевизионной передачи „Очевидное—невероятное" из сумасшедшего дома — с Канатчиковой дачи»), - наконец, условные, сказочные истории, действие которых обычно происходит в «некотором царстве» («Песня-сказка о нечисти», «Лукоморья больше нет», большой цикл по мотивам «Алисы в Стране Чудес» Л.Кэрролла).

Высоцкий признавался, что первые песни начал сочинять под влиянием Булата Окуджавы. Однако в итоге, в культурной перспективе его место оказалось иным — центральным в так называемой авторской, бардовской песне. В его ролевых балладах представлены и романтический путешественник за туманом (в духе ТО. Визбора, А.Городницкого и многих прочих), и меланхоличный странник в исторических декорациях (лирический герой Окуджавы), и ироничный наблюдатель-диссидент (появившийся в песнях А. Галича). Он мимоходом примерил на себя эти лирические маски, но ни одна из них не превратилась в прямое высказывание лирического героя. Всякий раз возникала необходимая дистанция отчуждения, актерской игры.

Большинство тематических циклов мира Высоцкого (кроме, быть может, военного) стилистически и эмоционально раздваивается. Воспевая героическое усилие, Высоцкий обычно даёт и снижающий, комический вариант темы. ***Пафос*** в соседней песне того же цикла корректируется ***смехом,*** согласно парадоксу МаркаТвена:»Ирония обычно восстанавливает то, что разрушает пафос».

Вот два полета в космос:

«И вихрем чувств пожар души задуло,
И я не смел — или забыл — дышать.
Планета напоследок притянула,
Прижала не желая отпускать»
(«Я первый смерил жизнь обратным счетом...»).

«Вы мне не поверите и просто не поймете:
В космосе страшней, чем даже в дантовском аду,—
По пространству-времени мы прём на звездолете,
Как с горы на собственном заду»
(«Песня космических негодяев»).

Два образа гор:

«А когда ты упал со скал,
Он стонал, но держал»
(«Песня о друге»).

«Каждый раз меня из пропасти вытаскивая,
Ты ругала меня, скалолазка моя»
(«Скалолазка»).

Две сказочные страны:

«Тайной покрыто, молчанием сколото —
Заколдовала природа-шаман.
Черное золото, белое золото
Сторож седой охраняет — туман»
(«Сколько чудес за туманами кроется...»).

«И невиданных зверей,
Дичи всякой — нету ей:
Понаехало за ей егерей...
В общем, значит, не секрет:
Лукоморья больше нет,—
Все, про что писал поэт, это — бред»
(«Лукоморья больше нет»).

Точно так же можно выстроить на основе разных песен два. образа спорта, моря или охоты.

Личная, персональная тема проходит в этом многоголосом, нестройном хоре очень существенным, но далеко не первым голосом. Любопытно, что из шестидесяти текстов Высоцкого, начинающихся с «Я», лирическому герою не принадлежит и десятка. Остальные «Я» — ролевые персонажи: от «Я — Баба Яга...» До «Я — „Як-истребитель"...»

Образ автора строится на немногих, причем преимущественно высоких, пафосных чертах.

Он — певец, воспринимающий свое ремесло как высокое служение, почти молитву или смертный бой. «Я к микрофону встал, как к образам... Нет-нет, сегодня точно — к амбразуре» («Певец у микрофона»).

Он — вечный влюбленный в одну и ту женщину.

«Да, у меня француженка жена,
Но русского она происхожденья»
(«Я все вопросы освещу сполна...»).

«Люблю тебя теперь — без пятен, без потерь.
Мой век стоит сейчас — я вен не перережу!
Вовремя, в продолжение, теперь—
Я прошлым не дышу и будущим не брежу»
(«Люблю тебя сейчас,не тайно — напоказ...»).

«Мне меньше полувека — сорок с лишним —
Я жив тобой и Господом храним.
Мне есть что спеть, представ перед Всевышним.
Мне есть чем оправдаться перед Ним»,
—написано уже не за долго до смерти
(«И снизу лед и сверху — маюсь между...»).

Он — патриот, со смехом воспринимающий слухи о собственной эмиграции и сладкой заграничной жизни.

«Да нет, живу не возле „Сокола",
.. В Париж пока что не проник»
(«Я все вопросы освещу сполна...»).

« Нет меня — я покинул Расею,—
Мои девочки ходят в соплях!
Я теперь свои семечки сею
На чужих Елисейских полях...
...
Я смеюсь, умираю от смеха:
Как поверили этому бреду?! —
Не волнуйтесь — я не уехал,
И не надейтесь — я не уеду!»
(«Нет меня — я покинул Расею»).

Другие романы и жены в песенном мире Высоцкого отсутствуют. Точно так же, как там практически нет театра и кино (как постоянной темы), наркотиков и вообще «тьмы низких истин» личного порядка. Им автор предпочитает «возвышающий обман».

Как и ролевые герои, *я - персонаж* постоянно существует на тонкой, опасной грани.

«Я коней напою, я куплет допою —
Хоть мгновенье еще постою на краю».

Мотив возможной и близкой смерти, караулящей за ближайшим углом судьбы столь же важен и постоянен для Высоцкого, как и мотив вечной любви.

«А за мною по корягам, дико охая,
Припустились, подвывая
Две судьбы мои—
Кривая да Нелегкая»
(«Две судьбы»).

Радость страдания и гибельный восторг самоуничтожения опять-таки лучше всего воплотились не в персональной, а в ролевой форме. Сквозным мотивом через всю лирику Высоцкого проходит стилизованная цыганщина: - «Серебряные струны» (1962), «Моя цыганская» (зима 1967/68), **«Кони привередливые»** (1972),-«Очи черные» (1974), «Райские яблоки» (1975), «Грусть моя, тоска моя» (1980). Но в этих «вариациях на цыганские темы» (подзаголовок последней песни) происходит тематическая интерференция и стилистическая переакцентуация. Мелодика «Черных очей» соединяется с надрывным распевом русского романса («А в степи глухой…») местный «цыганский» колорит вытесняют ямщицкие мотивы, любовный сюжет исчезает, трансформируясь в образ безумной скачки и неминуемой погибели.

«Вдоль дорога — лес густой
С Бабами-ягами,
А в конце дороги той — плаха с топорами,
Но что-то кони мне попались привередливые —
И дожить не успел, мне допеть не успеть».

Положение Высоцкого-литератора в культуре советской эпохи парадоксально. С одной стороны, он — популярный театральный и киноактер, а также вполне успешный советский поэт-песенник, заказные тексты которою украшают фильмы и спектакли. Но исполняет на концертах (и, следовательно, авторизует, лирически присваивает) он только часть этих песен, те, которые отвечают его внутреннему самоощущению. Остальные — принадлежность лишь вольной магнитофонной культуры, бесконечных дружеских записей и перезаписей.

С другой стороны, может быть, самый известный в СССР из пишущих в рифму человек — «проклятый поэт», тщетно пытающийся опубликовать хоть что-то из своих многочисленных текстов.

«…Меня будут печатать! Хоть после смерти, но будут!»

Предсказание сбылось катастрофически быстро. «У мертвых всегда больше прав». Стихотворный сборник «Нерв» появился в 1981 году: после смерти Высоцкого прошло чуть больше года. Знакомый голос стал непривычным текстом. Для Высоцкого-барда, песенника, началось трудное для любого поэта испытание бумажным листом.

"Кони привередливые"

Связи Высоцкого с советским социумом столь же драматичны, как отношения с современной ему поэзией. Персонажи-маски Высоцкого добывают нефть и уголь, выполняют и перевыполняют планы и премируются за это заграничными поездками, попадают в вытрезвитель и возвращаются из тюрем, ругаются у телевизора, борются за честь страны на спортивных площадках, высказываются по международным делам...
Для многих сюжетов Высоцкого органичен эстрадный принцип: *сегодня в газете — завтра в куплете.*

Скажем, довольно распространенные в балладах шестидесятых годов китайские мотивы объясняются бесконечной борьбой с маоизмом в советской пропаганде («Возле города Пекина Ходят-бродят хунвэйбины...» — «Мао Цзедун — большой шалун — Он до сих пор не прочь кого-нибудь потискать...» — «Сон мне тут снился неделю подряд — Сон с пробужденьем кошмарным: Будто—я в дом, а на кухне сидят Мао Цзе Дун с Ли Сын Маном».

Шахматная дилогия о сражении с Фишером **«Честь шахматной короны»** (1972) великолепно иллюстрирует безудержную идеологизацию реального матча американского гроссмейстера с Б. Спасским, который, как и многое в те десятилетия, подавался как принципиальное соревнование социальных систем (историки литературы отмечают, что баллада Высоцкого предупредила, предугадала реальные события).

Колорит эпохи отражен у Высоцкого даже в мелких деталях.

«Я вчера закончил ковку,
Я два плана залудил,—
И в загранкомандировку
От завода угодил»

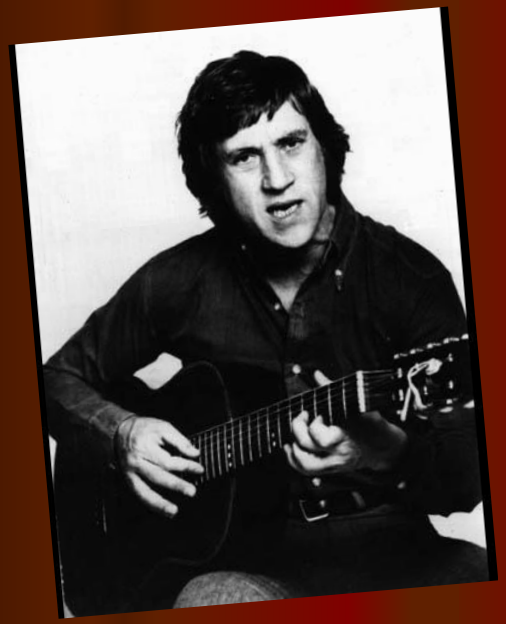
(«Инструкция перед поездкой за рубеж, или Полчаса в месткоме») — это одно из лучших, конечно гротескных, изображений тех идеологических комиссий, через которые проходили все — от студентов и передовиков производства до известных писателей и актеров.

«Комментатор из своей кабины
Кроет нас для красного словца,—
Но недаром клуб „Фиорентина"
Предлагал мильон за Бышовца»,— здесь нужно заглянуть в газеты семидесятого года, и сразу обнаружится, какой подвиг на чемпионате мира совершил известный форвард киевского «Динамо».

Бытовые баллады Высоцкого воспринимаются как маленькая энциклопедия советского образа жизни с обязательным ироническим преломлением.

Но и балладная романтика — альпинистские и морские сюжеты — тоже несет на себе отпечаток времени. Поход в горы или сплав по горной реке входил в обязательное летнее меню молодого ученого-интеллектуала— главного адресата песен Высоцкого.

"Честь шахматной короны"



Воспринимаемый официальной пропагандой едва ли не как диссидент или, в лучшем случае, — голос «распоясавшихся хулиганов» (определение из статьи шестьдесят восьмого года, после которой возникла «Охота на волков»), Высоцкий на самом деле был — как это ни парадоксально — одним из самых гражданских авторов среди своих современников.

Он, как раньше Зощенко или Платонов, как в шестидесятые годы — Шукшин (кстати, один из самых близких ему по пафосу современников; его памяти Высоцкий посвятил замечательное стихотворение-плач), опирался на некоторые фундаментальные мифы советской эпохи. Он был искреннее, талантливее в их защите, чем официальные, казенные пропагандисты, потому что до поры до времени «всем лозунгам поверил до конца».

Военный цикл продолжает и поддерживает традиционный образ Великой Отечественной войны, придавая ему монументальность трагедии и красоту легенды.

«Я кругом и навечно виноват перед теми,
С кем сегодня встречаться я почел бы за честь,—
Но хотя мы живыми до конца долетели—
Жжет нас память и мучает совесть, у кого, у кого она есть»
(«Песня о погибшем летчике»).

В «Балладе о детстве» в традиционном хронотопе советской эпохи — коммунальной квартире («Все жили вровень, скромно так, — Система коридорная, На тридцать восемь комнаток — Всего одна уборная») — непарадному образу конца войны противопоставлена идея общей судьбы и связи поколений.

«И било солнце в три луча.
Сквозь дыры крыш просеяно, на Евдоким Кирилыча
И Гисю Моисеевну.
Она ему: „Как сыновья?"
„Да без вести пропавшие!
Эх, Гиська, мы одна семья —
Вы тоже пострадавшие!
Вы тоже — пострадавшие,
А значит — обрусевшие:
Мои—без вести павшие,
Твой — безвинно севшие .»

Как у многих поэтов первых лет советской власти; как у мальчиков сороковых годов, балладный мир Высоцкого стоит на «глыбе слова „Мы"». Высоцкий любит говорить от лица общего — штрафного батальона, спортивной команды, уличной компании, волчьей стаи. Его сильный человек становится собой, лишь ощущая принадлежность к целому.

Даже когда Высоцкий разрушает официальную мифологию, он тоже говорит от лица «Мы», но — другого. Стихи, написанные в последний год и воспроизводящие ключевые — трагические и позорные — даты послевоенной советской истории, начинаются как личная исповедь, от «я», а заканчиваются апелляцией к «мы» — группы и поколения.

«И я не отличался от невежд,
А если отличался — очень мало,
Занозы не оставил Будапешт,
А Прага сердце мне не разорвала»,
«И нас хотя расстрелы не косили.
Но жили мы поднять не смея глаз,—
Мы тоже дети страшных лет России,
Безвременье вливало водку в вас».

«Мы тоже» — отсылает к стихотворению Блока (8сентября 1914) со знаменитой метафорой:

«Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России—
Забыть не в силах ничего».

Образ России, как и многое другое в лирике Высоцкого, очевидно раздваивается.

Она — разоренный, **погруженный во мрак дом** «на семи лихих продувных ветрах» («Старый дом») и в то же время — **сказочная страна чудес**, где поют вещие птицы да звенят серебряные струны («Купола»).
Высоцкий, как и многие в двадцатом веке, подхватывает гоголевский вопрос («Русь, куда ж несешься ты?») и дает на него гоголевский же ответ, демонстрируя разрыв между Русью земной, в которой горько и солоно жить, и Русью идеальной, небесной, голубой, без которой жить ненужно и невозможно.

Он не любил свое время. И все же оно оказалось **его временем.** На этом парадоксе строится баллада **«Охота на волков» (1968)** и ее неожиданное продолжение — **«Прошла пора вступлений и прелюдий...»** (1972).
Нарушивший впитанный с кровью запрет, вырвавшийся за флажки, волк, конечно, — очередной ролевой персонаж, ипостась лирического героя.

«Рвусь из сил —
и из всех сухожилий,
Но сегодня не так, как вчера:
Обложили меня, обложили —
Но остались ни с чем егеря!»

"Охота на волков"

Однако **большие люди, ответственные товарищи**, которые, конечно же, представлялись автору прячущимися в тень охотниками и веселыми егерями, благодарно узнают в жертвах себя и приручают бесстрашного волка, как комнатную собачку.

«И об стакан бутылкою звеня,
Которую извлек из книжной полки,
Он выпалил: „Да это ж — про меня!
Про нас про всех — какие, к черту, волки!"
...Ну все, теперь, конечно, что-то будет —
Уже три года в день по пять звонков:
Меня к себе зовут большие люди —
Чтоб я им пел „Охоту на волков"».

Даже вырываясь за красные флажки эпохи, Высоцкий оставался ее воплощением.

Глухие года безвременья в начале и в конце века завершились одинаково — грандиозными спазмами-катаклизмами, изменившими облик мира и стершими с карты те страны в которых это писалось.

Высоцкий умер накануне, в год Московской олимпиады, тот самый, к которому партия торжественно обещала советскому народу построить коммунизм.

«И лопнула во мне терпенья жила —
И я со смертью перешел на ты,—
Она давно возле меня кружила,
побаивалась только хрипоты»
(«Мой черный человек в костюме сером...»).

Шла к концу эпоха, о чем еще мало кто подозревал.
Потом пришли другие, и совеем другие времена, когда поэту поставили памятник, открыли его музей, начали собирать даже обрывки кинопленки и случайные магнитофонные записи, но одновременно стали спрашивать:

«С чего он так . орет надрывается?»

«Что остается от сказки потом — После того, как ее рассказали?»

От всех тех лет остался, помимо прочего, сорванный, хрипящий — на разрыв аорты — голос Высоцкого.

Спор о том, что в авторской песне важнее — мелодия или стихи, так же вечен и неразрешим, как и полемика о курице и яйце. Но когда слова ложатся на бумагу, к ним становится возможным применить обычные литературные критерии.

Знакомые поэты при жизни Высоцкого относились к его текстам высокомерно - снисходительно: «Растешь, старик, растешь…» (возможно, впрочем, это высокомерие преувеличено мемуаристами).

Энтузиасты-поклонники, как тяжелую артиллерию, используют суждение из интервью последнего русского нобелевского лауреата: «Я думаю, что это был невероятно талантливый человек, невероятно одаренный, совершенно замечательный стихотворец. Рифмы его абсолютно феноменальны… Я человек дикий, для меня рифма — главное.» (И. Бродский).

Рифма Высоцкого временами действительно не только хороша, во даже виртуозна.

Алексея Апухтин сто пятьдесят лет назад написал ироническое стихотворение на одну рифму, *монорим*;

«Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлетами, Лирами, Кентами,
Над царями и президентами,
Над морями и над континентами-.» — и так далее, 27 стихов — и попал в антологии по истории русского стиха!

Высоцкий играючи сочиняет нечто похожее, но более сложное по формальному заданию и но сути — три строфымонориме по шестнадцать стихов, увенчанные композиционным кольцом («Мне судьба— до последней черты, до креста, Спорить до хрипоты (а за вей — немота), Убеждать и доказывать с пеной у рта. Что — не то это вовсе, не тот и не та! Что — лабазники врут про ошибки Христа...»), — и ничего. Хотя о других своих рифмах он самокритично заметит:

«И мне давали добрые советы.
Чуть свысока похлопав по плечу,
Мои друзья — известные поэты:
„Не стоит рифмовать кричу—торчу"»
(«Мой черный человек в костюме сером»)

(И действительно, в этом тексте Высоцкий вызывающе зарифмует даже однокоренные слова: *зарплату—без доплаты.* Это уже почти анекдотические *ботинки—полуботинки,* сказали бы «друзья — известные поэты». Но ведь и Блок в знаменитом «О доблестях, о подвигах, о славе...» рифмует *снизошла—ушла* и даже *мою—свою*!)

Правы — хотя по-разному — и поклонники, и критики.

Красота (обаяние, привлекательность) и прекрасные волосы (глаза) — вещи разноплановые. Но общее впечатление предшествует оценке конкретных деталей.

Рифмы, бывают и богатые, и бедные (это точные стиховедческие термины). Даже у Пушкина бедных (глагольных или с несовпадающим опорным предударным согласным звуком), кажется, больше. Дело, однако, не в них, а в стиле, в ***общей системе поэтической речи***. (Бродский, впрочем, тоже заметил у Высоцкого не только рифмы, но «абсолютно подлинное языковое чутье»).

Прежде всего в песнях, ставших текстами, словами на бумаге, бросаются в глаза языковые ляпы, обычно скрытые мелодией и авторским напором.

«Я знал — мне будет сказано: *«Царуй!»* («Мой Гамлет»).

«Мне *будет не хотеться* умирать!» («Когда я отпою и отыграю...»).

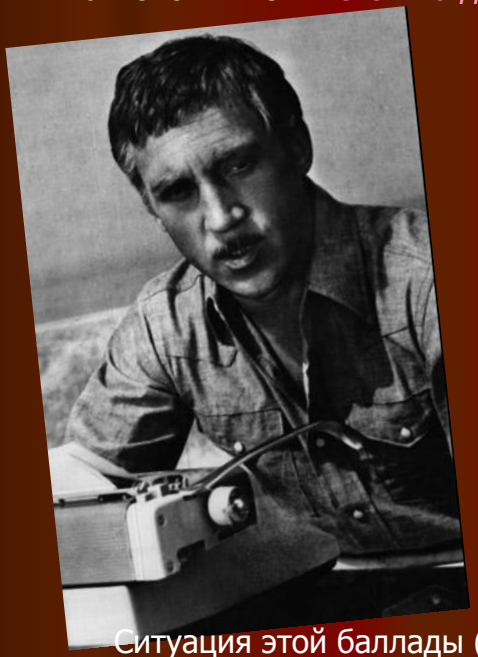
«В церкви — смрад и полумрак. *Дьяки* курят ладан...» («Моя цыганская»).

Курить ладан в церкви мог дьякон или дьячок, а дьяк — бери выше! — вел государственные дела в министерствах (приказах) допетровской Руси; отсюда пушкинское: «Дьяк, в приказах поседелый».

Сказанное наспех, без проверки бумагой, иногда портит и лучшие тексты Высоцкого. Присмотримся хотя бы к двум образам из знаменитой и пророческой баллады «О фатальных датах и цифрах».

«Другой же — в петлю *слазил* в „Англетере"...

И Маяковский лег *виском на дуло*».



Проблема тут не в фамильярности, отмене дистанции (она предполагается общей установкой и посвящением «Моим друзьям — поэтам»), но в точности слова и жеста: желание *слазить* в петлю предполагает возможность возвращения; *лечь виском на дуло* при всем желании, кажется, невозможно; револьвер обычно подносят или приставляют к виску.

Но в других балладах автор устраивает такой словесный фейерверк, что полностью оценить его можно именно на бумаге — увидев текст, имея возможность его перечитать.

Ранняя «Песня о Сумасшедшем доме» (зима 1965/66) в общем вполне прямолинейна и предсказуема. Больной пишет «маме родной», жалуется на санитаров и буйных соседей, просит, пока он не сошел с ума, забрать его домой.

Концовка (как раз в духе гоголевских «Записок сумасшедшего») тоже очевидна. Признавшись, что «забыл алфавит, падежей припомнил только два», персонале как раз наглядно демонстрирует свою новую двух падежную грамматику и обнаруживает болезненную сущность: «И я прошу моих друзья,

чтоб кто бы их бы ни был я,

Забрать его, ему, меня от сюдова!»

Ситуация этой баллады (сумасшедший пытается выдать себя за нормального) — вполне однозначна, маска героя — неподвижна.

В середине же, в третьей строфе, она сбрасывается: в монолог героя врывается авторский голос.

«Куда там Достоевскому с „Записками" известными,—

Увидел бы, покойничек, как, бьют об двери лбы!

И рассказать бы Гоголю про нашу жизнь убогую,—

Ей-богу, этот Гоголь бы нам не поверил бы».

Авторские уши (или нос) торчат и в следующей строфе:

«Вчера в палате номер семь один свихнулся насовсем —
Кричал „Даешь Америку!" — и санитаров бил».

Кто ж не читал чеховскую «Палату .№ 6» и кто же, кроме сумасшедшего, посмел бы кричать в середине шестидесятых годов «Даешь Америку!» («И ты, Брут, продался большевикам!» — последний раз еще в тридцатые годы выкрикнул мнимый больной в «Золотом теленке», но был разоблачен и выкинут из сумасшедшего дома.)

В сравнении с «Письмом в редакцию телевизионной передачи „Очевидное—невероятное" из сумасшедшего дома — с Канатчиковой дачи» (1977) — в промежутке была еще сходная по фабуле: «Жертва телевиденья» (1972) с упоминанием Канатчиковой дачи — предшествующее письмо кажется детскими каракулями.

На четырех страницах, в шестнадцати восьмистишиях, Высоцкий дает объемную картину советского образа жизни на примере отдельно взятого сумасшедшего дома.

Больные в этой балладе не просто тупо смотрят телевизор, но;

- интересуются интеллектуальными вещами (сюжет письма строится вокруг тайны Бермудского треугольника),

-заботятся о престиже страны

«Больно бьют по нашим душам „Голоса" за тыщи миль,—
Зря „Америку" не глушим,
Зря не давим „Израиль"»,

- бдительно сигнализируют в органы

«Вон дантист-надомник Рудик—
У нею приемник „грундиг"
Он его ночами крутит —
Ловит, контра, ФРГ»,

- всегда готовы к подвигу

«Лектора из передачи!
Те, кто так или иначе
Говорят про неудачи
И нервируют народ!
Нас берите, обреченных...».

Сумасшедшие с Канатчиковой дачи оказываются настоящими советскими людьми, в то время как на воле в семидесятые годы в них уже ощущался явный недостаток!

Но баллада Высоцкого — не только социальная сатира. Сатирическая интонация догружена в стихию чистого артистизма, насыщенной игры с читателем-слушателем на подтекстах и контекстах. Эту игру делают и четырехстопный хорей (обычный размер детских стихов) с переменой системы рифмовки в нечетных и четных строфах, и (наряду с простыми, глагольными) изощренные рифмы (опять рифмы!) вроде ; «Нам осталось *уколоться* —
И упасть на дно *колодца,*
И пропасть на дне *колодца.*
Как в Бермудах, навсегда», и разнообразные словесные и семантические сдвиги, как раз проявляющие «абсолютно подлинное языковое чутье».
Вокруг загадочных Бермуд организуется новое семантическое гнездо: «Это их худые черти *бермутят* воду во пруду»;

«Нам *бермуторно* на сердце
И *бермутно* иа душе!»;
« Кормят, поят нас *бермутъю*
Про таинственный квадрат».

Фигуральное выражение предметно реализуется: «Мы кой в чем поднаторели:
Мы тарелки бьем весь год —
Мы да них *собаку съели,*—
Если повар нам не врет».

Аналогичная сложная игра идет *со* словом *треугольник.* Географическая метафора «Бермудский треугольник» в монологе героического алкоголика возвращается к геометрии, соединяется с выражением «сообразить на троих» я доводится до необходимой степени комического абсурда:

«Взвился бывший алкоголик,
Матерщинник и крамольник:
„Надо выпить треугольник! На троих его! Даешь!"
Разошелся — так и сыпит: „Треугольник будет выпит! — Будь он параллелепипед.
Будь он круг, едрева вошь!"»

Однозначная оппозиция *больные—здоровые* сменяется сложной диалектикой — стиранием граней и переменой смыслов.
— «Вся безумная больница
У экрана собралась»
— «Настоящих буйных мало — Вот и нету вожаков». — «Все почти с ума свихнулись — Даже кто безумен был...». -- «Двух безумных наших братьев Подобрали рыбаки». — «Он над нами издевался,— Сумасшедший — что возьмешь!» — «Треугольник вас, ученых. Превратит в умалишенных. Ну а нас — наоборот. Пусть — безумная идея,— Не решайте сгоряча».
И концовка баллады, как в сказке про белого бычка, переводит повествование на новый круг того же замкнутого телевизионного мира: «Отвечайте нам, а то.
Если вы не отзоветесь, мы напишем ...в «Спортлото»!»

Маска этого сумасшедшего ни разу не приподнимается, но оказывается необычайно подвижной, богатой ужимками. Мнимый больной Высоцкого предстает изощренным автором-стихотворцем, философом-умницей, аналитиком советского образа жизни и разоблачителем человеческой глупости и доверчивости.

Лучшие баллады Высоцкого, как это ни странно, тяготеют не к лирике, а к эпосу (не случайно в конце жизни он собирался и уже пробовал писать прозу). ***Чужое слово*** дается ему лучше, чем свое; перевоплощение, показ, жест оказываются точнее прямого выражения чувства. Как раз в стихотворениях, написанных от лица лирического героя (даже самых поздних), Высоцкий зачастую банален в мысли и неточен в слове. Достаточно хотя бы прочесть подряд две дорожные баллады, написанные одновременно.

В автобиографическом тексте **«Из дорожного дневника» (1973)** есть все приметы лирики тех лет. Провожающие героя (не насовсем — это уже другой сюжет) верные друзья:

«Пожелали друзья: „В добрый путь? Чтобы — всё без помех!»
И четыре страны предо мной расстелили дороги,
И четыре границы шлагбаумы подняли вверх».

Сидящая рядом любимая, «единственная женщина», всегда готовая помочь:

«И она мне сказала: „Устал! Отдохни — я сменю!»»

Дорожный пейзаж, эффектно подсвеченный деталями из мира культуры:

«Тени голых берез добровольно легли под колеса,
Залоснилось - шоссе и штыком заострилось вдали.
Вечный смертник — комар разбивался у самого носа,
Превращая стекло лобовое в картину Дали».

Этот *штык шоссе* и движение на запад ожидаемо приводят к мотиву памяти о «времени, замешанном на крови»: вдруг — то ли в видении; то ли наяву — вокруг начинают рваться снаряды, и царапают по обшивке пули, в кабине появляется пехотный сержант — только лишь для того, чтобы произнести - несколько случайных фраз:

«Ишь, трофейная пакость, сказал он,—удобно сидеть!..»
«Я, браток, — говорит,— восемь дней как позавтракал в Минске.
Ну, спасибо! Езжай! Будет время — опять загляну...»

Баллада завершается тем же с нажимом проведенным *штыковым* мотивом и жирно подчеркнутой мыслью о связи времен, преемственности поколений: «Здесь, на трассе прямой, мне, не знавшему пуль, показалось,
Что и я где-то здесь довоевывал невдалеке,—
Потому для меня и шоссе, словно штык, заострялось,
И лохмотия свастик болтались на этом штыке».

Случайно, конечно, но, может, и не совсем случайно — этот текст Высоцкого оказался едва ли не единственным стихотворением, опубликованным при его жизни, причем в альманахе «День поэзии» (1975), ежегодной братской могиле поэтов хороших и разных, талантливых и не очень. Такие стихи Высоцкого больше всего похожи на «нормальную лирику».

«Дорожная история» (1972) — совсем другое дело, на этой балладе можно поставить фирменное клеймо Высоцкого.

В традиционнейшем ямбе, изобретательно упакованном в строфу с чередованием четырех- и шестистопных стихов, вдруг обнаруживается танцевальная походка. Но сюжет разворачивает совсем не легкий смысл.

В первой же строфе, всего в шести стихах, дан рельефный образ очередного сильного героя Высоцкого:

«Я вышел, ростом и лицом —
Спасибо матери с отцом,—
С людьми в ладу — не понукал, не помыкал,
Спины не гнул — прямым ходил,
И в ус не дул, и жил как жил,
И голове своей руками помогал...»

А дальше рассказана совсем нетривиальная история: попав по доносу и навету в лагеря и отсидев семь лет (ни о какой воровской романтике здесь уже нет речи), герой «за Урал машины стал перегонять». Заглохший под Новый год на трассе грузовик («Назад пятьсот, пятьсот вперед» — становится одним из лейтмотивов баллады) оказывается тем экзистенциальным пространством, в котором происходит испытание мужской дружбы.

Напарник («Он был мне больше чем родня — Он ел с ладони у меня») становится неуправляемым, злым, хватается за гаечный ключ и потом, уходит, пытается сбежать. Герой дожидается помощи, приходит в себя в больнице, возвращается к прежнему занятию — и прощает бывшего друга. «И он пришел — трясется весь... А там — опять далекий рейс,— Я зла не помню — я опять его возьму».

Фабула «Дорожной истории» строится на нескольких психологических парадоксах, существенно отличающихся от прямолинейной символики «Дорожного дневника».

Культурная отсылка здесь не торчит из текста, а превращается в психологическую деталь.

«В кабине — тьма, напарник третий час молчит,— Хоть бы кричал, аж зло берет — Назад пятьсот, пятьсот вперед,— А он — зубами „Танец с саблями" стучит!».

В балладе есть и сон, но опять-таки поданный неожиданно, кратко и изобретательно. «Мне снился сон про наш „веселый" наворот: Что будто вновь кругом пятьсот. *Ищу я выход из ворот, — Но нет его, есть только вход, и то — не тот*»

В фабулу органично вплетаются и другие сентенции.

«Потом — зачет, потом — домой
С семью годами за спиной,—
Висят года на мне — ни бросить, ни продать».

«А что ему — кругом пятьсот,
И кто кого переживет.
Тот и докажет, кто был прав.
Когда припрут»

«А тут глядит в глаза — я холодно спине.
А что ему — кругом пятьсот, и кто *там после разберет.*
Что он забыл, кто я ему и кто он мне».

Словесная и семантическая игра вообще характерна для Высоцкого. Высказывания персонажей часто перерастают фабулу, выходят за пределы текста, превращаются в отточенный афоризм-формулу, пригодную на все случаи жизни — хоть в газетный заголовок, хоть в антологию «народной мудрости».

«Коридоры кончаются стенкой,
А тоннели выводят на свет»

(«Баллада о детстве»; здесь нельзя забывать и двойной семантики *стенки,* важной для темы баллады: *стенка* — это *еще и расстрел).*

«Пророков нет в отечестве своем,
Но и в других отечествах — не густо»

(«Я из дела ушел»).

«Наши мертвые нас не оставят в беде.
Наши павшие — как часовые...»

(«Он не вернулся из боя»).

«Жираф большой — ему видней» («Песенка ни про что...»)

За счет обобщенной формулы и ближайшего контекста вроде бы невинные бытовые фабулы баллад Высоцкого оборачиваются притчами.

«Москву—Одессу», скажем, — простую историю о бесконечных задержках рейса — можно прочесть (в зависимости от интерпретации последней ключевой строфы) как символическое размышление об укрощении, смирении героя или, напротив, неистребимой тяге его к свободе на фоне покорности других.

«Утренняя гимнастика», юмористическая зарисовка-стилизация знакомой каждому советскому человеку радиопередачи, вдруг превращается в жесткое социологическое размышление о феномене толпы, из которой опасно высовываться, проявляя свою индивидуальность.

А **«Песенка про прыгуна в высоту»** по мере развертывания фабулы, напротив, становится притчей о верности себе, благородном упрямстве, которое в конце концов оправдывается и позволяет добиться поставленной цели.

В песнях-стихах Высоцкого не стоит искать «чистую» лирику: психологическую тонкость ***невыразимого*** или ***гармоническую точность*** классической традиции.

Его поэтическая система выстраивается в иных параметрах: разнообразие смачно изображенных типов-масок, стилистическая игра со штампами и клише, антитеза, реализация метафоры, эффектный афоризм-концовка.

Если в жанровом отношении Высоцкий подхватывает балладную традицию, то в области стиля он явно принадлежит к «футуристической» линии словесного конструктивизма и работы с языком улицы. Его родственниками в этом отношении оказываются Саша Черный, Козьма Прутков, иронические авторы шестидесятых годов позапрошлого века вроде Д. Минаева или В. Курочкина.

«Прекрасными глазами» поэта Высоцкого были интонация и стихия устной речи. На один уровень с нашей поэтической классикой его выводят не всегда результат, но почти всегда - степень самоотдачи.

"Москва-Одесса"

"Песенка про прыгуна в высоту"

От «криминальной» темы в творческой судьбе Высоцкого тянется отчетливая нить к теме военной. Не случайно первой песней о войне стали **«Штрафные батальоны»** (1964), а еще в одной песне того же года легендарная надпись «Все ушли на фронт» появляется не на дверях райкома, а «у лагерных ворот». Именно те, кто отвергнут обществом, кто успел побывать «врагом» для «своих», предстают носителями подлинного, не показного героизма и патриотизма:

...За грехи за наши нас простят,
Ведь у нас такой народ:
Если Родина в опасности —
Значит, всем идти на фронт.

В трактовке военной темы Высоцкий шел против течения, вступая в отчетливый конфликт с нормативами официальной поэзии. Высшей ценностью для него была человеческая жизнь — и в этой системе координат весьма сомнительными оказываются привычные представления о воинской доблести:

...Нам говорили: «Нужна высота!»
И «Не жалеть патроны!»...
Вон покатилась вторая звезда —
Вам на погоны.
Звезд этих в небе — как рыбы в прудах, —
Хватит на всех с лихвою.
Если б не насмерть, ходил бы тогда
Тоже — Героем.

(«Песня о звездах»)

Внимание Высоцкого привлекла непарадная, прозаическая сторона военного времени. Многие песни о войне строятся у него сюжетно, причем конфликт нередко возникает между «своими» — в этом смысле творческие поиски Высоцкого перекликаются не только с поэзией фронтовиков, но и с лучшими образцами честной военной прозы (В. Некрасов, В. Богомолов, В. Быков, К. Воробьев, В. Кондратьев).

В **«Песне о госпитале»** (1964) перед нами предстает злой и циничный «сосед, что слева». А песня **«Тот, который не стрелял»** (1972) — это остросюжетная новелла о солдате, приговоренном к расстрелу по доносу особиста и чудом выжившем. В ситуации 60—70-х .годов такой взгляд на Великую Отечественную войну считался неприемлемым, и военные песни Высоцкого отнюдь не способствовали его официальному признанию. Зато они нисколько не устарели, полностью сохранив и сюжетную динамику, и эмоциональную достоверность.

"Штрафные батальоны"

"Тот, который не стрелял"

Вместе с тем Высоцкий сумел избежать равнодушно-циничного отношения к войне, к трагическому опыту старшего поколения. Свою концепцию войны он выстраивал не на основе – идеологических схем («советских» или «антисоветских»), а на конкретном жизненном материале. «Откуда столь подробное знание деталей военного быта, столь глубокое проникновение в героику и трагизм войны? Сам Володя говорил, что эта тема в его стихах и песнях подсказана не только воображением, но и рассказами фронтовиков». Отсюда психологическая точность и мужественный пафос таких произведений, как «**Братские могилы**» (1964), **«Две песни об одном воздушном бое»** («Песня летчика» и «Песня самолета-истребителя», 1968)„ **«Сыновья уходят в бой»** (1969), **«Разведка боем»** (1970), **«Черные бушлаты»** (1972), **«Песня о погибшем летчике»** (1975). Примером глубокого творческого вживания во внутренний мир фронтовика и одновременно примером смелой и броской поэтической гиперболизации темы может служить песня **«Мы вращаем Землю»** (1972).

В основе этого произведения лежит развернутое гиперболическое сравнение: маршевое движение солдат образно соотнесено с вращением планеты. Трагическое отступление наших войск в 1941 году уподоблено противоестественному катаклизму: «...солнце отправилось вспять // И едва не зашло на востоке». И в таком дерзком образном решении нет ни малейшей риторичности: автор точно передает психологическое ощущение адского напряжения всех сил, предельной собранности, устремленности к победе. Откуда ему было ведомо это ощущение? Надо полагать, из опыта творческой работы, мучительных поисков точного слова, душевного вживания в материал.

Военные песни Высоцкого носят не только исторически-ретроспективный характер. Вчитаемся в текст песни **«Он не вернулся из боя»** (1969) и подумаем, о каком времени здесь повествуется.

Здесь нет слишком конкретных исторических примет, автору важен вечный, вневременной смысл ситуации, когда только смерть, только гибель человека заставляет окружающих осознать его неповторимую ценность: «Мне не стало хватать его только сейчас...» Этой ситуации суждено было не раз повториться в так называемое мирное время. В последний год своей жизни Высоцкий, находясь в Париже, узнал о советском вторжении в Афганистан и, по воспоминаниям Вадима Туманова, был глубоко потрясен и возмущен этим событием. Сложить песни об афганской войне он не успел, но такие его вещи, как «Он не вернулся из боя», были адресованы не только прошлому, но и будущему. По многочисленным свидетельствам молодых солдат, брошенных безответственным властями в Афганистан, а впоследствии — в Чечню, самым большим потрясением для них неизменно оказывалась гибель ближайших товарищей. С жестокостью и бессмысленностью войны как таковой Высоцкий спорил не на уровне абстрактных деклараций и лозунгов, а путем художественного исследования трагической судьбы одного отдельно взятого человека. Человек равен целому миру, в свою очередь, мир, Земля в художественной системе Высоцкого предстает в образе «антропоморфном», очеловеченном. Наиболее красноречивый пример — **«Песня о Земле»** (1969), где философски обобщенное неприятие всех и всяческих войн сочетается с мужественной верой в неистребимость жизни.

"Сыновья уходят в бой"

"Песня о погибшем летчике"

"Мы вращаем Землю"

"Он не вернулся из боя"

"Песня о Земле"

спортивные темы

Исполняя свои песни на спортивные темы, Высоцкий шутя говорил на концертах, что собирается довести общее число этих песен до сорока девяти — как в «Спортлото». В этой шутке таилась большая доля правды и серьезности; в каждом из своих тематических циклов поэт хотел добиться исчерпывающей полноты. И, Конечно, здесь речь шла не о том, чтобы «откликнуться» на все существующие виды спорта, а о том, что спорт в трактовке Высоцкого — это модель мира, модель социальной действительности, модель человеческой судьбы. Нельзя сказать, что спорт как таковой Высоцкому был безразличен: он со вкусом и интересом вживался в образы вратаря и штангиста, беспощадно высмеивал доходящую до абсурда политизированность освещения соревнований советской прессой и «идеологически подкованными» комментаторами (песни **«Честь шахматной короны»**, **«Марафон»**). Но это еще только один смысловой слой, хотя и по-своему важный. А за этим — «второе дно», наличие которого Высоцкий считал необходимым условием настоящей песни. Утренняя гимнастика становится метафорой тоталитарного однообразия и застоя: «Бег на месте общепримиряющий!» А в правилах состязаний по прыжкам в длину Высоцкого заинтересовало беспощадное правило: если прыгун заступил черту — его результат, даже самый высокий, не засчитывается. В подтексте песни это подразумевается та мелочная бюрократическая регламентация, которая в советские времена сковывала инициативу людей, мешала их самореализации: «Если б ту черту да к черту отменить — // Я б Америку догнал и перегнал!»

Наивно было бы думать, что Высоцкий всего лишь «прятал» крамольные идеи, маскируя их спортивной или еще какой-нибудь внешне тематической оболочкой. О том, что в этой жизни «все не так», поэт достаточно решительно высказывался и «открытым текстом». Нет, просто спорт с его разнообразными видами давал богатые возможности построения *сюжетных метафор.* Мысль, внедренная в броский сюжет, звучит убедительнее, приобретает смысловую объемность, стереоскопичность: за первым планом таится второй, а их соотношение создает еще и новое, третье измерение, которое каждый читатель-слушатель воспринимает с доступной ему степенью глубины.

Рассмотрим с этой точки зрения «**Песню о сентиментальном боксере**» (1966), где противопоставлено два характера, два типа, которые встречаются в жизни всегда, в любой стране и в любое время:

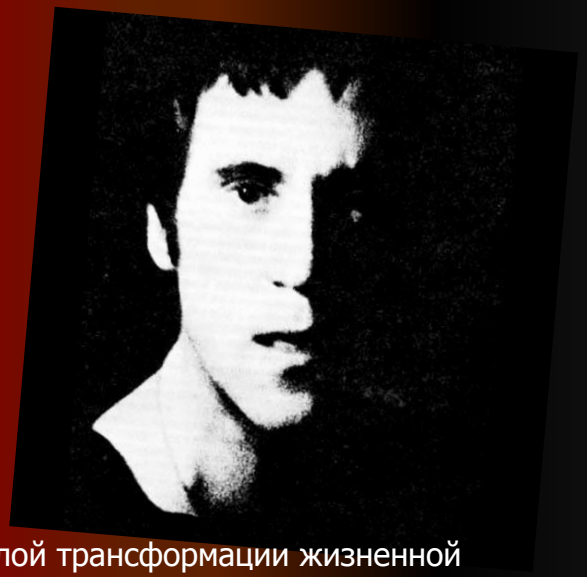
Можно ли в боксерском поединке победить, не нанеся сопернику ни одного удара? Конечно нет. А вот в жизни такое возможно: победителями по большому счету здесь нередко становятся те, кто не суетится, не борется за первенство, кто органически не способен двигаться вперед, оттесняя других людей, причиняя им боль. А жизнерадостные Буткеевы нередко оказываются в проигрыше, растрачивая свои силы на бессмысленную и бесплодную борьбу с конкурентами. Высоцкий не навязывает нам позицию «сентиментального боксера» — он просто заставляет нас задуматься, взглянуть на привычное явление с неожиданной стороны, подвергнуть сомнению правила игры — не столько в спортивном, сколько в жизненном смысле. Он прибегает к приему, который литературоведы вслед за В. Б. Шкловским называют *отстранением.*

"Марафон"

"Песня о сентиментальном боксере"

Кстати, прием это был открыт при анализе произведений Л. Толстого. Вспомните, как Наташа Ростова с ее естественностью и прямотой не может принять условность оперного зрелища. А описывая народную партизанскую войну и противопоставляя ее захватническим войнам, ведущимся «по правилам», Толстой прибегает к отстраняющему сравнению, вторгаясь, что называется, в спортивную тему: «Представим себе двух людей, вышедших на поединок с шпагами по всем правилам фехтовального искусства: фехтование продолжалось довольно долгое время; вдруг один из противников, почувствовав себя раненым — поняв, что дело не шутка, а касается его жизни, бросил свою шпагу и, взяв первую попавшуюся дубину, начал ворочать ею...»

Право же, фехтовальщик с дубиной вместо рапиры вполне, мог появиться в песне Высоцкого. Ведь есть же у него метатель молота, который устанавливает рекорд лишь потому, что ему хочется свой снаряд зашвырнуть подальше и навсегда от него избавиться! И перекличку между темами спорта и войны тоже можно у Высоцкого обнаружить: «сентиментальный боксер» явно сродни «тому, который не стрелял».



Как видим, уже по меньшей мере в трех тематических пластах творчества Высоцкого обнаруживается общая проблемная, философская закономерность. Немудрено, что сходный тип конфликта, фигуру героя, вступающего в опасный спор с общим мнением, нарушающего установленные правила и законы, мы находим и в том тематическом цикле, который можно определить как **аллегорические истории о животных**: будь то Жираф, влюбившийся в Антилопу **(«Песенка ни про что, или Что случилось в Африке**», 1968), или взбунтовавшийся Козел **(«Песенка про Козла отпущения»,** 1973). И опять - таки: аллегорическая фауна нужна была Высоцкому не для «маскировки» заветных и крамольных мыслей, а для большей экспрессивности, броскости образа и сюжета. Не случайно одной из самых личных, глубоко исповедальных песен стала «**Охота на волков**» (1968). Она появилась как раз тогда, когда Высоцкий был подвергнут циничной травле в советской прессе.

Заметьте: как и в случае с «сентиментальным боксером», автор прибегает к смелой трансформации жизненной реальности. Пересматривается, так сказать, закон природы: реальный волк, естественно, «не - может нарушить традиций». Высоцкий всегда остро чувствовал фактуру материала, был неутомим в поисках новой информации, но информацию эту он не просто зарифмовывал, а радикально преобразовывал. По этому поводу было немало споров, порой специалисты в той или иной области выражали сомнения по поводу точности технических, производственных и т. п. деталей. Скажем, физики-профессионалы, с удовольствием слушавшие в исполнении Высоцкого написанный им **«Марш студентов-физиков»,** весьма скептически воспринимали собственно «научную» фактуру этой песни, о чем и сам автор впоследствии не раз с юмором рассказывал. Однако, говоря об «ошибках» Высоцкого, полезно помнить пушкинские слова, сказанные по поводу одного из образов Корана: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!» Поэзия оценивается по особым законам, и то, что поначалу кажется «искажением», нередко осознается затем как художественно мотивированная трансформация.

"Песенка про Козла отпущения"

"Марш студентов-физиков"

песни-сказки

Без учета этого невозможно понять и песни-сказки Высоцкого. Обращаясь к традиционным фольклорным ситуациям, поэт основательно их переиначивает, он строит свой сюжет *поверх* сказочного. Вот, к примеру, сказка **«Про дикого вепря»**, где «опальный стрелок», своего рода диссидент, берется спасти родное королевство от страшного зверя, но при этом категорически отказывается принять в качестве награды королевскую дочку: «Мол, принцессу мне и даром не надо, — // Чуду-юду я и так победю!» Чрезвычайно выразительно и это «победю» — смелая, непринужденная и художественно мотивированная трансформация языковой нормы. С языком Высоцкий обращается весело, игриво, свободно и творчески. Каждое «отклонение» от привычного варианта несет у него интересные смысловые оттенки. Показательны в этом отношении песни к диско спектаклю «Алиса в стране чудес», где Высоцкий по-своему воссоздал сказочный мир Льюиса Кэрролла, найдя для него юмористически парадоксальный эквивалент в недрах русского языка: «Плыву к Слезовитому я океану», «Я Индию видел, Китай и Ирак. //Я — инди-и-видум — не попка-дурак» и т. п.

Сказочные мотивы у Высоцкого предельно сближены с современной повседневностью: так, Змей Горыныч и Соловей-разбойник в **«Песне-сказке о нечисти»** выясняют отношения на языке нынешних забулдыг, а бездомные ведьмы, леший и вурдалак («От скушных шабашей...») вызывают не страх, а скорее сочувствие и жалость. Особенно же интересно посмотреть с этой точки зрения на песню «**Лукоморья больше нет**», которую автор называл «антисказкой». Многие совершенно напрасно усматривали здесь (а может быть, и сегодня кто-то продолжает думать подобным образом) какое-то кощунство по отношению к Пушкину, поскольку в песне творчески использован знаменитый пролог к поэме «Руслан и Людмила». Подобные упреки основываются на незнании сатирических традиций русской и мировой литературы. Еще «Илиада» Гомера была комически переложена в шуточной поэме «Война Лягушек и Мышей», переделкам подвергались многие признанные шедевры. Такой прием называется «травестированием» («выворачиванием наизнанку»), а в русской сатирической традиции такое использование классических стихов для злободневных памфлетов и фельетонов называется «перепевом» (известнейший образец «перепева» — некрасовская «Колыбельная песня», написанная по образцу «Казачьей колыбель- ной песни» Лермонтова). Классический шедевр таких случаях играет роль эталона, гармоничного идеала, на фоне которого рисуется дисгармоничная действительность.

Сегодняшнюю прозаическую действительность поэт поверяет меркой «старинного», гармонического стиля, соотносит с моделью мироздания, явленной в пушкинском тексте. Сравнение, как видим, не в пользу современности — отсюда и ощущение боли, трагического сарказма. К пушкинским мотивам, кстати, Высоцкий обращался не раз, вступая с классиком в своеобразный диалог, — важно в таких случаях не просто отметить перекличку текстов, а проникнуть в смысл диалога.

"Про дикого вепря"

"Песня-сказка о нечисти"

Вот **«Песня о вещем Олеге»** (1967) -- не «песнь», как у Пушкина: даже в названии подчеркнуто несовпадение, осознанный контраст. В горько-ироническом варианте Высоцкого правитель даже не спрашивает волхвов о будущем, а уж слушать их тем более не желает. В дело вступает дружина, жестоко расправляющаяся с предсказателями. И сюжет трансформирован в духе нашего жестокого времени, и язык к нему приближен: грубоватый, прозаичный, обыденно разговорный.

А иногда пушкинские цитаты, неожиданно мелькая в песнях Высоцкого, создают оптимистический, веселый настрой (для Высоцкого, конечно, Пушкин — «веселое имя», как и для Блока). Так, в песне **«Про речку Вачу и попутчицу Валю»** (1977) бродяга, «бич», повествуя о своих злоключениях, вдруг прибегает к цитате, из почтения к классику переходя в одной строчке с хорея на ямб: «Вача — это речка с мелью // Во глубине сибирских руд...» Здесь, впрочем, стоит сказать в целом о характере работы Высоцкого с традиционно литературным материалом, о его способе обращения с «чужим словом». У Высоцкого довольно много цитат, реминисценций, пародийных переделок — словом, всего того, что в современном литературоведении именуется «интертекстуальностью». И всякий раз Высоцкий пользуется «чужим словом» не пассивно, а смело и творчески, парадоксально сталкивая контекст литературы с контекстом обыденной жизни. Так что при всей кажущейся «легкости» произведения Высоцкого требуют от читателя хорошего знания литературы, умения сопоставлять тексты, угадывать «подтексты» в неожиданных местах.

"Песня о вещем Олеге"

"Про речку Вачу и попутчицу Валю"

«Шуточная песня»

А мы пока переходим к той тематической группе — очень условно — можно было бы назвать сатирической. Условно — потому что социальная, политическая и философская сатира у Высоцкого присутствует в песнях на самые разные темы. Точно так же глубокое и парадоксальное остроумие пронизывает все творчество поэта. «Шуточная песня» — предварял он иногда исполнение некоторых произведений (отчасти, чтобы усыпить бдительность «личностей в штатском», отчасти, что бы уберечь от неприятностей людей, пригласивших его выступить), хотя на самом деле «шуточность» присуща почти всем песням Высоцкого, что не исключает при этом их глубины и серьезности.

Сатирические персонажи Высоцкого — это не схематические карикатуры, а живые, узнаваемые характеры. Вот персонаж песни **«Завистник»** (1965), он ненавидит своего соседа — геолога, зарабатывающего «крупные деньжищи». Автор готов «влезть в шкуру» и такого человека. Дать ему возможность высказать все имеющиеся у него аргументы, вплоть до самого абсурдного: «У них денег — куры не клюют,

А у нас — на водку не хватает!»

Обратите внимание: этот завистник и тридцать лет спустя занимает ту же позицию — только теперь объектом ненависти стали какие-нибудь бизнесмены.

Высоцкий оценивал своих персонажей не по нормам советской фальшивой морали, а по естественным, вечным, общечеловеческим нормам. Он не «боролся» с пьяницами и бездельниками, а наглядно демонстрировал, как социальная система помогает развитию в людях не лучших, а худших качеств. В песне **«Случай на шахте»** (1967) завистники уже объединились в сплоченный коллектив и потихоньку сговорились не спасать заваленного в забое передовика, выполнявшего «три нормы». Передовик-«стахановец» тоже не идеализируется, мы знаем про него немного: «Служил он в Таллине при Сталине». Важно, что возникает объемная, точная картина уродливого общественного устройства: лицемерно пропагандируется труд, а реально выгодным и целесообразным стали безделье или работа «с прохладцей».

Кто виноват в несовершенстве жизни — «верхи», или «низы»? Высоцкий не спешил давать однозначный ответ на этот вопрос, избегая тем самым упрощающих штампов — как «советского», так и «антисоветского» образца. Его стратегией была правда, а не верность той или иной идеологии. Это стало понятно только теперь, когда беспощадной эстетической уценке время подвергло и фальшивую «советскую сатиру» вроде комедий и басен Сергея Михалкова, и неталантливые схематические памфлеты эмигранта «антисоветчика» Александра Зиновьева (не случайно, что Зиновьев в наши дни перешел в лагерь коммунистов и националистов, — идеологические крайности часто сходятся). Высоцкий еще на раннем этапе творчества, еще в шестидесятые годы уловил главное: произвол, ложь и жестокость советского режима диктуются не только «сверху» — они прочно укоренены в сознании и в образе жизни «низов», так называемых «простых людей».

Песня **«Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям»** (1964) свидетельствует, что подобные «письма» не только навязывались «сверху» , но и находили искренний отклик у так называемых масс:

«Мы нанесем им, если будет надо,
Ответный термоядерный удар».

Туповатые представители «низов» проговаривают вслух то, что циничная власть прикрывает лицемерными разговорами о «борьбе за мир». По отдельности эти люди, быть может, и не так плохи, но, собравшись вместе, они вполне искренне могут заявить: «Так наш ЦК писал в письме открытом, — // Мы одобряем линию его!»

В массовом сознании коренятся и истоки имперского национализма. В песне **«Антисемиты»** беспощадно констатируется: «На их стороне хоть и нету законов, — // Поддержка и энтузиазм миллионов».
Мрачноватая складывается картина, но зато честная и объективная. Она может объяснить не только 60—70-е годы с пресловутым брежневеким застоем», но и времена сталинского террора, проходившего при народном«одобрении».

И все-таки сатирические песни Высоцкого не создают ощущения безысходности. При всей беспощадности взгляда на человека, при всей высоте оценочных критериев личности Высоцкий умеет в каждом, самом опустившемся, самом ограниченном, самом озлобленном человеке раскопать человеческое и живое. Он никогда не прибегал к лицемерно-схематическим ярлыкам типа «хомо советикус». Думается, не по вкусу пришлось бы ему и популярное теперь словечко «совок». Никто таким ярлыкам не соответствует на сто процентов, но и никто не имеет права считать себя безупречным и свободным от «советскости». Такой честный взгляд на жизнь и сделал сатирических персонажей поэта живыми людьми: будь то пьяница из песни **«Милицейский протокол»**, или приехавший в Москву на выставку Коля («Два письма»), или даже изображенный в виде неодушевленного предмета идеологический работник, который всю жизнь «усиливал ложь» («Песня микрофона»).

Прочитаем с этой точки зрения текст песни **«Диалог у телевизора»** (1973) — произведения, по строенного в драматургической форме, рисующего два колоритных и жизненно достоверных характера.
Текст дает немало поводов для смеха, для наблюдений над техникой авторского остроумия. Но едва ли стоит смотреть на Ваню и Зину только свысока, с позиции превосходства. О чем все время заводит речь - Зина? О несовершенстве своей с Ваней жизни — несовершенстве не столько бытовом, сколько духовном, даже эстетическом. Наивно восхищаясь цирковыми чудесами и «блестящей» наружностью артистов, она горестно сравнивает эту «красоту» со своими буднями. И Ваня, несмотря на всю свою грубость, не может не чувствовать правоты, содержащейся в словах Зины. Он то отшучивается, то отругивается, то пытается навести романтический флер на свои отношения с собутыльниками. Ни за что не хочет он признать, что его жизнь пуста и бессмысленна. Витающее в воздухе представление о жизни полной, интересной, осмысленной подсознательно ведомо этим людям. Стереоскопическая объемность характеров создается здесь на пересечении двух художественных точек зрения, одна из которых определялась Гоголем как «видимый миру смех», а другая — как «незримые, неведомые ему слезы». Высоцкий — продолжатель гоголевской традиции гуманного смеха (в этом русле работал и Михаил Зощенко, опыт которого — и в обрисовке характеров, и в построении «двуголосого» слова — оказал на Высоцкого несомненное влияние).

"АНТИСЕМИТЫ"

"Милицейский протокол"

"Диалог у телевизора"

И Гоголь, и Зощенко, и вслед за ними Высоцкий ждали от читателей не только умения понимать шутки, но и способности критически посмотреть на самих себя («Чему смеетесь? -— Над собою смеетесь!») Пусть мы внешне не похожи на Ваню с Зиной, но не отдаем ли мы порою дань злословию, грубости, скуке и апатии — пусть в иных, более благопристойных формах? Такой вопрос спрятан внутри каждой сатирической песни Высоцкого.
Чем беспощаднее сатирик, тем отчетливее проступает в его творчестве образ того идеала, с позиции которого ведется писателем критика общества. Высоцкий, смело и открыто заявивший веем своим соотечественникам:

«Нет, ребята, все не так!

Все не так, ребята...», был постоянно занят поиском истинных, неоспоримых ценностей. Поэтому его всегда интересовали экстремальные ситуации, в которых сущность человека проявляется с особенной отчетливо.

Особую тематическую группу составляют в его наследии песни о единоборстве со стихией, об испытании личности, о зарождении между людьми подлинной духовной близости. Сюда относятся и «альпинистские» песни, написанные для кинофильма «Вертикаль» («**Песня о друге**», **«Здесь вам не равнина»**, **«Прощание с горами»** и др.), и многочисленные морские песни (в 1990 году они были объединены в сборнике «Свой остров»), и такие тесни, как **«Дорожная история».**
Высоцкий не просто рассказывает о суровых испытаниях — он и читателей-слушателей подвергает серьезному испытанию, погружая в атмосферу драматизма, а то и трагического ужаса, как, например, в песне **«Спасите наш души»** (1967): Это произведение, конечно, имеет и «второе дно», острый политический подтекст: речь идет и о духовном «удушье» советского времени, о растлевающей души господствующей лжи, о необходимости спасения людей в нравственном смысле.

Но наличие этого второго плана не отменяет значимости основного сюжета, более того: взаимодействуя, два плана создают интенсивный эмоциональный резонанс.

И, как ни была бы жестока стихия, как ни была бы жестока жизнь — мужество и стойкость человека всегда бывают вознаграждены:**«Белое безмолвие»** (1972).

Творческий интерес к миру стихий, к внутренней диалектике природы, составной частью которой является и человек с его радостями и страданиями, — все это позволило Высоцкому избежать социально-публицистической ограниченности, свойственной многим его современникам, сумма крамольных идей которых свелась к банальному тезису «во всем виновата система». Трагизм жизни, по Высоцкому, коренится в самой природе бытии, но эта же природа обусловливает существование вечных и неистребимых ценностей.

"Здесь вам не равнина"

"Прощание с горами"

"Спасите наши души"

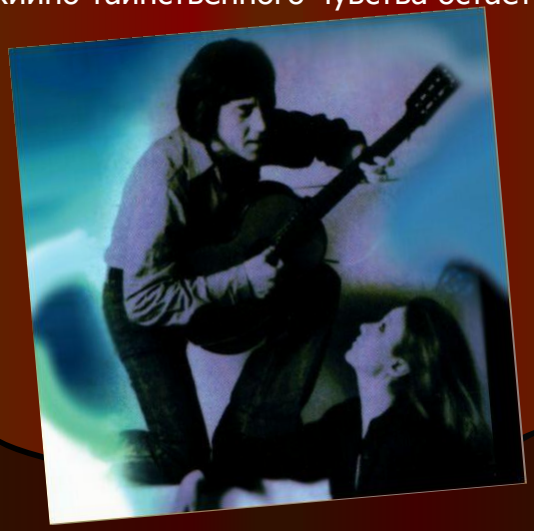
"Белое безмолвие"

феномен любви

Именно так трактуется в художественной системе Высоцкого феномен любви: Когда вода всемирного потоп»

Вернулась вновь в границы берегов,
Из пены уходящего потока
На сушу тихо "выбралась Любовь —
И растворилась в воздухе до прока...

В мире Высоцкого только любовь делает человека личностью — будь то комически безумная влюбленность персонажа одной из ранних песен в беспутную Нинку (**«Наводчица»**, 1964) или высокое романтическое чувство, рождающееся и крепнущее в годы военных испытаний **(«Так случилось — мужчины ушли...», «Белый вальс»).** Любовная тема исследовалась Высоцким с присущим ему аналитизмом и творческим остроумием, начиная прямо с первой песни «Татуировка», о которой у нас уже шла речь. Любовные отношения людей, конечно, в известной и необходимой мере зависят от социальных условий и норм (шуточный цикл 1969 года: **«Про любовь в каменном веке»**, **«Семейные дела в Древнем Риме»**, **«Про любовь в средние века»**, **«Про любовь в эпоху Возрождения»**, но доминанта этого стихийно таинственного чувства остается неизменной. В своей любовной этике Высоцкий удивительно старомоден. Женщина для него предмет поклонения и ответственной заботы. Ей великодушно прощаются любые слабости **(«Я несла свою беду...»).** В то же время облик лирического героя отмечен мужественностью, широтой натуры, - умением открыто выразить свои чувства в не приторной, скрашенной добрым юмором романтической манере.



"Наводчица"

"Белый вальс"

"Про любовь в каменном веке"

"Про любовь в средние века"

"Про любовь в эпоху Возрождения"

философская лирика

Мы подошли теперь к разговору о философской лирике Высоцкого, то есть о произведениях, непосредственная тема которых — жизнь и смерть, добро и зло, время и судьба, победа и поражение. При этом надо иметь в виду: поэзия Высоцкого философична насквозь, что мы уже заметили, касаясь всех предыдущих тематических пластов. Но теперь мы поднялись, так сказать, на верхний этаж выстроенного Высоцким художественного здания — на уровень его общефилософских итоговых раздумий о природе бытия и сущности человека.

Высоцкий не просто высказывает мысль, он переживает ее с полной душевной отдачей. Так, в песне **«Прерванный полет»** (1973) тревожная мысль о несовершенстве своей жизни доведена до гиперболизированного, безысходного отчаяния.

Именно это беспощадное сомнение в себе, этот нравственный максимализм самооценки помогли Высоцкому реализоваться как человеку и как творческой личности. Адекватное восприятие этого произведения невозможно, если читатель-слушатель не применит те же беспощадные критерии к самому себе и к своей жизни, не подставит на место «он» собственное «я». И тогда вслед за безысходным отчаянием придут просветление и надежда. Людям самодовольным в мире Высоцкого делать нечего, поэтому очень хорошо и правильно, что Высоцкого принимают отнюдь не все.

С незапамятных времен идут споры о том, должно ли искусство «учить» людей, «воспитывать» их, должен ли художник давать ответы — или же ему достаточно поставить правильно вопросы. Опыт Высоцкого в значительной мере снимает это противоречие. Он, конечно, избегал дидактических поучений, не любил становиться в позу и вещать от имени истины:

«Мы все ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса», — предостерегал он и себя и других в стихотворении **«Мой Гамлет»** (1972).

Каждое произведение Высоцкого — это прежде всего вопрос, не надуманный, прямой, «нужный». Но в самой постановке вопроса таится и ответ, который каждый читатель-слушатель может открыть —- но не «вообще», а для себя лично. Об этом идет речь в песне **«Чужая колея»** (1973), которую Высоцкий любил исполнять в молодежных аудиториях, полагая, что неожиданный финал этой песни-раздумья способны воспринять и применить в жизненной практике те, у кого еще вся жизнь впереди.

«...Делай как я!

Это значит — не надо за мной...» — этот парадокс можно считать и главным итогом творчества Высоцкого, и главным «уроком», который можно вынести из жизненно-духовного опыта всех тех, кто жил «не как все», кто, споря с общим мнением, нашел свой единственный и неповторимый путь.

"Прерванный полет"

"Мой Гамлет"

"Чужая колея"

Нравственно-философская концепция Высоцкого выражается не однозначно-монологическим способом, а через «сцепление мыслей» (пользуясь формулой Л. Толстого). Причем нередко «сцепляются» две взаимоисключающие мысли, каждая из которых служит лишь материалом для создания сложного, не сводимого к однозначному истолкованию художественного итога. Это можно проследить, например, в **«Песне про первые ряды»** (1971) — произведении, затрагивающем один из самых страстных вопросов человеческого бытия. Стоит ли в жизни стремиться к успеху, выбиваться в лидеры — или же лучше оставаться в тени, но зато сохранять независимость? На эту тему написаны тысячи стихотворений: еще Гораций советовал своему другу Лицинию Мурене не рваться в, первые ряды и держаться «золотой середины». Поэтами всех времен и народов предложено множество индивидуальных ответов на этот острейший вопрос, но он все еще не исчерпан и, по-видимому, останется вечным и постоянно обсуждаемым. Ведь нет человека, перед которым он не стоял бы. Одни, стиснув зубы, стремятся к успеху во что бы то ни стало. Другие отказываются от борьбы и именно благодаря этому добиваются исполнения заветных желаний. Третьи, потерпев неудачу в карьере, делают вид, что равнодушны к успеху. Четвертые гордятся своей независимостью, заявляя: «Я в эти игры не играю», — но такая позиция нередко оборачивается позой, скрывающей равнодушие или бездарность. В общем, здесь множество вариантов. Как же отвечает на сложнейший вопрос Высоцкий?

Очень непростым образом отвечает. В его песне звучит как бы целый хор точек зрения, спорящих друг с другом, отражающих опыт разных людей. Многоголосое искусство Высоцкого — в страстном авторском переживании взаимоисключающих точек зрения как равноправных. Смысл плюс смысл — такова формула его художественного мира. Начинается песня с отрицания успеха, с отказа от честолюбивых устремлений: Была пора — я рвался в первый ряд,

И это всё от недопониманья.
Но с некоторых пор сажусь назад:
Там, впереди, как в спину автомат, —
Тяжелый взгляд, недоброе дыханье.

Следует целый ряд аргументов в пользу последнего ряда, надежного, удобного, дающего «перспективу» и «обзор». Но какой-то иронический подвох ощущается в авторском монологе, а дальше о прелестях последнего ряда говорится с болезненным оттенком обреченности: Мне вреден первый ряд, и говорят —

От мыслей этих я в ненастье ною.
Уж лучше — где темней — в последний ряд:
Отсюда больше нет пути назад,
И за спиной стоит стена стеною.

Нет, что-то тут не то. Не от хорошей жизни эта любовь к последнему ряду. Однако наш собеседник стоит на своем и доводит свой исходный тезис до надрывной кульминации: И пусть хоть реки утекут воды,

Пусть будут в пух засалены перины—
До лысин, до седин, до бороды
Не выходите в первые ряды
И не стремитесь в примы-балерины.

"Песня про первые ряды"

Мы вроде бы уже приняли эту точку зрения, согласились с тем, что не надо бороться за лидерство. Но... последний куплет ставит все с ног на голову:

Надежно сзади, но бывают дни —
Я говорю себе, что выйду червой:
Не стоит вечно пребывать в тени —
С последним рядом долго не тяни,
А постепенно пробирайся в первый.

Что же получается? Сначала говорилось одно, а к концу — нечто диаметрально противоположное. Как же понимать автора? А так, что жизнь — сложное и гибкое искусство, не терпящее готовых и стандартных рецептов. Что в одних случаях надо мужественно уйти в тень, отказаться от скорых успехов, не гнаться за славой и признанием. А в других случаях надо не пасовать, не малодушничать, не скромничать, а смело выходить навстречу жизни и людям, брать на себя бремя ответственности, а если пошлет судьба, то и бремя успеха, славы. Ведь вечные законы жизни нельзя понять одним умом, приняв раз и навсегда ту или иную рассудочную догму. Тайна жизни открывается только тому, кто постигает ее разумом и душой вместе. Вот таким сложным и цельным сплавом мысли и .чувства продиктована «Песня про первые ряды» , единством разума и души отмечено и все творчество Высоцкого.

Сам он умел достойно держать себя и в последнем ряду, и в первом. Ради успеха не поступался своими художественными принципами, не гримировал живых и нескладных своих персонажей, не редактировал своих песен в угоду боязливым чиновникам от искусства.

Терпел все тяготы последнего ряда: почти не печатался при жизни, не часто слышал свои, песни с экрана (хотя сочинял для; кино немало), сыграл в кино и в театре отнюдь не все, что мог и хотел. Но, слыша зов судьбы, чувствуя, как жаждет народ песенного слова, без страха выходил в первый ряд и вел со своими современниками страстный разговор о самом главном и трудном.

ВЫВОД

«Сколько песен и тем...» Естественно, мы не смогли исчерпать тематическое мно-гообразие творчества Высоцкого, а тем более — коснуться всех песен, располагающих к подробному и основательному разговору. У нас была другая задача — найти единый ключ к художественной системе Высоцкого, прикоснуться к главному нерву его поэзии. Для начала важно уловить тематические и проблемные связи, делающие совокупность написанных Высоцким песен единым художественным целым, единой книгой с четкой структурой, с магистральным сюжетом, наконец — тем «нерукотворным памятником», которым становится творческое наследие каждого большого и настоящего поэта.

Потому в заключение вновь дадим слово самому Высоцкому, написавшему в 1973 году свой **«Памятник»** — одновременно и песню и стихотворение (известны фонограммы и с пением, и с декламацией). Напомним, что мотив памятника, восходит к оде Горация (где есть слова «Весь я не умру»), в русской поэзии его продолжили Ломоносов, Державин, Маяковский («Мне бы / памятник при жизни / полагается по чину, // Заложил бы / динамиту / — ну-ка, / дрызнь!»). Высоцкий не только с законным правом присоединился к этой традиции, но и нашел свой неповторимый язык для разговора о бессмертии: «Но с тех пор, как считаюсь покойным...» И закончил он это произведение главным, ключевым для себя словом, эпитетом, право на который он доказал и судьбой, и поэтическим творчеством.

"Памятник"

Тематика

КРИМИНАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА

ВОЕННАЯ ТЕМАТИКА

СПОРТИВНАЯ ТЕМАТИКА

ПЕСНИ-СКАЗКИ

ШУТОЧНЫЕ ПЕСНИ

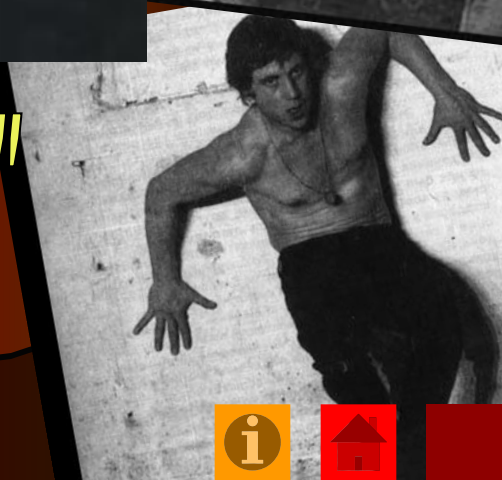
АЛЬПИНИСТСКИЕ ПЕСНИ

ЛЮБОВНАЯ ТЕМАТИКА

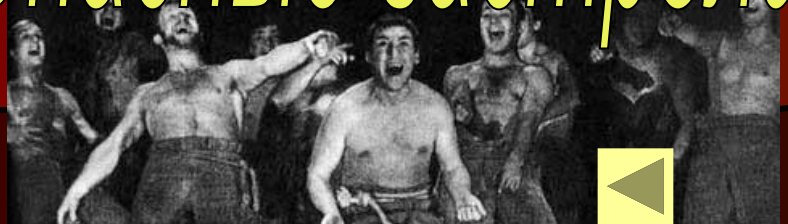
ФИЛОСОФСКАЯ ТЕМАТИКА

ВЫВОД

"Короткие встречи"



"Опасные гастроли"



"Интервенция"

Другое

Кинофильм: «Интервенция»

«Гамлет»

К.ф. «Место встречи изменить нельзя»

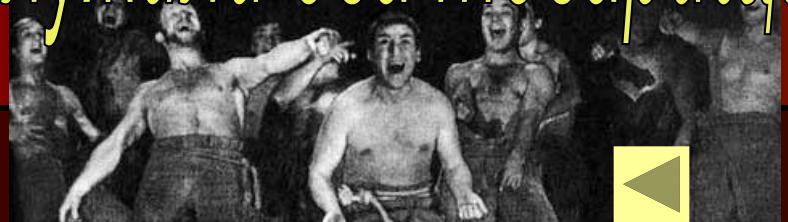
К.ф. «Служили два товарища»

"Гамлет"

"Место встречи изменить нельзя"

"Служили два товарища"

"Служили два товарища"



"Служили два товарища"

Фрагменты выступления

ОДНА НАУЧНАЯ ЗАГАДКА, или ПОЧЕМУ АБОРИГЕНЫ СЪЕЛИ КУКА

ПЕСНЯ О ДРУГЕ

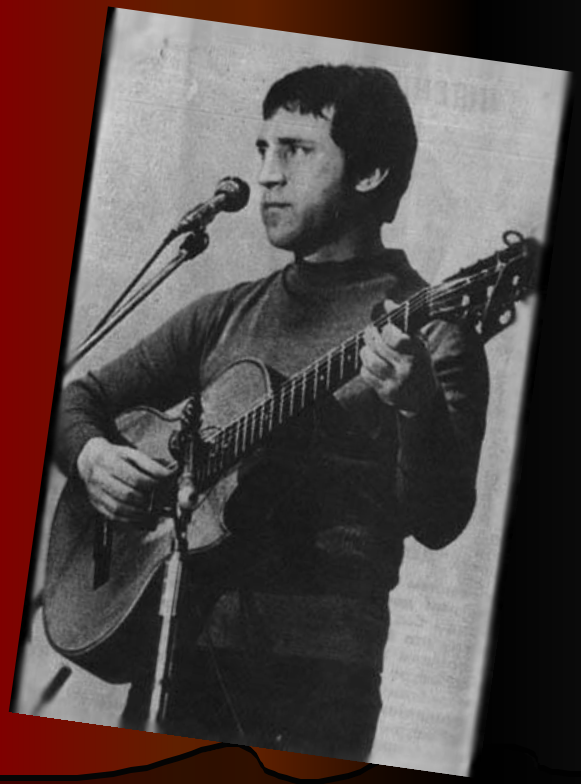
ПРОЩАНИЕ С ГОРАМИ

МЫ ВРАЩАЕМ ЗЕМЛЮ

ВЕРШИНА

Я НЕ ЛЮБЛЮ

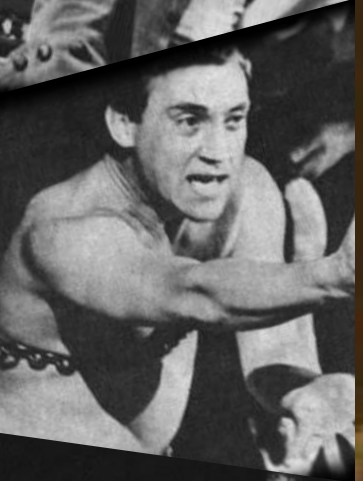
СЛУХИ



Одна научная загадка,

или почему аборигены съели Кука

Песня о друге



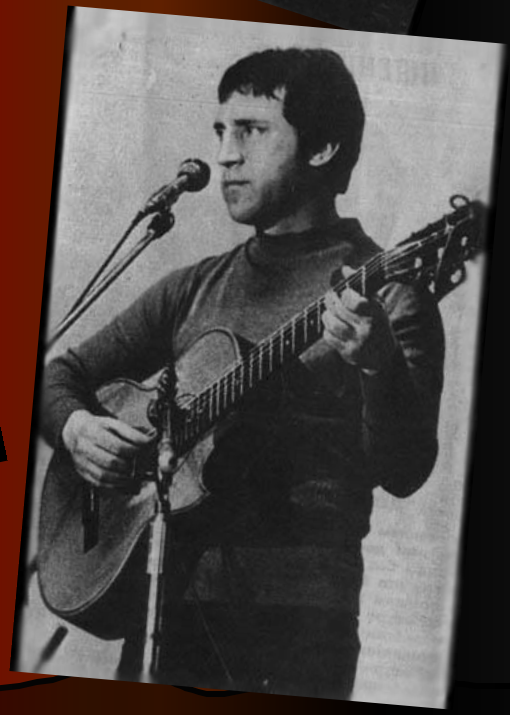
Прощание с горами

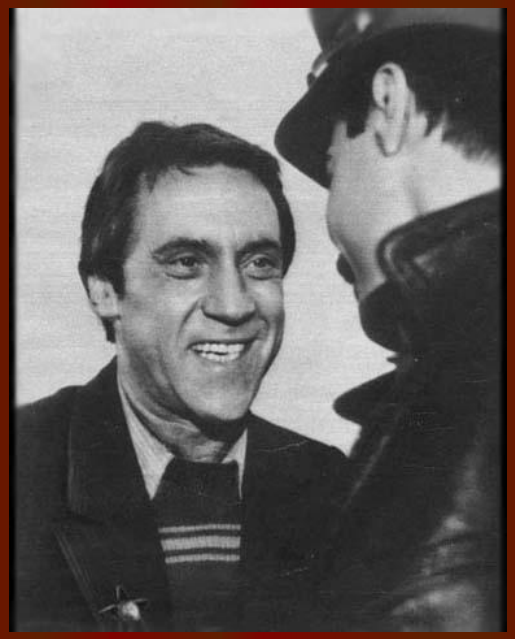
Мы вращаем Землю

Вершина

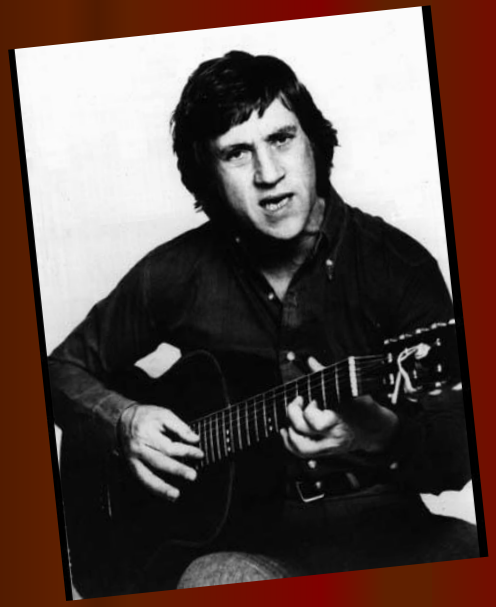
Я не люблю

Слухи



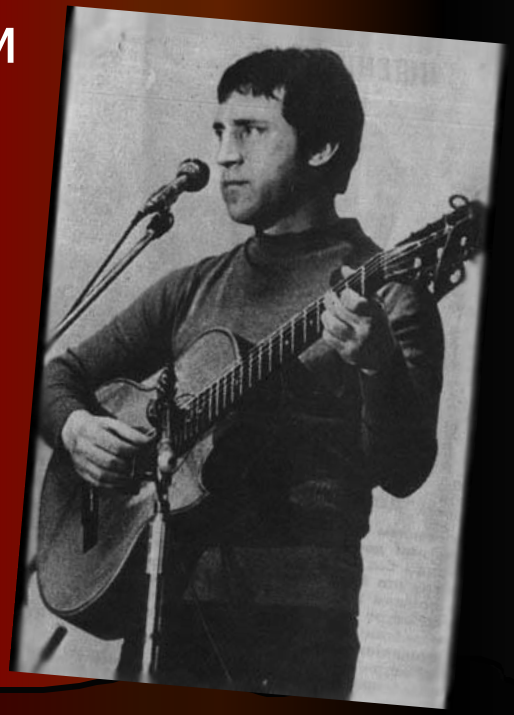


Используемая литература



«Мой Гамлет» Владимир Высоцкий
Изд. «Азбука-классика» 2004

«Русские поэты» ; 4 том
Изд. «Детская литература» 1966



«Владимир Высоцкий» ; 1 том
Изд. «Художественная литература» 1991

«Барды. Владимир Высоцкий»
Изд. «TRIADA»