

АНАТОЛИЙ КУЛАГИН

---

# Беседы о Высоцком

---



# Анатолий Кулагин

## Беседы о Высоцком

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=18575471](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=18575471)*

*ISBN 9785447481964*

### Аннотация

Книга в научно-популярной форме знакомит читателя с основными особенностями поэтического мира Высоцкого. Подробно рассматриваются военная тема, влияние роли Гамлета на лирику поэта-актёра, пушкинские мотивы, творческий диалог с крупнейшими бардами – Окуджавой и Галичем.

# Содержание

От автора	5
«У меня гитара есть...»	6
Конец ознакомительного фрагмента.	27

# **Беседы о Высоцком**

## **Анатолий Кулагин**

© Анатолий Кулагин, 2016

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

# От автора

Первое издание этой книги, вышедшее в 2005 году в Коломне, сопровождалось подзаголовком «Книга для старшеклассников». Нам представлялось тогда, что нужно рассказать о Высоцком юношам и девушкам первого поколения, выросшего уже после распада Советского Союза – той страны, в которой поэт жил и разнообразная жизнь которой стала главной темой его творчества. Но прошло время, тогдашним старшеклассникам теперь уже по тридцать лет, и вообще людей, которые *не помнят* эпоху Высоцкого (а книга им и предназначена), становится всё больше и больше, и это уже не только школьники. Поэтому во втором издании подзаголовок мы убрали – хотя, разумеется, нынешние старшеклассники тоже являются адресатами книги.

Автор благодарен Елене Жуковой и Сергею Вдовину, в своё время откликнувшимся в печати на появление первого издания, а также Виктору Юровскому, уточнившему некоторые детали в частном общении. Их замечания позволили усовершенствовать заново нами отредактированный текст во втором издании.

## «У меня гитара есть...»

«Бывают странные сближения», – заметил однажды Пушкин. Творческая судьба Высоцкого началась со своего странного – а может быть, не такого уж и странного – сближения.

Зимой 1955—56 года восемнадцатилетний первокурсник Московского инженерно-строительного института Владимир Высоцкий, от досады на себя залив тушью зачётный чертёж, решает уйти из технического вуза, куда поступил по настоянию отца. С точными науками он так и не сжился. Летом он поступает в Школу-студию МХАТ, ибо давно уже ощущает в себе актёрские задатки.

И в ту же пору, в феврале 56-го, проходит Двадцатый съезд КПСС (Коммунистической – правящей и единственной – партии Советского Союза), где с докладом «О культуре личности и его последствиях» выступает тогдашний глава государства Н. С. Хрущёв. Это была первая критика политики умершего тремя годами раньше Сталина, при котором миллионы людей безвинно сгинули за колючей проволокой. С этого момента и началась эпоха, названная, по заглавию известной в те годы повести Ильи Эренбурга, Оттепелью – эпоха общественных ожиданий и надежд на «социализм с человеческим лицом», породившая замечательное поколение прославивших наше искусство шестидесятников.

Из лагерей возвращались «политические». Стала ожив-

ляться общественная атмосфера. В 1957 году в Москве прошёл Всемирный фестиваль молодёжи и студентов. В те дни молодёжь в Советском Союзе увидела, что за границей живут такие же люди, а не монстры-враги, которыми пугала их сталинская пропаганда. В том же году возникает и сразу оказывается в авангарде современного искусства театр «Современник» во главе с Олегом Ефремовым. Годом раньше вышел ставший ощутимой приметой обновления альманах «Литературная Москва». В поэзии набирает силу задорное молодое поколение: Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Белла Ахмадулина...

И как раз в эти годы зазвучал и тоже по-своему выразил новое время голос... обыкновенной гитары. Страна запела. Запела не фальшиво-бодрые марши «энтузиастов» и «строителей коммунизма» (они-то раздавались из всех репродукторов и динамиков), а простые песни с нехитрой мелодией, в которых не было помпезности, а была простая жизнь.

Вот почему «сближение» получается не такое уж и странное, а скорее даже закономерное: юноша Высоцкий приходит в искусство как раз в тот момент, когда человек с гитарой становится своеобразным символом времени.

Высоцкий пока что поёт чужое, поёт уличные и тюремные песни – шуточные и серьёзные («Была весна», «Течёт речка», «Постой, паровоз» и другие; записи сохранились, теперь они изданы на компакт-дисках и выложены в Интернете), а через несколько лет, в начале 60-х, станет сочинять

свои, которые и принесут ему всенародную славу и любовь. Этот жанр вскоре, уже в середине 60-х, назовут *авторской песней*; таким определением будет постоянно пользоваться и сам Высоцкий. Авторская – значит сочинённая и исполненная *одним* человеком: он обычно и поэт, и композитор, и певец, и аккомпаниатор. Но первостепенную роль здесь играет *слово*. Мелодия (Высоцкий скромно называл её «ритмической основой»), голос, интонация поддерживают и усиливают поэтический смысл песни.

У авторской песни есть и побочное направление – композиторское. К нему относится творчество, например, Виктора Берковского, Сергея Никитина, Григория Гладкова, у которых тоже вроде бы всё «своё»: мелодия, пение, аккомпанемент. Всё, кроме... стихов. Они пишут (о Берковском теперь надо говорить, увы, в прошедшем времени: писал) песни на стихи профессиональных поэтов. Подходя строго, эти песни нельзя было бы причислять к авторской песне, но по непосредственной, доверительной манере, по стилю, по примату поэтического слова они вполне могут быть отнесены к этому жанру.

Конечно, авторская песня не Высоцким открыта. В пятидесятые годы уже всюду звучали песни Михаила Анчарова и Юрия Визбора, Булата Окуджавы и Юлия Кима, Новеллы Матвеевой и Александра Городницкого... Звучали обычно не на концертах, а в дружеских компаниях, на студенческих вечеринках. И первыми слушателями Высоцкого станут его

друзья из компании, собиравшейся у начинающего режиссёра (увы, рано ушедшего из жизни) Левона Кочаряна в доме номер пятнадцать по Большому Каретному переулку. Высоцкий прославил его своей известной песней:

Где твои семнадцать лет?  
На Большом Каретном.  
Где твои семнадцать бед?  
На Большом Каретном.  
Где твой чёрный пистолет?  
На Большом Каретном.  
А где тебя сегодня нет?  
На Большом Каретном.

В этом же доме жил в подростковом и юношеском возрасте и сам Высоцкий. Позже, рассказывая слушателям на концертах о своих ранних годах, поэт всегда тепло и благодарно вспоминал дружескую атмосферу Большого Каретного. Наверное, он оказался для Высоцкого такой же жизненной и творческой школой, как Лицей для Пушкина.

Авторская песня стала характерным и закономерным порождением эпохи Оттепели, со всей присущей этой эпохе половинчатостью преобразований.

Главное открытие, которое в те годы сделало для себя общество, заключалось в простой мысли: человек – не песчинка, не «колёсико и винтик» в «грандиозном деле строительства коммунизма». Человек – это прежде всего Чело-

век. Живой, чувствующий, страдающий. «Первым делом, первым делом – самолёты, ну а девушки, а девушки – потом», – пелось в одной популярной песне сталинского времени. «А вместо сердца – пламенный мотор», – вторила ей другая. А почему, спрашивается, мотор? И почему самолёты важнее девушек? Да потому что власти нужен был слепой, не задумывающийся исполнитель её воли. Инстинктивно ощущая своим главным врагом личную, частную жизнь человека (сказано же: «мой дом – моя крепость»), она внушала ему, что это не главное, что жить надо ради высоких гражданских идеалов (на деле фальшивых и в итоге рухнувших), а не ради любви, семьи, детей. Сыновей и дочерей заставляли отречься от репрессированных родителей. На партийных собраниях не только в сталинские времена, но даже ещё и в семидесятые годы обсуждались семейные неурядицы. «Кто мне писал на службу жалобы? // Не ты? Да я же их читал!» – с угрозой вопрошает жену один из комических героев Высоцкого («Диалог у телевизора», 1973). Интимная жизнь советского человека была насквозь просвечена – подобно тому как жили за стеклянными стенами герои романа-антиутопии Евгения Замятина «Мы».

Но для того, чтобы общество ушло из этого, по выражению Высоцкого же, «тумана холодного прошлого», нужно было переосмыслить то самое прошлое, избавиться от его родимых пятен. И вот здесь-то власть, сказав «А», не захотела произносить остальные буквы алфавита.

Упомянутый выше доклад Хрущёва о сталинизме прозвучал на партийном съезде, что называется, при закрытых дверях и обсуждался затем на закрытых партийных собраниях (текст доклада мы – то есть вся страна – прочли только в 1987 году, в горбачёвскую Перестройку). Это можно понять. Хрущёв, и так шедший вразрез со старым, «сталинским», руководством, не хотел выносить весь сор из избы ещё и потому, что сам был лично причастен к массовым репрессиям: он занимал при Сталине большие посты и, конечно, подписывал многочисленные «расстрельные» списки. Открой он полностью шлюзы недавней трагической истории – и хлынувший поток правды наверняка смёл бы и его. Да общество, наверное, ещё и не было готово к тому, чтобы услышать всю правду.

Вот почему в годы Оттепели оно так и не узнало всех масштабов трагедии предыдущих десятилетий, хотя из мавзолея Ленина (культ «вождя пролетарской революции» оставался в силе до самого распада Советского Союза в начале 90-х) тело Сталина было вынесено, и Сталинград был переименован в Волгоград. Но именно при Хрущёве главный тогдашний «идеолог» Сулов говорил Василию Гроссману, что его роман «Жизнь и судьба» будет напечатан лишь через двести лет (он, правда, ошибся лет на сто семьдесят). Именно при Хрущёве цензура никак не хотела пропускать в печать повесть Солженицына «Один день Ивана Денисовича», и лишь вмешательство самого Хрущёва (!), к которому обратился

главный редактор «Нового мира» – Твардовский, благополучно решило судьбу повести. После этого «занавес» был опущен безнадежно и на многие годы: больше о сталинизме и о сталинских лагерях ничего не публиковали до Перестройки второй половины 80-х.

Но люди уже задумались. Мысль не подконтрольна цензуре. Её не остановить запретами и циркулярами. Она, как река, обязательно пробьёт себе дорогу. Если произнести слово правды с трибуны или со страницы невозможно, то надо найти другой способ. И способ был найден. Или «сам нашёл себя».

Оказалось, что стихи, не имеющие шансов пройти через цензуру, могут стать известными и в обход неё – достаточно взять в руки гитару и стихи эти спеть. Дружеская компания – уже аудитория. А если учесть, что как раз на рубеже пятидесятых – шестидесятых годов в квартирах появились первые бытовые магнитофоны, то судьба таких звучащих стихов становится предрешённой. Они пошли «гулять» – пусть в некачественных записях, на рвущейся и вручную склеенной ленте – по всей стране. Никакое издательство не могло бы выпустить поэтический сборник таким тиражом, какой имели записи лучших поющих поэтов, особенно – популярнейшего Высоцкого. По аналогии с «самиздатом» (запрещённой и распространявшейся обычно в машинописных копиях литературой) звучащую поэзию стали называть «магнитиздатом». «Есть магнитофон системы „Яуза“, // Вот и всё! / ...

А этого достаточно», – так споёт об этом Александр Галич. Главное условие успеха – чтобы песня была наполнена смыслом, западала в душу, задевала какие-то важные стороны жизни – личной ли, общественной... Бывали случаи, когда Высоцкий, выступая в каком-нибудь отдалённом от Москвы городе, намеревался исполнить новую, чуть ли не на днях сочинённую, песню, по ходу забывал текст, который он просто ещё не успел как следует запомнить, а из зала ему вдруг подсказывали слова. Песня обогнала автора!

Бороться с этим было невозможно, хотя власть реагировала очень болезненно. Например, Ким много лет был вынужден прикрываться псевдонимом («Ю. Михайлов»), иначе его песни наверняка не попали бы в спектакли и фильмы, для которых они предназначались. Высоцкого травили в газетах, не утверждали на ту или иную кинороль, запрещали выпуск пластинок – притом что многие чиновники были его тайными поклонниками и дома охотно слушали записи его песен. Галича вовсе вынудили уехать их страны и тем обрекли на смерть в изгнании: в советское время эмигрантам дорога назад была закрыта. Можно было преследовать поэтов, но расправиться с авторской песней не удалось. При обысках у диссидентов – то есть инакомыслящих, не согласных с политикой советской власти – плёнки с записями непременно изымались, но запретить магнитофоны или изъять из продажи гитары было невозможно. Вот почему именно авторская песня как наиболее свободный, неподцензурный жанр

сильнее других жанров и искусств выразила в те годы художественную правду.

Творчество Высоцкого и авторская песня вообще, конечно, не на пустом месте возникли. Хотя поющих поэтов и стали называть английским словом «барды» (певцы у древних кельтских племён), истоки жанра нужно искать ближе – в отечественной культуре. И любопытно, что для авторской песни важна опора не только на литературную традицию (об этом мы ещё поговорим), но и – может быть, в первую очередь – на традицию *песенно-поэтическую*, традицию *звучащего* слова.

Здесь нужно вспомнить прежде всего о песнях уличных и лагерных, которые в совокупности часто, но не совсем точно, называют блатным фольклором. В послевоенные годы – как, впрочем, и прежде – он был необычайно популярен.

В распространении лагерных песен сказались, конечно, амнистии хрущёвского времени: люди «привезли с собой» эти песни из мест заключения. Но дело не только в этом. Может быть, важнее причина, сформулированная критиком и издателем Марией Розановой – женой Андрея Синявского, известного писателя-эмигранта, некогда учившего Высоцкого в Школе-студии МХАТ и многое давшего поэту в области культурной эрудиции. Синявский, кстати, научил Высоцкого видеть и в «маргинальном» фольклоре значимую полноправную область национальной словесной культуры. Научил, конечно, не в институтской аудитории, а в личном, до-

машнем общении (Владимир бывал у него дома). Так вот, Мария Розанова подметила, что в первых песнях Высоцкого, посвящённых «блатной» тематике, «удивительным образом проявилась общая приклатнённость нашего бытия. Мы все выросли в этой среде. И в этом смысле он – певец нашей страны, нашей эпохи, нашего мира».

Будущий поэт родился в семье кадрового военного, участника войны Семёна Владимировича и переводчицы с немецкого Нины Максимовны Высоцких. Родители, правда, рано расстались, и мальчик жил то в одной семье, то в другой; «Большой Каретный» – это квартира отца и мачехи, Евгении Степановны Лихалатовой, по-матерински любившей мальчика. Семья была интеллигентной, но Володя постоянно сталкивался с уличным миром послевоенной Москвы, где бывало всякое, в том числе и «сплошная безотцовщина... а значит – поножовщина» («Из детства», 1978).

Уличный и лагерный фольклор неспроста притягивал людей пятидесятых годов, и особенно притягивал он, как ни странно на первый взгляд, интеллигенцию. «Интеллигенция поёт блатные песни», – неодобрительно констатировал в ту пору Евгений Евтушенко. Между тем увлечение «блатным» фольклором стало своеобразной приметой вольномыслия, оппозиционности, нежелания принимать набившие оскомину советские лозунги. А ещё в этих, не всегда складных, но всегда искренних, песнях ощущалась живая жилка, выхолощенная из «приглаженного» официозного искусства.

«Слава богу, мы оставили // Топь софронювкую побоку // И заезжий двор Ошанина...» – так иронически обыгрывает Визбор фамилии двух обласканных властью стихотворцев, чьи сочинения как раз и выражали этот самый официоз.

Некоторые тюремные, лагерные песни прошли с Высоцким через всю его творческую судьбу, исполнялись им (конечно, в своём кругу, а не на сцене) постоянно – и стали для него, можно сказать, «своими». Такова, например, знаменитая «Таганка» («Цыганка с картами, дорога дальняя, // Дорога дальняя, казённый дом...»), привлекавшая поэта, помимо прочего, ещё и тем, что в ней пелось о *Таганской* тюрьме – во времена Хрущёва, кстати, снесённой. Ведь в «светлом коммунистическом будущем», куда звала страну советская власть, не должно было быть места преступникам и заключённым. Увы, следствием сноса «Таганки» стала только перегруженность других столичных тюрем. Высоцкий работал в Театре на Таганке, и такое «соседство» станет постоянным предметом его шуток. С юности и до последних лет пел он и лагерную песню «Течёт речка». «Он её обожал», – вспоминает близко друживший с поэтом художник-эмигрант Михаил Шемякин, с которым Высоцкий сошёлся в Париже, куда смог приезжать благодаря браку с Мариной Влади, знаменитой французской киноактрисой русского происхождения. «После этой песни, – продолжает Шемякин, – он уже ничего не мог петь. С него пот валил градом...»

В собственном творчестве Высоцкого мотивы лагерного

фольклора звучат постоянно. Скажем, в хорошо известной поэту лагерной песне «Я сижу за решёткой...» (он пел и её) поётся о побеге двоих заключённых, благодаря своей смелости сумевших уйти от погони: «Но они (преследователи – А. К.) просчитались, // Окружение отбито...» В песнях Высоцкого ситуация побега из лагеря встречается несколько раз и в разные годы (ранние «Весна ещё в начале...», «Зэка Васильев и Петров зэка», поздняя «Был побег *на рывок*...»). Но если лагерная песня воплощала как бы сбывшуюся мечту заключённого о свободе, то Высоцкий следует скорее горькой правде жизни, где побегι чаще бывают, увы, неудавшимся:

Нам после этого прибавили срока,  
И вот теперь мы – те же самые зэка...

А вот другой пример. В «Балладе о детстве» (1975) Высоцкий, родившийся в 1938 году, образно и слегка иронично рассказывает о самых первых годах своей жизни, совпавших с массовыми репрессиями власти против собственного народа:

...В те времена укромные,  
Теперь – почти былинные,  
Когда срока огромные  
Брели в этапы длинные.

Здесь легко узнаётся реминисценция (заимствование) из известной лагерной песни «Этап на Север», появление которой относят к 1947 году, когда были одновременно приняты два указа, ужесточившие меры против уголовников. Песня начиналась так:

Этап на Север – срока огромные,  
Кого ни спросишь – у всех «указ»...  
Взгляни, взгляни в глаза мои суровые,  
Взгляни, быть может, в последний раз.

Первая её строка известна и в других вариантах: «Ведут на Север срока огромные», «Пойдут на Север составы новые»... Летом 1979 года, за год с небольшим до кончины, Высоцкий оказался в Италии по приглашению тамошнего телевидения, готовившего специальную программу о нём. Во время импровизированного выступления в римском ресторане «Отелло» поэт спел любимую им «Таганку» и в конце неожиданно добавил к ней первый куплет «Этапа...» со своей версией начальной строки: «Идут на Север срока огромные...» Как бы то ни было, и «срока», и «этапы» попали отсюда и в его собственную песню 75-го года, где он мастерски соединил их в оригинальном олицетворении, обыграв заодно и их масштаб: «Когда срока *огромные* // Брели в этапы *длинные*».

Если говорить о фольклоре уличном, то можно вспомнить, например, шуточную песню «Мы урки, токи-токи

из кичмана...» автором которой, по некоторым данным, был студент Художественного института имени Сурикова А. Васин и фрагмент которой (начиная со слов «Мы Шиллера и Гёте не читали...») известен и по ранней фонограмме Высоцкого. Герои этой песни, якобы студенты («Режь профессоров – они подлюки...») представляли перед слушателями такими антигероями, всякую культуру отвергающими:

Мы Шиллера и Гёте не читали —  
Мы этих дураков давно узнали.  
Раза два их почитаешь —  
Так, зараза, хочотаешь,  
Ничего в дугу не понимаешь.

Кажется, именно эти – а может быть, не только эти – строки вспоминались Высоцкому или хотя бы подсознательно отозвались, когда он сочинял полушутливую-полусерьёзную «Песню космических негодяев» 1966 года (в эту пору поэт увлекался чтением так называемой научной фантастики – в частности, прозы братьев Стругацких). Мотивы классической культуры пригодились ему при создании образа неких космических колонизаторов, бездумно покоряющих пространство:

Мы не разбираемся в симфониях и фугах,  
Вместо сурдокамер знали тюрем тишину,  
Испытанье мы прошли на мощных центрифугах —

Нас вертела жизнь, таща ко дну.

Эти строки Высоцкий со временем исключил из песни, но это могло быть сделано из автоцензурных соображений. Часто выступавший на публике поэт, с точки зрения властей и без того сомнительный и неблагонадёжный, не хотел лишиться раз «дразнить» их упоминанием о тюрьмах – эта тема была запретной, как запретными были в советское время темы наркомании или проституции. Властям было проще делать вид, что таким проблем в обществе нет. Это нараставшее с годами противоречие между парадной видимостью и реальной сущностью и стало в итоге одной из важнейших причин краха всей советской системы.

В общем, Высоцкий стал петь песню без этих строк, хотя они по-своему выразительны и указывают на источник традиции, на которую поэт в данном случае опирается.

Уличный фольклор ценили и другие барды. Его интонации заметны и у Анчарова («С марухой-замарахой // Он лил в живот пустой // По стопке карданахи, // По полкило „прстой“»), и у Окуджавы («А нам плевать, и мы вразвалочку, // покинув раздевалочку, // идём себе в отдельный кабинет»). Авторская песня испытала заметное влияние и фольклора туристского, студенческого, но для Высоцкого эта традиция, кажется, не столь значима, как, например, для Юрия Визбора или ленинградца Юрия Кукина. Первый из них, кстати, учился в Московском государственном педагогическом

институте, ставшем своеобразной колыбелью авторской песни – оттуда вышли ещё Ада Якушева, Юлий Ким, Борис Вахнюк, из тех, кто учился позже, – Вадим Егоров, Вероника Долина...

Ощутимо повлияло на Высоцкого и на авторскую песню в целом творчество Александра Вертинского – поэта Серебряного века, исполнявшего свои стихи (он называл их ариетками) со сцены под аккомпанемент рояля. Многие считают Вертинского родоначальником авторской песни. Ещё на заре столетия, за полвека до бардовской «волны», он воспел мир души обычного человека, пусть и изображённого в какой-нибудь экзотической обстановке. Например, в песне «Лиловый негр» есть «китайчонок Ли», некий «португалец» с «малайцем», «притоны Сан-Франциско», но главное – неподдельное и чистое чувство к женщине, не заглушаемое ни экзотикой, ни, заметим, лёгкой иронической интонацией:

В последний раз я видел вас так близко.  
В пролёты улиц вас умчал авто.  
Мне снилось, что теперь в притонах  
Сан-Франциско  
Лиловый негр вам подаёт манто.

Эти строки звучат в фильме «Место встречи изменить нельзя»: их напевает герой Высоцкого – капитан уголовного розыска Глеб Жеглов. В поэзии самого Высоцкого строки Вертинского нет-нет да и отзовутся. Например, в 1962 году

молодой актёр, находясь на гастролях в Свердловске (советское название Екатеринбурга) в составе труппы московского Театра миниатюр, где он недолгое время работал, в письме к своей тогдашней жене Людмиле Абрамовой приводит собственное шутивное четверостишие:

Как хорошо ложиться одному —  
Часа так в 2, в 12 по-московски,  
И знать, что ты не должен никому,  
Ни с кем и никого, как В. Высоцкий.

Это, конечно, парафраз строк известной песни Вертинского «Без женщин»:

Как хорошо проснуться одному  
В своём весёлом холостяцком «флете»  
И знать, что ты не должен никому  
Давать отчёты – никому на свете!

Налицо сходство и стихотворного размера (пятистопный ямб с перекрёстным чередованием мужских и женских рифм), и интонации, и, главное, поэтического смысла. Любопытно, что чуть раньше, в 61-м году, те же строки Вертинского отозвались в стихах другого начинающего поэта – Иосифа Бродского: «Как хорошо, что никогда во тьму // ничья рука тебя не провожала, // как хорошо на свете одному // идти пешком с шумящего вокзала» («Воротишься на роди-

ну. Ну что ж...»).

А вот пример из позднего творчества Высоцкого. 1978-ым годом датируется песня «Белый вальс» – о женской любви и верности, о том, что женщины «век будут ждать тебя – и с моря, и с небес – и пригласят на белый вальс, когда вернёшься». Здесь Высоцкий поёт:

Спешили женщины прийти на помощь к нам, —  
Их бальный зал – величиной во всю страну.

И сразу вспоминаются строки из песни Вертинского на стихи Николая Агнивцева «Рассеянный король»:

Затянут шёлком тронный зал.  
На всю страну сегодня  
Король даёт бессчётный бал  
По милости господней.

Очевидно, мотив бального зала «величиной во всю страну» Высоцкий позаимствовал у предшественника. О том, что стихи написаны не Вертинским, он мог и не знать, да это и неважно – достаточно того, что они воспринимались на слух с голоса Вертинского и потому были им невольно «авторизованы». Точно так же некоторые чужие песни, напетые Высоцким (например, «На Тихорецкую» М. Таривердиева и М. Львовского), слушателями будут восприниматься порой как принадлежащие ему.

Вертинский притягивал Высоцкого и других бардов, наверное, и тем, что за поэтической маской «грустного Пьеро» (в costume и гриме этого персонажа итальянского театра масок он поначалу выступал) угадывался оригинальный лирический поэт, чьи «арии» были окрашены неповторимым колоритом тонкого авторского переживания. Этот лирический подход к герою, к его судьбе, авторская песня тоже хорошо усвоит.

Любовь к песням Вертинского Владимир Семёнович унаследовал от отца. Несмотря на то, что творчество «первого барда» много лет замалчивалось в Советском Союзе как «буржуазное» и «упадническое», несовместимое с бодряческим официальным искусством (сам художник с 1920 по 1943 год находился в эмиграции), в семьях хранились и прослушивались его пластинки. Вертинскому посвятил свой «Салонный романс» и эссе «Прощальный ужин» Александр Галич. Традицию Вертинского по-своему продолжили такие популярные исполнители как Пётр Лещенко и Вадим Козин, работавшие уже в более демократичной манере, сохранявшие при этом атмосферу естественного, живого лирического чувства. Их опыт авторской песни тоже пригодился.

Начиная с 60-х годов авторская песня стала принципиально противопоставлять себя песне эстрадной. Бардов не устраивала легковесность содержания последней, а именно содержание они считали главным в песне. Сам Высоцкий

постоянно иронизировал над тем, что́ звучало с эстрады. Он видел изъяны эстрадной песни в отсутствии импровизационности, в том, что она – «более казённая, что ли», а главное – в ней «очень мало внимания уделяется тексту». Ссылался при этом на одну популярную в шестидесятые годы песню, в которой с самого начала трижды повторяется стих «На тебе сошёлся клином белый свет», а после этого в рифму звучит ещё один: «Но пропал за поворотом санный след». Действительно, смысла немного...

В то же время, Высоцкий уважительно отзывался о некоторых эстрадных певцах – об Иосифе Кобзоне, Муслиме Магомаеве, белорусском ансамбле «Песняры»... Он ценил в них прежде всего профессионализм – качество, которое он, сам профессионал до мозга костей, вообще ставил очень высоко. Тепло отзывался о Марке Бернесе, с которым судьба свела его в работе над фильмом белорусского кинорежиссёра Виктора Турова «Я родом из детства». Бернес записал для этой картины песню Высоцкого «Братские могилы»; по-эту нравилась эта запись, хотя обычно неавторское исполнение авторских песен он воспринимал критически. Вообще, Бернес (как, впрочем, и Леонид Утёсов, Клавдия Шульженко) тоже по-своему предвосхитил авторскую песню – предвосхитил особой естественностью и задушевностью интонации, выделявшей его среди эстрадных певцов. Достаточно вспомнить, как проникновенно, вполне «по-бардовски», звучит в его исполнении песня Никиты Богословского «Тём-

ная ночь» в фильме военного времени «Два бойца». Так что в реальности граница между авторской песней и песней эстрадной не всегда была такой уж жёсткой, и сам Высоцкий это, кажется, чувствовал.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.