

ПОСЛЕ ВЫСОЦКОГО.

Не буду спорить, если скажут, что я выбрал не лучшее время писать о Владимире Высоцком. Хотя, с другой стороны, где оно, "лучшее", самое что ни на есть своевременное время — полтора года назад, в чад и надрыве бьющего через край июля 1980-го? Или впереди, лет эдак через пять-десять, когда образ певца за-костенеет в легенде о нем, — легенде как официальной, так и частной? Нет, не будем, пожалуй, временить, потому что время работает против таких странных художников, как Высоцкий. Силы забвения и рутины в тяжбе с живым голосом — неуклонно набирают очки в свою пользу. Чем дальше продвигается процесс неспешного усвоения (точнее сказать, заглатывания) его наследия официальной культурой, тем заметнее выступает на передний план наиболее слабое, наиболее сомнительное в этом выморочном наследстве: песенки, которые вполне можно записать на пластинку "Мелодии", роли, сыгранные во второсортных, даже по местному стандарту, кинофильмах, наконец, — о, приятный сюрприз для тех, кто хочет знать все о своем кумире, — стихи (подборка в "Москве", 1982, №1 и еще где-то). Все это можно купить, прочесть, потрогать, посмотреть, не раз и не два, по телевизору.

Между тем, попытайтесь мы задуматься над тем, чем же был для нас Высоцкий, что было наиболее самоочевидным в существовании его феномена, то пришлось бы начать с того, что Высоцкого — в его основной ипостаси: автора и исполнителя песен — как бы и не существовало в реальности. Мы жили окруженные и наполненные его голосом, его интонациями и словечками (уже не могли жить без них), но существование автора этих слов оставалось проблематичным. Не подтверждалось, как, впрочем, и не опровергалось, из официальных источников. В жизни истеблишмента последних лет он стал чем-то вроде домового, существа, как известно, грозного, но по-своему и необходимого, с завываниями которого смирилось начальство — как с явлением природного порядка, как с массовым, но не особо опасным суеверием, которое лучше не замечать, чем искоренять. Даже смерть Высоцкого — о которой говорили все —

была не замечена "средствами массовой коммуникации". Первое сообщение о ней появилось только через месяц, да и то в порядке опровержения мнений о покойном (то бишь откликов на его смерть), высказываемых "за бугром".

Вот почему наблюдающееся с недавних пор и особенно после смерти певца, стремление как-то материализовать его творчество равно как и "легализовать" его /равносильно попытке поставить капкан на домового. Набранные типографским шрифтом – как это делалось еще при жизни и, надо полагать, с лучшими целями /я имею в виду публикацию в "Метрополе"/ – его слова не воспринимаются, если не хуже: выглядят жалко на фоне даже средней литературы. Единственным нормальным /потому что нейтральным/ каналом связи с духом покойного остается магнитофонная лента. Мне вкажут, что так обстоит всегда, когда пытаются устроить литературный мемориал не просто популярному, но оставившему след в душе народа шансонье, – шансонье, совмещавшему в одном лице певца и поэта/ например, Брассенсу в "Эхо"/. Ничего подобного, ситуация с Высоцким уникальна. Его черный ночной голос плохо ложится на дневного цвета бумагу именно потому, что слишком хорошо будит в неурочное время совесть сограждан. Его слова нельзя было "списывать", их надо было держать в голове.

Подстать этой материальной невоплотимости главного в Высоцком-художнике, его духа, раздваивался, ускользал от разумного осмысления и его внешний, доступный нам – в рамках официального искусства – образ. Таинственный источник полукрамольных песен и одновременно артист театра, существующего чуть ли не под эгидой МВД, русская вольница, анархист по натуре и послушная игрушка в руках режисера, готового, по части левизны, заткнуть за пояс Мейерхольда; ну, а как согласить участие в этом "театральном Октябре" с игрой в самых что ни на есть рутинных, коммерческих фильмах и телепостановках? Не знаю.

То ли его эксплуатировали, но как-то нескладно, то ли приручали, но опять же без особой надежды на успех. В любом случае Высоцкий существовал сам по себе – ни с кем и ни с чем в глазах общественности не солидаризируясь, ни с кем и ни с чем открыто не порывая. И в этой его отстраненности, внепартийности, в сочетании с тем, что он знал нечто главное о нашей жизни, во всяком случае, находил "правильные" слова, было нечто пугающее:

словно с нами говорил человек не от мира сего, — мира разделенного на лагеря и группы, на там-, сам- и здесь-издаты.

/О борьбе Правды с Ложью он незадолго до смерти сочинил прекрасную и грустную песенку, последние слова которой знаменательны./ Не была ли эта "неотмирность" верным свидетельством того, что голосом Высоцкого говорит нечто большее и его самого, и его ближайшего окружения? Что не столько себя ему нужно ^Нвзвизгивать, сколько избавиться от шумящего в нем сонма безымянных голосов — все прочее же трын-трава, включая и такую малость, как личность популярного артиста театра и кино Владимира Высоцкого. Действительно, если окинуть взглядом его "творческую биографию", в ней мало признаков целесообразно устрояемой судьбы, того, что бы складывалось в понятие "творческого роста", эволюции, артистической карьеры, на худой конец. И в начале, во времена "Вертикали", и в конце пути, уже после парижских записей, ему ничего не стоило — словно в качестве приложения к своим шедеврам — выдать пару-другую посредственных, условно-романтических да и просто конформистских песен, которые охотно подхватывались "Мелодией". Настоящего официального признания эти вещи ему тем не менее не приносили.

Нет, логики было мало в жизни Высоцкого-художника. Ни логики, ни развития, ни пути, только все более матерекующий, все более набухвающий тоской и алкоголем голос. Этим своим в вокальном отношении небогатым голосом Высоцкому дано было выразить то, что редко кому удается в наше время — народный взгляд на вещи. И это главное. Та разношерстная, многоликая, ни во что уже не верящая, злая на язык городская толпа /иначе говоря — д е м о с /, которая стала реальностью за последние лет двадцать и задуманная жизнь которой уже не находила себе утешения в границах между "Шумел камыш" и "Широка страна моя родная", — ухлышала себя в интонациях Высоцкого, услышала и признала в авторе своего. Я помню, как приблизительно в то же время ощущение новой городской "оттепельной" реальности пытался передать молодой Евтушенко: "Мы несем свои папки, пакеты, но ведь это же все-таки мы" и т.д., но Евтушенко для этого был слишком "студент", слишком лирик, помнящий себя и идеологический этикет.

Сколько бы ни профанировались такие слова, как **н а р о д**, **н а р о д н о с т ь**, их не избежать, говоря о Высоцком. Именно ^{на порядок} абсолютно естественной, произвольной народностью своего взгляда

вещей в окружающем нас мире он выделялся среди своих многочисленных собратьев по жанру — всех, кто вместе с ним получил громкое и нелепое имя бардов, менестрелей, ашугов. К Высоцкому оно как-то не приставало. Нисколько не пытаюсь умалить заслуг Галича и Окуджавы, наиболее серьезных его конкурентов в области песенной поэзии, — особенно велика роль Окуджавы, с которого все собственно и началось, — все же следует сказать, что они были голосом только одной части общества, интеллигенции, а этого для создания подлинной песни недостаточно, ибо песня, в своем пределе, приобщает нас к стихии всеобщего и объективного. "Умышленность" их песенной поэзии, вдруг напоминающая о себе то сентиментальностью до жеманства, то вульгарноватой сатирой какой-нибудь "Парамоновны" то просто умностью, — повторяю, "умышленность" и субъективность, не всегда переносимые и в стихотворстве, здесь, в атмосфере нового демотического жанра, возникшего на скрещении вольной, частной поэзии и вольного же городского, дворового, подворотенного мелоса, порой начинали отдавать нестерпимой фальшью. Когда слушаешь, например, позднего Окуджаву, то ловишь себя на том, что именно автор, присутствие его, человека симпатичного и интеллигентного, в песне, и мешает сказаться до конца тому основному настроению, что самим же автором и вызвано к жизни.

В Высоцком — наверное, впервые после Есенина — произошло чудо творческого слияния сознательного и бессознательного, природы и культуры, устно-поэтического и "сделанного". Произошло не на страницах романа и не в высокой лирике, а на куда более скромной площадке, которую только очень условно можно назвать песней /равно как и городским романсом, балладой, зонгом/.

Но я не без умысла употребил слово п л о щ а д к а — связь Высоцкого со сценой, с подмостками имеет глубоко сущностный характер. Речь идет не о театре, и не театральной стихии, как думают некоторые, обязан Высоцкий своим песенным даром. Да, театр "подобрал" Высоцкого, дал ему кров над головой, привил некоторые технические навыки, но больше ничего наш современный, лишенный всякого духовного авторитета театр ему дать не мог. В конечном счете, все сделанное Высоцким на сцене и в кино — это театр одного актера. Искусства там немного. Та же подлинная и изначально присущая ему театральность, потребность в бескорыстном лицедействе, — они реализовали себя в песне. Песня стала настоящей сце-

ной артиста. Работа Высоцкого в театре важна как внешний символ более глубокой, внутренней связи его с традицией народно-площадной, скорее балаганной, нежели театральной культуры. Оптимальным вариантом этой народно-площадной театральности свободных духом людей стала — на Западе — драматургия Шекспира. Не побоюсь впасть в преувеличение, если скажу, что в Высоцком жила искра шекспировского начала в искусстве, столь редкого в наши дни. Шекспир — это ведь не только Гамлет и Лир, это и диалоги шутов и могильщиков. Я не видел Высоцкого в роли Гамлета и не жалею об этом, с меня достаточно "Эй, Вань, гляди какие карлики"... чтобы почувствовать в этой свободной пластичности, в этом трезво-ироничном и мужественном взгляде на жизнь присутствие шекспировского духа.

Таков наиболее универсальный, культурологический смысл явления Высоцкого: т.е. напоминание об утраченных ценностях народной (в ренессансном, шекспировском значении) культуры. Он не должен закрывать от нас того, что творчество Высоцкого — глубоко национальное явление. Это взрыв площадной, скоморошеской стихии, который может и должен быть понят в контексте отечественной истории: как ее закономерный результат, как своеобразная компенсация за все то, что перенес народ. И не будем, подобно поклонникам Бахтина, выискивать элементы карнаваллизации в пестром и несомненно гротескном мире его песен-представлений. Российский климат мало благоприятствует карнавалу, здесь все грустнее и серьезней, точнее — безнадежней, чтобы найти себе выход в различных "прогрессивных плясках", символизирующих вечно возрождающуюся жизнь. Скоморошество и юродство — вот две наиболее русских формы протеста против всеисильности зла. На дне их горечь и боль. Источник способности Высоцкого очищать наши души с помощью мрачного веселья не в раблезианском карнавале, а скорее уж в "Повести о Горе-злосчастии", рассказывающей о прении молодца с неумолимой судьбой, в заунывной русской песне. Надо понять, что пластичность, резко очерченная гротескность образов певца суть обратная сторона тоски, не знающей границ, ее трансформация. Там, где эта тоска пыталась прямо выразить себя //как в ряде поздних песен Высоцкого: "Чуть помедленнее кони" и др./, певца ждала неудача. Исполнение их напоминало двойную пытку: над автором и слушателями. Причина на мой взгляд в том, что анонимная, фольклорная по природе боль, которую хотел передать "русский Гамлет 70-х годов XX века", плохо вмещается в формы авторского лиризма, разрывает их. Тут легко было найти выход в рутине цыганщины, неуместно

барской и псевдо-русской сегодня. И Высоцкий видимо колебался. Художественный инстинкт его не подвел.

Есть и другая причина, почему не в формах традиционного песенного лиризма, а лиризма, подчиненного театрально-площадному началу, Высоцкий наиболее убеждает. Изменился этос народа. Говорить, а тем более петь о своей боли — непозволительная роскошь для современного простолюдина. Это чутко почувствовал Высоцкий — самое антилирическое явление в волне самодеятельного музыкального лиризма, прокатившейся по стране за последние двадцать лет. Вот почему лирическая боль сублимируется у него до гротеска и иронии. Вот почему центральное место в его творчестве занимают песни стыдливо называемые /вслед за автором/ "шуточными"; они наиболее адекватно передают состояние современного народного духа, который, по существу, и является — в виде множества лиц и голосов — субъектом песенной поэзии Высоцкого. Органически присущая народному сознанию амбивалентность мироощущения пронизывает лучшие песни Высоцкого. Возьмите его "Утреннюю гимнастику," каким-то образом попавшую на пластинку. Это в такой же степени пропаганда физкультуры, в какой и осмеяние ее, — осмеяние с глубокой народной точки зрения.

Именно в силу своей глубокой амбивалентности творчество Высоцкого не могло и не может быть до конца интегрировано официальной культурой /впрочем, по этой же причине оно не может полностью вписаться и в контур "второй культуры"/. Характерно в этом плане стремление официальной критики и "друзей" Высоцкого выпрямить его голос, и тем самым идентифицировать для широкой публики личность певца. Делается это разными средствами: скажем, за счет предпочтения, отдаваемого, при записи на пластинки, чисто лирическим песням перед "шуточными" /понимай, "безответственными"/ или совсем просто — путем превращения певца в поэта... писавшего, оказывается, стихи на гражданские и патриотические темы. Последнее /поспешное обнародование стихов/ воспринимается в качестве курьеза, первое /масильственная монологизация песенного наследия Высоцкого/ вводит нас в суть проблемы. "Неужели такие полные экспрессии и лиризма вещи, как "Порвали парус", "Песня о друге", песня "о чужом, оказавшемся с тобой в связке" — не есть выражение жизненной позиции певца, его представлений о добре и зле?" — спрашивает недоумевающий поклонник Высоцкого. Убежден, что нет. Да и вообще, вопрос не в том, что,

ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ~~ЛЮБИЛ~~, ВО что верил, какие жизненные принципы ~~исне~~ поведывал нравящийся нам художник. Важно то, что говорило через него. ~~И~~ В этом смысле главное в Высоцком – это то, что он имел дар и мужество быть голосом или /используя точное слово поэта/ "горлом стихии" – в данном случае, стихии народной души. Собственно лирическая струя в его творч~~е~~стве служила лишь бессознательным прикрытием и мотивировкой этой основной работы. Ведь как-никак перед нами выступал "бард". И Высоцкий по мере сил оправдывал навязанное ему романтическое амплуа. Но ведь высказаться "с последней прямою", сказать душой перед аудиторией, непосредственно окружавшей Высоцкого, при всем желании было все равно невозможно. И он пел, глядя прямо и строго в лица сидящих перед ним первых рядов, изображая предельную откровенность ~~ф~~орсированным звучанием, знаменитым ревом /"Порвали парус!!!"/

Наша задача – отделить музыкальный и эмоциональный шум в творчестве Высоцкого от смысла. А смысл этот прост. При всей пестроте, разбросанности, пограничности, при неизбежном ~~п~~отрафлении вкусам ближайшей аудитории, Высоцкий – все же не столько явление массовой, сколько народной культуры, – народной, что, в частности, значит и неофициальной.